

**Il Cinema
Ritrovato** Bologna
25-31
agosto
2020
XXXIV edizione

Il Cinema Ritrovato 2020 è dedicato alla memoria di
Mara Blasetti, Lucia Bosè, Jean Douchet, Anna Karina, Sarah Maldoror,
D.A. Pennebaker, Max von Sydow ed Ennio Morricone



SOSTENITORI



MAIN SPONSOR



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



DIGITAL IMAGING PARTNER

Canon

MEDIA PARTNER

Rai Radio 3

DIGITAL PARTNER

Craq Design Studio

SPONSOR TECNICO

stickermule

Promosso da / Promoted by
Fondazione Cineteca di Bologna

Sostenitore / Supporter

Pathé
The Film Foundation
Gaumont

Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna (Sindaco di Bologna: Virginio Merola, Assessore alla Cultura: Matteo Lepore, Direttore Generale: Valerio Montalto, Direttore settore Cultura: Osvaldo Panaro)
BE Bologna Estate
Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Direzione generale Cinema e audiovisivo (Ministro per i beni e le attività culturali e per il turismo: Dario Franceschini, Segretario generale: Salvo Nastasi, Direttore generale per il Cinema e audiovisivo: Nicola Borrelli)
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla cultura e paesaggio (Assessore alla cultura e paesaggio: Mauro Felicori, Responsabile del servizio cultura e giovani: Gianni Cottafavi, Emilia-Romagna Film Commission: Fabio Abbagnato)
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma MEDIA

Main Sponsor

Gruppo Hera

Sponsor tecnico

Sticker mule

In collaborazione con /

In association with

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Alliance Française Bologna
Istituto Giapponese di Cultura
SUB-TI Limited London
Cotabo
T-Per

Digital Imaging Partner

Canon

Digital Partner

Craq Design Studio

Media Partner

Rai Radio 3

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*:
Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna
Sostenitore / *Main Sponsor*: Gruppo Hera

IL CINEMA RITROVATO 2020

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, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Martin Koerber, 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, Paola Cristalli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival /

Festival Coordinator

Guy Borlée

Coordinamento direzione Cineteca di Bologna / Cineteca di Bologna Executive Office Coordinator

Rossana Mordini

Festival Staff

Ricerca film e movimentazione pellicole

/ Film Research and Traffic Coordinators:

Laura Di Nicolantonio, Silvia Fessia, Dianora Hollmann, Valentina Parrilli, Paolo Pellicano, Andrea Peraro con l'assistenza di / with Sebastiano Lo Bello

Ospitalità e accrediti / Guest Office:

Marcella Natale con l'assistenza di / with Francesca Pedone e Gloria Bettoni

Affari generali / General Affairs:

Rossana Mordini con l'assistenza di / with Beatrice Lorenzini

Relazioni internazionali /

International Relations:

Cecilia Cenciarelli

Segreteria generale / Secretariat:

Eva Lorenzoni

Promozione e fundraising /

Promotion and Fundraising:

Alice Marzocchi e Sara Rognoni, in collaborazione con Alice Merighi (Cineteca di Bologna), Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)

Ufficio stampa / Press Office:

Andrea Ravagnan

Sito web / Web-site:

Matteo Lollini con l'assistenza di / with Ylenia Caputo, Alessandro Diele, Eva Lorenzoni e Marzia Mancuso

Social Media Manager:

Matteo Lollini con l'assistenza di / with Ylenia Caputo

Ufficio editoriale / Publishing

Department: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola Cristalli con l'assistenza di / with Gianluca De Santis e Alessandro Diele

Revisione del programma / Schedule

Editors: Elena Correr, Nina Fortuna

Formazione professionale / Professional

Training:

Enrica Serrani, Elena Geri, Laura Berrini con l'assistenza di / with Diana Napolitano

Il Cinema Ritrovato Kids e Young:

Narges Bayat, Simone Fratini, Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini con l'assistenza di / with Fabiana Carta

Mostra Mercato dell'Editoria

Cinematografica / Film Book Fair:

Davide Badini (coordinatore / coordinator), Anna Fiaccarini (supervisione / supervision), con la collaborazione di / with the collaboration of Marco Persico, Monia Malaguti, Mariangela Martelli

Cinefilia Ritrovata: Blog a cura di / *Blog curated by* Roy Menarini
Coordinamento volontari / *Volunteers Coordinators*: Marcella Natale, Francesca Pedone, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Paolo Pellicano, Mattia Ricotta
Visite guidate / *Guided Tours*: Roberto Chiesi, Elena Correra, Anna Fiaccarini, Michela Zegna

Festival Trailer: Stefano Lorusso
Documentazione video / *Video Production*: Elia Andreotti, Margherita Caprilli, Andrea Marchi, Daniele Pierani, Teo Rinaldi, Giovanni Vitale (1cinquantesimo), Luca Palestini
Fotografi / *Festival Photographers*: Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli

Amministrazione / *Accounting*: Maria Paola Chiaverini, Claudia Menzella, Silvia Pagani, Davide Pietrantoni, Anna Zucchini (Cineteca di Bologna), Anna Rita Miserendino (Modernissimo)
Responsabile autisti / *Drivers Coordinator*: Giuseppe Catania
Prenotazioni alberghiere / *Hotel Reservations*: Bologna Welcome
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso
Stagisti / *Interns*: Isabella Favero, Fabiana Carta

Coordinamento personale di sala / *Theatre Staff Coordinator*: Nicoletta Elmi
Responsabili di sala / *Theater Managers*: Valentina Ceccarani, Elena Correra, Nicola Di Battista, Laura Di Nicolantonio, Silvia Fessia, Andrea Alessandro La Bozzetta, Andrea Peraro, Andrea Ponzecchi, Paola Regano, Mattia Ricotta, Nicola Testa, Alessandro Zanella
Assistenti di sala / *Theater Assistants*: Lorenzo Aimo, Tommaso Ari Moscati, Federico Benuzzi, Massimiliano Biagi, Maddalena Bianchi, Mara Carotti, Aurora Fanetti, Elena Frasinetti, Eleonora Muzzi, Andrea Pedrazzi
Personale di sala / *Theaters Staff*: Silvia Beltrani, Marco Coppi, Letizia De Rossi, Ignazio di Giorgi, Bianca Ferrari

Operatori / *Projectionists*: Antonino Di Prinzio (coordinatore / *coordinator*), Alessandra Beltrame, Luca Bisante, Stefano Bognar, Giampaolo Carozzo, Eugenio Marzaduri, Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri

Revisione pellicole / *Prints Revision*: Alfredo Cau, Luca Miu, Renato Zorzin
Coordinamento traduzioni / *Translation Coordinator*: Silvia Zoppis
Sottotitoli elettronici cinema Arlecchino, Jolly, Odeon, Manzoni e Piazza Maggiore / *Electronic subtitling*: Cristiana Querzè per SUB-TI Limited London
Sottotitoli elettronici Cinema Lumière e Teatro Comunale / *Electronic subtitling*: Silvia Zoppis (coordinatrice / *coordinator*), Andrea Cattabriga, Carlotta Cristiani, Matilde Mosso, Lucia Tasini, Gabriella Waibel, Violetta Zardadi, Giulia Zappaterra
Supporto alle traduzioni / *Additional translations*: Vanessa Chiappani, Laura Contemori, Cecily Siobhan Coates, Rossella Di Venere, Claudia Grimaldi, Alena Kantsevich, Inez Karssen, Julia Schmitt, Annalisa Trevisan, Lindsay Zanatta
Traduzioni simultanee / *Simultaneous interpreters*: Maura Vecchietti (coordinatrice / *coordinator*), Donatella Baggio Betti, Stefania Del Buono, Paola Paolini, Elisa Serra, Elena Tomassini, Maura Vecchietti

Supervisione allestimenti / *Set-up supervision*: Enrica Serrani, Laura Berrini
Assistenza film e video / *Film and Video Service*: Microcine di Andrea Piccinelli con l'assistenza di / *with* Elia Orselli
Service audio e luci Piazza Maggiore e BarcArena / *Sound and Light Service*: BH Audio
Service traduzioni simultanee / *Simultaneous Translation Service*: Videorent

Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI Tagliati
Allestimenti / *Set-up*: AMG International srl

Supervisione allestimenti e sicurezza / *Set-up and Security Supervision*: Alessandro Gasperini
Responsabile sicurezza di cantiere / *On-site Safety Manager*: Luca Lenzi
Ingegneria per la Sicurezza

Security Piazza Maggiore: Magnum Service

Prenotazioni on-line / *On-line booking system*: 18months

IL CINEMA RITROVATO STREAMING Ricerca film e diritti / *Film Research and Clearance*: Nick Varley
Coordinamento: Eva Lorenzoni
Laboratorio L'Immagine Ritrovata: Giulia Bonassi, Alberto Gemmi
Sito web / *Website MyMovies*: Gianluca Guzzo, Filippo Gini, Luca Volpe, Chiara Pinzauti, Martina Ponziani

CATALOGO
Il catalogo della XXXIV edizione del Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna.
Supervisione / *Supervising editor*: Gian Luca Farinelli, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli, Ehsan Khoshbakht
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *with* Gianluca De Santis, Alessandro Diele
Revisione dei testi in inglese / *English proof-reading*: Pamela Hutchinson
Ricerche immagini / *Photographic Research and Clearance*: Alessandro Cavazza, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona, Laura Di Nicolantonio
Ricerche bibliografiche / *Bibliographic research*: Cesare Ballardini, Roberto Chiesi, Valeria Dalle Donne, Marco Persico, Michela Zegna
Postproduzione immagini / *Photo post-production*: Giuliana Cerabona

Si ringraziano per la collaborazione alla ricerca delle immagini / *Special thanks for images search to*: Cinémathèque suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, EYE Filmmuseum, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, Fox, MoMA, Cinémathèque française, Institut Lumière
Traduzioni / *Translations*: Alex Marlow-Mann, Alexandra Tatiana Pollard, Eoghan Price, Vladimir Seput, Jessica Spivey, Manuela Vittorelli, Cecilia Cenciarelli
Un ringraziamento a / *Thanks to*: Antti Alanen e / *and* Janet Bergstrom
Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva, Davide Zomer per LOstudio

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*: Schawn Belston, Stephany Kim (20th Century Fox); Salomé Alexi (3003 Film Production); Michael Pogorzelski, Joe Lindner, Heather Linville, May Haduong, Randy Haberkamp (Academy Film Archive); Matteo Garrone, Guendalina Folador (Archimede Film); Mischa Andreski (Adventures Pictures); David Coujard, Muriel Meynard (Agat Films); Elektra Venaki (Altcine); James White (Arrow Films); Gesa Knolle, Gary Vanisian (Arsenale); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Bryony Dixon, Hannah Prouse, George Watson (BFI – National Archive); Patrik Romano, Giovanni Arata, Alice Brignani, Stefano D’Aquino, Vittoria Donini, Simona Floris, Loredana Acito, Silvia Ropa, Caterina Cavicchi (Bologna Welcome); Mohamed Challouf (Caravanes production); Bruno Deloye (Cine+); José Manuel Costa, Sara Moreira (Cinetateca Portuguesa); Véronique Joo’Aisenberg, Lea Baron (Cinémathèque Afrique); Claude Bertemes, Georges Bildgen (Cinémathèque de Luxembourg); Francesca Bozzano (Cinémathèque de Toulouse); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Emilie Cauquy (Cinémathèque française); Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jean-Pierre Dorchain, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, André Schaublin, Caroline Fournier, Virginie Berset (Cinémathèque suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero); Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Catherine Cahen (Cineteve); Federica Iacobelli, Bianca Sangalli Moretti, Chiara Magri, Mariagrazia Bazzicalupo (Compagnia Sotto Sopra), Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Stefano, Lorena e Nicole Libassi (Compass Film); Zeudi Araya, Massimo Cristaldi, Francesca Tripodi (Cristaldifilm); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (Criterion Collection); Felice Laudadio, Paolo Cherchi Usai, Marcello Foti, Maria Coletti (CSC –

Cineteca Nazionale); Marie Bro (Dansk Tegnefilm); Thomas C. Christensen, Marianne Jarris (Danske Filminstitut); Ralf Schenk, Stefanie Eckert, Philip Zengel (DEFA-Stiftung); Ira Deutchman (Deutchman Company); Martin Koerber, Julia Wallmüller, Anke Hahn, Diana Kluge (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur (Dungarpur Films); Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAF); Adrián Onco, Pasqual Otal (Film 59); Iga Harasimowicz, Anna Sienkiewicz-Rogowska (Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon, Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Giuliano Guernieri, Francesca Pivetta, Silvano Olivieri, Valentina Brunetti (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Christiane von Wählerl, Patricia Heckert, Carmen Prokopiak, Luciano Palumbo (Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung); Olivia Colbeau-Justin (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Peter Bagrov, Olivia Arnone (George Eastman Museum); Elena Filatova, Olga Derevyankina, Tamara Shvediuk (Gosfilmofond of Russia); Maria Komninos (Greek Film Archive); Haden Guest, Mark Johnson (Harvard Film Archive); Luciano Castillo (ICAIC); Sandra Schulberg (Indie Collect); Olivia Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Bruno Thévenon (Institut Lumière); Maria Pia Ammirati, Fabrizio Campioni (Istituto Luce – Cinecittà); Ben Crossley-Marra (Janus Films); Miki Zeze (Kadokawa Corporation); Antti Alanen, Boris Vidovic (Kansallinen audiovisuaalinen instituutti); Ronald Chammah (Les Films du Camélia); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Maria Carolina Terzi, Luciano Stella (Mad Entertainment); György Ráduly, Tamara Nagy (Magyar Nemzeti Filmarchívum); Paolo Mancini, Stefano Delli Colli (Manafilm); Gianluca Curti, Ilaria Ricci (Minerva Pictures); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor (MoMA); Elena Orel, Maria Gorkun-Voevoda (Mosfilm); Stella Dagna

(Museo Nazionale del Cinema, Torino); Michal Bregant, Matěj Srnad, Katerina Fojtova, Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv); Daniel Rooney (National Archives at College Park); Masaki Daibo, Chizuru Usui (National Film Archive Japan); Taku Kato, Mami Furukawa (Nikkatsu); Andrea Kalas, Charlotte Johnson, Michael D’Angelo (Paramount Pictures); Mark Hirtzberger-Taylor, Jack Bell, Gareth Tennant (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Shelly Rahminov (Real Works); Kévin Quillévére (Roche Productions); Shion Komatsu (Shochiku); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Donatella Palermo (Stemal Entertainment); Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer (StudioCanal); Massimo Vigliar, Monica Gianotti (Surf Film); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Janice Simpson, Cassandra Wiltshire (Universal Pictures); Giacomo Manzoli (Università di Bologna); Rachele Antonini, Danio Maldussi (Università di Forlì); Maria Carlota Bruno (Videofilmes); George Feltenstein, Steven Anastasi, Richard Flynn (Warner Bros.); Rino Sciarretta (Zivago Films); John Bailey e Carol Littleton; Aboubakar Sanogo; Maurizio Baroni; Felice Monaco; Carlo Tagliazucca; Nick Varley.

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks to the efficient and truly professional staff of*: Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura del Comune di Bologna; Cinema Arlecchino (Giorgio Ferrero, Margherita Vita, Manuele Marini, Claudio Cioffi); Cinema Jolly (Giorgio Gambetti, Andrea Romeo, Enrico Baraldi, Andrea Cimatti, Fabrizio Caravona); Cinema Odeon (Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Eugenio Fuschini, Elena Roda), Teatro Comunale di Bologna e Teatro Auditorium Manzoni (Fulvio Macciardi, Giuliano Guernieri, Marco Stanghellini, Andrea Gozza, Paolo Liaci)

Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank* Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Direzione generale Cinema e audiovisivo, Regione Emilia- Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, Programma Europa Creativa Media dell’Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori del Cinema Ritrovato / *We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato’s supporters*

Sostenitori Henry Fonda

Henry Fonda Supporters

Matthew and Natalie Bernstein, Jean-Pierre Berthomé, Philippe Bober, Irene Enriques, Massimo Ferrari, Nicola Mazzanti, Anna von Bagh

Sostenitori Jean Seberg

Jean Seberg Supporters

Ugo Baistrocchi, Kyrill Bauer, Paolo Benvenuti, Miro Forti, Geoffrey Gardner, Lucien Logette, Michela Fornasini, Costanza Salvi, Simon Taaffe, Trame Libreria Bookshop

I volontari del Cinema Ritrovato 2020
Il Cinema Ritrovato 2020 Volunteers
Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *Our deepest thanks to a great team of volunteers who devoted their time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place*

Giorgia Alberoni, Arianna Alfano, Matilde Alvino, Riccarda Amigoni, Laura Anselmi, Ilenia Avallone, Zeynep Ayasligil, Sara Baccanelli, Sara Baldari, Anna Baratta, Sergio Bartolacci, Francesca Basili, Maria Chiara Basili, Aleksandra Baszuro, Lucia Belà, Paola Biagi, Martina Bianconi, Giuditta Bignami, Michela Boldrini, Matteo Bolner, Daniela Bongiorno, Stefania Borzillo, Maria Teresa Brintazzoli,

Diane Brugièrè, Andrea Cacozza, Sandra Caddeo, Diletta Caimmi, Filippo Caleca, Gessica Caleffi, Vittoria Calvi, Carlo Calzoni, Oriana Cama, Michela Camplese, Pierfilippo Cangini, Annamaria Capursi Nappi, Sonia Caristi, Chiara Cavaliere, Fabrizio Ciavoni, Erik Cilia, Elia Cirelli, Lena Coudeville, Marco Collatuzzo, Igor Colussi, Monica Comparelli, Angela Contour, Paolo Contu, Anita Corradi, Giovanni Cortigiani, Ennio Giuseppe Cretella, Eleonora Cristallo, Giulia Dal Lago, Vittoria D’Arrigo, Maria Adelaide Dassiè’, Federica D’Auria, Francesco De Bonis, Daniele De Vinco, Marianna Di Filippo, Camilla Di Nardo, Rossella Di Venere, Luca Driol, Beatrice Elespini, Lorenzo Emma, Xiana Entenza Escobedo, Maxime Etienne, Lucia Fabara, Carmine Faiella, Eleonora Fasano, Sarah Ferraiuolo, Miriam Ferrieri, Emanuele Filice, Adélaïde Fourcade, Maria Chiara Franceschelli, Giulia Franceschi, Alessio Franzoni, Concetta Froio, Stefania Gagliardi Giustiniani, Cloe Gelsi, Marco Genivi, Alberto Iacopo Ghezzi, Gabriele Giangiulio, Costanza Gorick, Allegra Gorizzizzo, Greta Gorzoni, Claudia Granatelli, Claudia Grimaldi, Roberto Gruppioni, Antonella Guerrero, El Yamany Hala, Heinz Emanuele Ekkehard Hoffmeister, Agata Iacopozzi, Angela Incandela, Inez Karssen, Alberto Lana, Michele Legnini, Elena Lungu, Carlotta Magistris, Nicole Maglio, Ilenia Magri, Silvia Maiarù, Andrea Veronica Maldonado Canizares, Monica Marcasciano, Camilla Marchioni, Monica Marcotulli, Chiara Mariani, Lorenzo Marra, Antonio Marsi, Giulia Marsigli, Alessandro Marzo, Anna Maria Mattioli, Gabriela Mazzarello, Hélène Mazzetti Dobson, Edoardo Milan, Andrea Milesi, Lucrezia Moccia, Silvia Montevocchi, Silvia Montgagnani, Matilde Morara, Giacomo Morbitelli, Laura Mugnai, Ethan Murphy, Serena Musante, Regina Negrini, Serena Negroni, Valeria Nobile, Emilio Occhialini, Matilde Orsi, Bianca Pacini, Nicole Pagani, Letizia Paggiarino, Sara Paolucci, Ilenia Pascucci, Elisabetta Pasquale, Aurora Passarini, Angela Pastore, Morgana Pederzoli, Maria Peluso, Raffaella Perri, Monica Petruzzi, Samuele Picarelli Perrotta, Laura Picinetti, Serena Picone, Angela

Polito, Sofia Radin, Nadia Ragusa, Claudia Ranocchia, Claudio Renzetti, Martina Resta, Valentina Rigato, Louise Rivet, Valentina Romano, Annetta Rombolà, Ilenia Maria Romilio, Silvia Righi, Sara Rossi, Silvia Rotondo, Letizia Rucco, Simona Russo, Sara Sabbatini, Selena Sala, Valentina Salierno, Tiziana Salomone, Ilenia Santolini, Giada Sartori, Rocco Savino, Marta Scicchitano, Giulia Silano, Emanuela Sortino, Silvia Spadari, Francesco Spagnol, Eugenia Spedicato, Clara Stano, Roberta Stirpe, Maria Succi, Silvia Tarsia, Alma Todisco, Edoardo Urbani, Aurora Venturi, Claudia Virdis, Imani Yeganeh, Vito Alberto Zaccheo, Lindsay Zanatta, Alessandro Zanchi, Sonia Zanfi, Giulia Zennaro, Irina Zhuravleva, Alice Zucchini

Per l’immagine guida del Cinema Ritrovato 2020, un ringraziamento speciale a Kaoru e Raymond Cauchetier / *Special thanks to Kaoru and Raymond Cauchetier for the cover image of Il Cinema Ritrovato 2020*

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020

Il Cinema Ritrovato 2020



Helene e Ernst Lubitsch, Heinz Blanke (assistente personale di Lubitsch) e lo sceneggiatore Hanns Kräly. Inizio anni Venti. Fondo Davidson/Fondazione Cineteca di Bologna

INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2020 / *A Guide to Il Cinema Ritrovato 2020*11

EVENTI SPECIALI / *SPECIAL EVENTS*

L'invenzione dell'amore / *The Invention of Love* 18

Last Words. Anteprima mondiale / *World premiere*22

The Film Foundation 3024

Venezia Classici / *Venice Classics*28

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

Il secolo del cinema: 1900 / *Century of Cinema: 1900*50

Cento anni fa: 1920 / *A Hundred Years Ago: 1920*68

Buster Keaton!92

Pioniere del cinema in Unione Sovietica
Early Women Directors in the Soviet Union106

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 128

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Yuzo Kawashima: l'anello mancante
Yuzo Kawashima: The Missing Link154

Cinematlibero164

Il secolo breve di Konrad Wolf
Konrad Wolf in the Age of Extremes178

Gösta Werner, il senso della perdita
Gösta Werner: A Sense of Loss186

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored*198

Henry Fonda for President 264

I fuorilegge: Frank Tuttle vs. Stuart Heisler
Guns for Hire: Frank Tuttle vs. Stuart Heisler 280

Marco Ferreri ritrovato / *Marco Ferreri Rediscovered* 306

Super8mm & 16mm - Piccolo grande passo
Super8mm & 16mm - Great Small Gauges322

Il Cinema Ritrovato Kids & Young 330

I colori del Cinema Ritrovato 2020 / *Il Cinema Ritrovato's Colors 2020*337

NON SOLO FILM / *NOT ONLY FILMS*

10 anni di Sotto le stelle del Cinema. Foto di Lorenzo Burlando 354

Edizioni Cineteca di Bologna355

Il maestro356

I musicisti / *The Musicians* 360

Il Cinema Ritrovato Fuori Sala362

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - XVII edizione
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - 17th Edition 364

XVIII Mostra mercato dell'editoria cinematografica
18th Il Cinema Ritrovato Book Fair 366

Il Cinema Ritrovato on Tour367

Friends of the Cineteca di Bologna 368

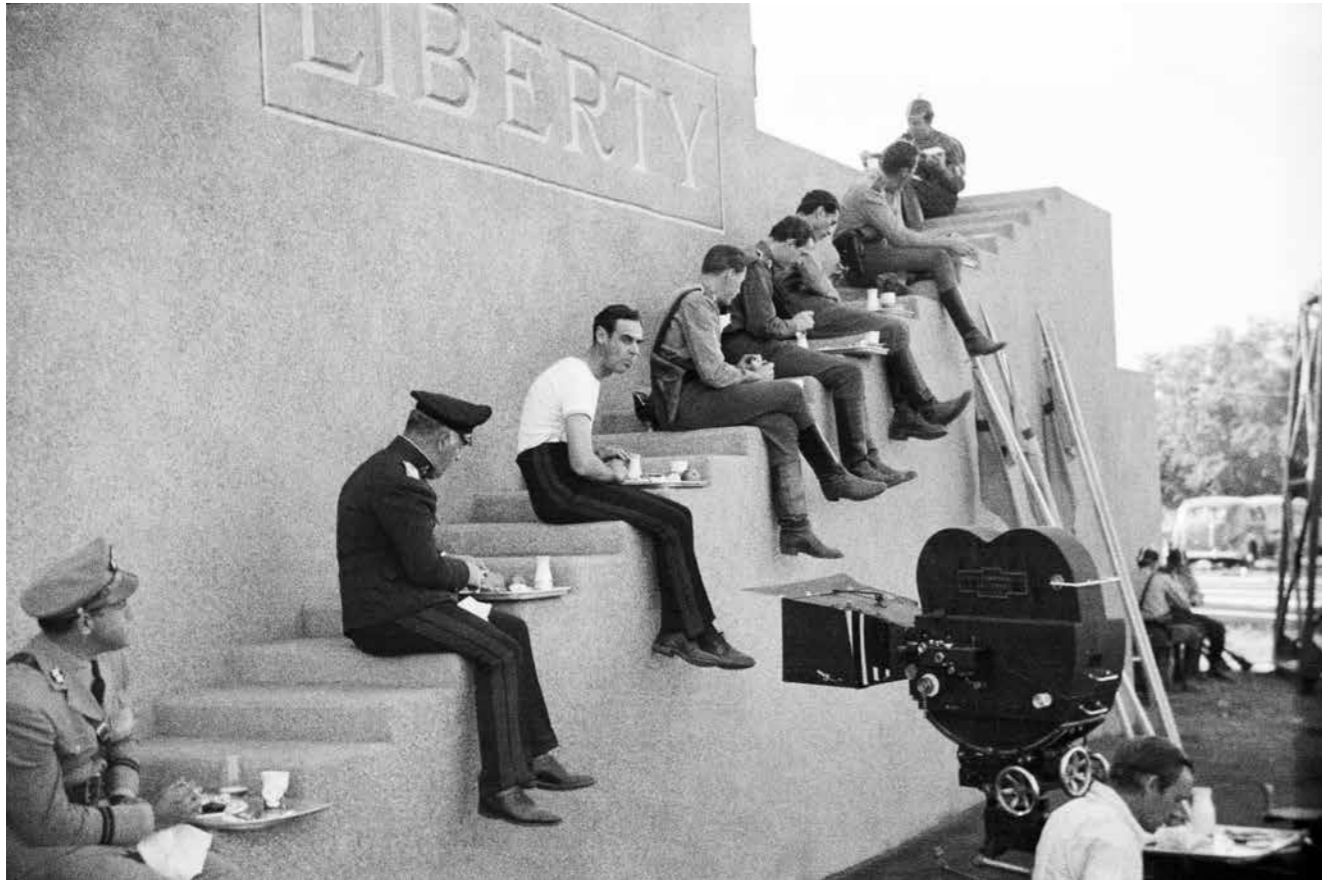
Indice dei film / *Film Index*372

Indice dei registi / *Directors Index*374

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2020

A Guide to Il Cinema Ritrovato 2020

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



The Great Dictator © Roy Export Co. Ltd. Foto inedita, scattata da Dan James sul set del film / Previously unseen shot by Dan James

W il Cinema

Il Cinema Ritrovato è sempre stato un piccolo miracolo e un grande paradosso. Un festival, per sua natura, apoteosi dell'effimero, che invece diventa, anno dopo anno, simbolo internazionale della necessità di conservare la storia del cinema e di mostrarla nelle sale cinematografiche nelle migliori condizioni possibili.

Quest'anno il paradosso lo spingiamo ancora più avanti. Nell'anno del distanziamento sociale, del trionfo dello streaming e delle piattaforme, Il Cinema Ritrovato avrà sì, per la prima volta, una versione online, ma soprattutto avrà una versione a Bologna, in sale vere, con pubblico e ospiti. Anzi, per assicurare la sicurezza di tutti e per celebrare il cinema, raddoppieremo gli schermi e le sale del festival.

A Piazza Maggiore si aggiungono la BarcArena e l'Arena Puccini, ai tradizionali cinema Lumière, Jolly e Arlecchino, si affiancheranno l'Odeon, il Manzoni e il Teatro Comunale. Dieci sale e arene cinematografiche per ritrovare, assieme al nostro pubblico armato di mascherine e curiosità, il piacere di andare al cinema.

Sarebbe stato più semplice non farlo o farne solo un'edizione online. Ma abbiamo voluto dare un segnale, marcare, ancora una volta, attraverso Il Cinema Ritrovato, come la pensiamo. Il Cinema ritrova la sua essenza in sala, proiettato sullo schermo, tra persone che vivono assieme quel momento magico in cui esseri umani che non si conoscono, tremano, ridono, piangono, trafitti dalla stessa scena.

L'edizione di quest'anno è, forse più di ogni altra, una celebrazione del cinema al cinema. Come prova il lavoro di Lorenzo Burlando, il fotografo che, da dieci anni, segue il festival e le proiezioni in Piazza. Ci racconta, nella prefazione del libro dedicato al suo lavoro, che pubblichiamo in occasione di questa trentaquattresima edizione, che, dopo anni nei quali fotografava solo lo schermo e le star che erano sul palco, ha capito che era più interessante fotografare le persone sedute in Piazza a vedere i film. Sono fotografie che ci restituiscono la gioia di un benessere condiviso, vitale, che nasce dalla cultura.

Long Live Cinema!

Il Cinema Ritrovato has always been a small miracle and a big paradox. By its nature the apotheosis of ephemera, with every passing year our festival has become the international symbol of the imperative of preserving film history and screening it in cinemas in the best possible conditions.

This year we are pushing the paradox even further. In the year of social distancing, the triumph of streaming and digital platforms, Il Cinema Ritrovato will have its first ever streaming component, but more importantly there will be a version in Bologna, in real cinemas, with an audience and guests. And that's not all. To guarantee everyone's safety and to celebrate film, we are doubling the festival's screens and theatres.

Piazza Maggiore will be joined by BarcArena and Arena Puccini, and our regular cinemas Lumière, Jolly and Arlecchino will be flanked by the Odeon, Manzoni and Teatro Comunale. Ten indoor and outdoor cinemas where we and our audience, armed with masks and curiosity, can rediscover the pleasure of going to the movies.

It would have been easy not to have done the festival or to have done just an online edition, but we wanted to send a message. We wanted our philosophy to leave its mark, again, with Il Cinema Ritrovato. Cinema truly becomes itself in a movie theatre, projected on a screen, where people experience together that magical moment in which, even though total strangers, they tremble, laugh and cry, all struck by the same scene.

Perhaps more so than any other year, this edition is a true celebration of cinema at the cinema. We can see it in the work of photographer Lorenzo Burlando, who has followed the festival and screenings in Piazza Maggiore for ten years. In the preface to the book on his work – which we are publishing for this 34th edition of our festival – Burlando tells us how, after years of photographing just the screens and the stars on stage, he discovered that taking pictures of the people watching films in Piazza Maggiore was much more interesting. They are images that fill our eyes with the joy of a shared and vital wellbeing created by culture.

A zozzo nel programma

394 film, da 29 paesi, il più antico è del 1898, il più recente sarà finito per il giorno della proiezione. Film selezionati dai 16 curatori delle 15 sezioni, ma anche dal festival di Cannes (la sua sontuosa Sélection officielle sarà presente con 6 opere) e da Venezia Classici, che in quest'anno drammatico e imprevedibile siamo felici di ospitare a Bologna. Cannes e Venezia, due grandi festival europei, baluardi del cinema che amiamo. Bologna dà il suo piccolo contributo, affinché il lavoro di questi due essenziali motori di produzione culturale possa essere presentato, nelle migliori condizioni possibili, e iniziare a trovare il pubblico. La difesa dei bastioni della cultura e la volontà di andare al di là dei recinti tradizionali sono la cifra del programma di quest'anno. Sfogliate il catalogo, mai come in questa edizione Il Cinema Ritrovato segue traiettorie inedite, al di fuori dai canoni. Troverete, accanto a Marco Ferreri, il regista italiano meno classificabile e meno studiato, Yuzo Kawashima, uno dei meno conosciuti tra i maestri del cinema giapponese, scomparso a quarantacinque anni con cinquantun film all'attivo, dotato di uno stile preciso e di uno sguardo personale sul Giappone del dopoguerra, considerato l'anello mancante tra il cinema nipponico classico e le nuove generazioni. A proposito della sua relazione con i registi più giovani, grazie alla selezione di Venezia Classici, potremo presentare anche *Fukushu suru wa ware ni ari* (La vendetta è mia, 1979) di Shohei Imamura, che fu assistente di Kawashima alla Nikkatsu, e dedicò al suo maestro un libro, dal titolo *La vita è fatta solo di addii*, frase sgrugante e provocatoria cara a Kawashima.

Fuori dal canone è certamente la scelta di dedicare la tradizionale retrospettiva consacrata a un autore del cinema hollywoodiano, avviata una ventina di anni fa da Peter von Bagh, a una coppia di registi, Frank Tuttle e Stuart Heisler. Marginali e geniali, liberi e popolari, lavorarono entrambi per la Paramount. Sarete sorpresi nel trovare nelle loro opere temi di scottante modernità, trattati con rigore e maestria: identità afro-americana, fascismo, razzismo e corruzione.

A proposito di registi dimenticati, una delle scoperte, per il pubblico internazionale, dell'edizione 2020 sarà Konrad Wolf: ebreo, fuggito ragazzo in URSS con la sua famiglia, libererà il suo paese come soldato dell'Armata rossa, esperienza che racconterà nel suo *Ich war neunzehn* (1968). I suoi film esistono, sono stati digitalizzati dalla DEFA Stiftung, ma il suo paese, la Repubblica Democratica Tedesca, no, è scomparso da tempo. Ci sono anche, ma questa è una tradizione per Il Cinema Ritrovato, film che non dovevano esistere. Ad esempio *Shatranj-e Baad* (Chess of the Wind, 1976) di Mohammad Reza Aslani, un film iraniano prerivoluzionario, proiettato una sola volta e poi insabbiato, per circondarsi poi di un alone di leggenda. Il nostro restauro restituisce un altro film essenziale della New Wave iraniana. Fa parte di *Cinemalibero*, una sezione che, programmaticamente, mostra opere che, per la loro carica innovativa e di

A stroll through the programme

394 films from 29 countries, the oldest dates from 1898, and the most recent will be finished the day of its screening. The films were chosen by 16 curators of 15 sections, but also the Cannes Film Festival (the opulent Sélection officielle will make an appearance with 6 films) and Venice Classics, which owing to the dramatic and unpredictable events of this year, we are happy to host in Bologna. Cannes and Venice are two enormous European festivals and two strongholds of cinema that we admire and adore. Bologna plays its small part so the work of these two engines of cultural production can be presented in the best conditions possible and begin to find its audience. Defending bastions of culture and the desire to break traditional boundaries are the themes of this year's programme. Browse through the catalogue and you will see how this edition of Il Cinema Ritrovato explores new trajectories outside the traditional canon more than ever. You will find Marco Ferreri, the least classifiable and least studied Italian director, next to Yuzo Kawashima, one of the least known of the masters of Japanese cinema. Kawashima passed away at the age of 45 with 51 films under his belt, all marked by his own style and personal view of postwar Japan, and he is considered the link between Japanese classic cinema and the new generations. Speaking of his connection with younger directors, with the Venice Classics selection we will be presenting Shohei Imamura's *Fukushu suru wa ware ni ari* (Vengeance Is Mine, 1979). Imamura was assistant director to Kawashima at Nikkatsu and dedicated a book to his teacher titled *Life Is Nothing but Goodbye, a poignant and provocative expression that was dear to Kawashima*.

Our retrospective on Hollywood masters, a tradition laid by Peter von Bagh some twenty editions ago, also breaks convention by celebrating two directors instead of one, showing their films in tandem: Frank Tuttle and Stuart Heisler. Sadly overlooked yet brilliant and popular, they both worked for Paramount. You'll be surprised to see how in their work some highly mature themes emerge, treated with utmost care and artistry: African-American identities, fascism, racism and corruption.

Speaking of forgotten directors, one of the discoveries awaiting the international audience of the festival's 2020 edition is Konrad Wolf. Of Jewish origin, he escaped as a boy to the USSR with his family; he would later free his country as a soldier in the Red Army and even make a film about it as *Ich war neunzehn* (I Was Nineteen, 1968). His films continue to exist, now digitised by DEFA Stiftung, but his country, the German Democratic Republic, disappeared some time ago. Then there are films that were not supposed to exist, but in one of Il Cinema Ritrovato's traditions, the festival unearths them. For example, *Mohammad Reza Aslani's Shatranj-e Baad* (Chess of the Wind, 1976), an Iranian pre-revolutionary film, was shown only once and then shelved, only to be surrounded by the aura of legend. Our restoration unveils another essential Iranian New Wave film. It is part of *Cinemalibero*, a section of films that risked and still risk disappearing due to their in-

rottura, anche politica, hanno rischiato e rischiano, ancora, di scomparire. Ad esempio, *Xiao Wu* (*The Pickpocket*, 1997), l'opera prima finalmente restaurata di Jia Zhang-ke, regista a cui Walter Salles ha dedicato uno straordinario, e 'impossibile', documentario, che mostra come il dialogo tra artisti, seppur geograficamente e culturalmente lontani, possa dare frutti meravigliosi. Tra i film sempre a rischio per la loro carica rivoluzionaria, rilucono quelli di Sarah Maldoror, recentemente scomparsa, la guerriera con la mdp, come la chiamava Jean Genet, francese di nascita, angolana di adozione, pioniera del cinema panafricano.

A proposito di cineaste, c'è una rassegna che siamo particolarmente fieri di presentare quest'anno, grazie alla collaborazione con il Gosfil'mofond, la prima dedicata alle pioniere del cinema sovietico; molto più numerose delle registe europee o americane, capaci di esprimere un cinema diverso e anche di successo, eppure, tutte costrette a lottare con le unghie e con i denti per poter affermare la loro attività e poterla proseguire.

Tra i film destinati all'oblio, segnaliamo quelli raccolti da Andrea Meneghelli in due programmi 'birichini', in cui sono stati riuniti esclusivamente frammenti di film muti incompleti, appartenenti alla collezione di nitrati della Cineteca di Bologna. Tra le scoperte sonore di Bologna, segnaliamo *Comizi d'amore* (1964), uno dei capolavori di Pier Paolo Pasolini, di cui mostreremo anche molto materiale girato e non editato, e poi il meraviglioso blu Magritte della copia restaurata di *Strategia del ragno* (1970), la lucentezza di *Luci del varietà* (1950), film di Fellini e Lattuada, di cui è stato ritrovato il negativo inaffiammabile. Ma, a proposito di definizione, i film che più ci sorprenderanno quest'anno saranno i 68mm della Mutoscope and Biograph Collection provenienti dall'EYE di Amsterdam, realizzati in Europa tra il 1897 e il 1902, film che sembrano scolpiti nel tempo. E quanto ai colori, tra i film che più rimarranno nei nostri occhi, ci saranno quelli dei Chronochrome Gaumont (1912), di cui presenteremo il nuovo e più completo restauro.

Fellini continuerà a nutrirci, non solo con i suoi film, ma anche con gli sguardi degli altri cineasti che continuano a posarsi su di lui e la sua opera. Due gioielli, l'ultimo documentario realizzato da Gideon Bachmann sul grande riminese (ma Cinemazero ci porterà anche una selezione di riprese del geniale giornalista/antropologo su Liliana Cavani e i fratelli Taviani) e l'attesissimo *Fellini degli spiriti*, di Anselma Dell'Olio, che porta nuova luce sul lato più nascosto del pianeta Federico.

In un anno così duro per tutti e per tutto il mondo, sapevamo che allestire un festival sarebbe stato difficile come una corsa controvento di Buster Keaton. Se ci riusciremo sarà grazie all'incredibile disponibilità dello staff e dei volontari, alle istituzioni che ci hanno sostenuto (l'Europa, lo Stato italiano, la Regione Emilia-Romagna, il Comune di Bologna e gli sponsor hanno tutti confermato la loro pre-

novative and politically disruptive powers. For example, *Xiao Wu* (The Pickpocket, 1997), the first work by Jia Zhang-ke, and now finally restored. Walter Salles made an extraordinary and 'impossible' documentary about the director, showing how exchanges between artists bear marvellous fruit, even when they are geographically and culturally distant. The films by Sarah Maldoror, *French by birth, Angolan by adoption*, the pioneer of Pan-African cinema and the warrior with a camera, as Jean Genet called her, *sparkle among the ones in constant danger because of their revolutionary power*.

Speaking of filmmakers, we are especially proud to present this year the first retrospective on pioneering Soviet female directors, thanks to the collaboration of Gosfil'mofond. Numerically superior to their European or American counterparts, they created a diverse kind of cinema, which was also successful, but all of them were forced to fight tooth-and-nail to claim their place and continue working in the field.

As for films destined to be forgotten, Andrea Meneghelli has organised a number of them in two 'mischievous' programmes comprising just fragments of incomplete silent films from Cineteca di Bologna's nitrate print collection. The screenings of sound film discoveries made in Bologna include *Comizi d'amore* (1964), one of Pier Paolo Pasolini's masterpieces, of which we will also show much unedited footage, the marvellous *Magritte blue of the restored Strategia del ragno* (1970) and the sparkle of *Fellini and Lattuada's Luci del varietà* (1950), whose flammable negative was found. Speaking of definition, the films bound to surprise us the most this year will be the 68mm films of the Mutoscope and Biograph Collection from the EYE in Amsterdam; made in Europe between 1897 and 1902, they seem to be films sculpted by time. In terms of colour, the moving pictures that will dazzle our eyes the most are those shot with Chronochrome Gaumont (1912), of which we are presenting the new and most complete restored version.

Fellini will continue to nourish us with his films but also with the views of other filmmakers on him and his work. Two gems, the last documentary by Gideon Bachmann on the great director from Rimini (*Cinemazero will also bring us select footage of Liliana Cavani and the Taviani brothers by the gifted journalist/anthropologist*) and the highly anticipated *Fellini degli spiriti*, by Anselma Dell'Olio, which sheds new light on the most hidden part of Federico's world.

In a year that has been so hard for everyone, we knew that organising a festival would be as difficult as Buster Keaton running against the wind. If we pull it off, it will be thanks to the incredible enthusiasm of our staff and volunteers, to the institutions that support us (Europe, the Italian state, the region of Emilia-Romagna, the city of Bologna and our sponsors, all of whom confirmed their support) and, again, to the eager cooperation of archives and rightsholders around the world. A few sections we had planned have been postponed to 2021, but the vast majority of the films has been confirmed. THANK YOU! It was not expected. A special thanks goes to two international

senza) e, ancora una volta, alla grande disponibilità degli archivi e degli aventi diritto di tutto il mondo. Poche sezioni che avevamo progettato sono state rinviata al 2021, ma la maggior parte dei film ci sono stati confermati. GRAZIE! Non era scontato. E un grazie particolare va a due sostenitori internazionali, Gaumont e Pathé. Il loro supporto ci è arrivato nelle settimane più dure del lockdown italiano, è stato un gesto di solidarietà che non dimenticheremo, che ci ha fatto sentire parte di uno sforzo internazionale e ci ha dato la forza per non cancellare tutto e trovare la convinzione per continuare a preparare Il Cinema Ritrovato 2020.

Un festival di cineasti

Tra le istituzioni con cui lavoriamo da oltre dieci edizioni, un partner essenziale è The Film Foundation, che, in questo 2020, compie trent'anni, durante i quali la TFF è stata determinante per affermare negli USA e nel mondo, la necessità, l'urgenza, il valore del restauro del patrimonio cinematografico. Il nostro programma ospita una sezione dedicata alla Film Foundation, a Martin Scorsese e ai cineasti che in questi trent'anni hanno sostenuto il suo lavoro. Il primo film che presenteremo, per dare il senso della continuità del lavoro, nella mattinata inaugurale del festival, sarà il primo restauro sostenuto dalla TFF, *Force of Evil* (*Le forze del male*, 1948), nella copia 35mm realizzata nel 1990 dall'UCLA. Tra i restauri promossi da Scorsese ci sarà *Accattone* (1961), uno dei film che lo ha più segnato. Le relazioni evidenti e segrete tra i cineasti, sono, da sempre, uno degli aspetti più vitali del Cinema Ritrovato. Sergio Leone sarebbe stato lo stesso senza i film di Roberto Roberti? Sarà molto divertente vedere, finalmente, l'invisibile *Fra Diavolo* (1925), il più importante film realizzato da Roberti, e capire se ci sono relazioni artistiche tra padre e figlio (di cui mostreremo anche *Il mio nome è Nessuno*, 1973). Il recente restauro di *Erotikon*, uno dei film più folgoranti della sezione 1920, ci porterà alle origini della commedia e di quella meravigliosa linea inventiva che da Stiller porta a Wilder attraverso Lubitsch (altro grande protagonista della sezione).

Certamente senza Henry non ci sarebbe stata Jane, ma il bel documentario di Florence Plataretz su di lei e il rarissimo *FTA* (acronimo di Fuck the Army, 1972) ci faranno meglio conoscere una famiglia che ha segnato la storia di Hollywood e il nostro immaginario. L'esemplare rassegna curata da Alexander Horwath ci accompagnerà, di film in film, nell'integrità, nell'apparente semplicità di Henry Fonda e della sua arte, che investe ogni aspetto della sua personalità, anche quello fisico: "La fisicità di Fonda era unica, a riposo e in azione. La sua andatura, i suoi passi di danza goffamente incantevoli, sono inconfondibili". Rappresentante massimo di un cinema che doveva promuovere il mito democratico, saprà capire e farsi interprete della crisi di quel modello. Conservò sempre una profonda lucidità sul suo paese, basta leggere quanto dichiarò in un'intervista, poco

supporters, Gaumont and Pathé. Their support came during the toughest weeks of the lockdown in Italy. It was a gesture of solidarity that we will never forget and made us feel part of an international effort; it gave us the strength not to cancel everything and the conviction to continue organizing Il Cinema Ritrovato 2020.

A Festival of Filmmakers

Among the institutions we have been working with for over ten years, The Film Foundation has become a crucial partner. In 2020, the foundation celebrates its 30th birthday. In its lifetime it has been critical to establishing the imperative, urgency and value of restoring film heritage in the US and around the world. Our programme devotes a section to The Film Foundation, Martin Scorsese and the filmmakers who have supported the foundation's work for these past 30 years. To provide a sense of the continuity of its activity, the opening film will present on the first morning of the festival will be the first restoration that The Film Foundation funded, Force of Evil (1948), with the 35mm print made in 1990 at UCLA. Of the film restorations that Scorsese promoted, we will also show Accattone (1961), one of the movies that left a deep impression on the director. Obvious and secret relationships between filmmakers have always been one of the most dynamic elements of Il Cinema Ritrovato. Would Sergio Leone have been the same without Roberto Roberti's films? It will be fun finally to watch the unseen Fra Diavolo (1925), Roberti's most important film, and see if there is an artistic connection between father and son (whose film My Name Is Nobody, 1973, we will also show). The recently restored Erotikon, one of the most striking films of the 1920 section, will take us back to early comedy and that marvellous creative lineage that goes from Stiller to Wilder via Lubitsch (another leading figure of the 1920 strand).

It goes without saying that there would be no Jane without Henry, but Florence Plataretz's documentary on her and the extremely rare FTA (1972, an abbreviation for Fuck the Army) will help us get to know better the Fondas, a family that marked the history of Hollywood and our imagination. With the exemplary retrospective curated by Alexander Horwath, we will explore, film by film, the integrity and deceptive simplicity of Henry Fonda and his art, which permeates every aspect of his personality, even his body: "Fonda had a unique physicality whether lying down or taking action; his gait and his charmingly awkward dance moves are highly recognisable". He was the greatest exponent of a cinema that promoted the democratic legend, the crisis of which he was able to grasp and express. He was profoundly lucid about his country, as demonstrated by a statement he made in an interview just before his death, "Reagan is a major concern. I think we're headed for disaster. He's got us on a path now that we're gonna be on for a long time. He says the things people want to hear. He says them very convincingly and with what sounds like sincerity and he's talking a language that people haven't heard for a long time and it im-

prima di morire, "Reagan mi preoccupa molto, Penso che stiamo andando verso il disastro. Ci ha portati su una strada sulla quale resteremo per molto tempo. Dice le cose che la gente vuole sentire. Le dice in maniera molto convincente e dando un'impressione di sincerità. Parlando una lingua che la gente non sentiva da molto tempo e che la colpisce. Ascolto un discorso di Reagan e mi viene da vomitare".

Presentare il cinema del passato significa parlare del presente. Per questo, nel programma di quest'anno, uguale e diverso dalle precedenti edizioni, accogliamo due registi contemporanei con due eventi speciali. Alice Rohrwacher e gli amici dell'Orecchio Acerbo ci porteranno la pandemia. Ma sarà una pandemia speciale, amorosa: *A invenção do amor*, poema scritto da Daniel Filipe nel 1961 (tradotto in immagini quattro anni dopo da António Campos), destinato a diventare uno degli inni della Rivoluzione dei garofani. "Ricorderemo il mondo attraverso il cinema", diceva Bernardo Bertolucci. Ma il cinema è anche l'arte della profezia e il nuovo film di Jonathan Nossiter, *Last Words*, ci porterà, chiudendo il festival, attraverso il cinema, alla fine del nostro secolo.

E poi? Ci sarà il privilegio, solo quest'anno, di assistere al Teatro Comunale ai programmi dedicati al cinema muto; un luogo meraviglioso, il primo teatro d'opera creato da un comune (1763), che ospiterà Feuillade e Ruth Roland, Batty Balfour e Henny Porten, Gustavo Serena e Ausonia, Buster Keaton ed Emil Jannings... accompagnati, nelle loro performance, dai musicisti del Ritrovato che, quest'anno, si troveranno in un luogo adeguato alla loro arte. Buster Keaton ritroverà in Piazza Maggiore l'Orchestra del Teatro Comunale e la musica scritta da Timothy Brock per *The General* (1926), *Sylvester* (1924) ritroverà l'accompagnamento scritto per la prima berlinese da Klaus Pringsheim, scomparso per quasi cento anni, ritrovato, infine, dopo lunghe ricerche da Martin Koerber; *La Femme et le pantin*, che rivive grazie alla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, sarà accompagnato da un trio di improvvisatori, pianoforte classico, chitarra flamenca, baile y cantador. Saranno momenti irripetibili dell'edizione 2020 del Cinema Ritrovato. Come irripetibili furono i set di *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960) e *The Misfits* (*Gli spostati*, 1961), due film di cui mostreremo, in prima mondiale, i rispettivi restauri. Due opere che non finiscono di sorprenderci, inesauribili nel loro bianco e nero, nella loro novità divenuta nuova classicità. Godard disse che il suo film era un documentario su Seberg e Belmondo, *The Misfits* deve molto del suo fascino nell'essere anche un documentario su Marilyn Monroe e Clark Gable. Due film che certo non scopre Bologna, ma difficile immaginare un luogo più perfetto per tornare a vederli.

Benvenuti alla XXXIV edizione del Cinema Ritrovato!

presses them. I listen to a Reagan speech and want to throw up".

Presenting cinema of the past entails talking about the present. For this reason, we have invited two contemporary directors for two special events as part of this year's programme, which is the same and different from previous editions. Alice Rohrwacher and Orecchio Acerbo will bring us the pandemic. A special, love-filled pandemic: A invenção do amor written in 1961 by Daniel Filipe (translated into images four years later by António Campos) which became one of the songs of the Carnation Revolution. "We will remember the world through film", said Bernardo Bertolucci, but cinema is also an art of prophecy. Jonathan Nossiter's new movie, Last Words, will conclude our festival, and it will bring us to the end of our century via film.

And what else? We will have the privilege, for just this year, to watch the silent film programmes at Teatro Comunale. A magical place, it was the first opera house built by a municipality (1763) and will be home to Feuillade and Ruth Roland, Betty Balfour and Henny Porten, Gustavo Serena and Ausonia, Buster Keaton and Emil Jannings... Their performances will be accompanied by Il Cinema Ritrovato's musicians playing in a venue made for their art. In Piazza Maggiore, Buster Keaton will meet up again with the Orchestra del Teatro Comunale and music written by Timothy Brock for The General (1926). Sylvester (1924) will be joined again with the score that was written for its Berlin premiere by Klaus Pringsheim; missing for almost 100 years, it was found by Martin Koerber after lengthy research. Alive again thanks to the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, La Femme et le pantin (1929) will be accompanied by a trio of improvisers, classic piano, flamenco guitar, baile y cantador. There will be once-in-a-lifetime moments at the 2020 edition of Il Cinema Ritrovato. Just like À bout de souffle (Breathless, 1960) and The Misfits (1961), two restorations that are making their world premiere here: two movies that never cease to amaze us, limitless with their black and white photography and their innovation, which became the new 'classic'. Godard said that his film was a documentary about Seberg and Belmondo, and The Misfits owes much of its appeal to its being a documentary about Marilyn Monroe and Clark Gable. Two films that may not have been discovered in Bologna, but it is hard to imagine a more perfect place for seeing them again.

Welcome to the 34th edition of Il Cinema Ritrovato!

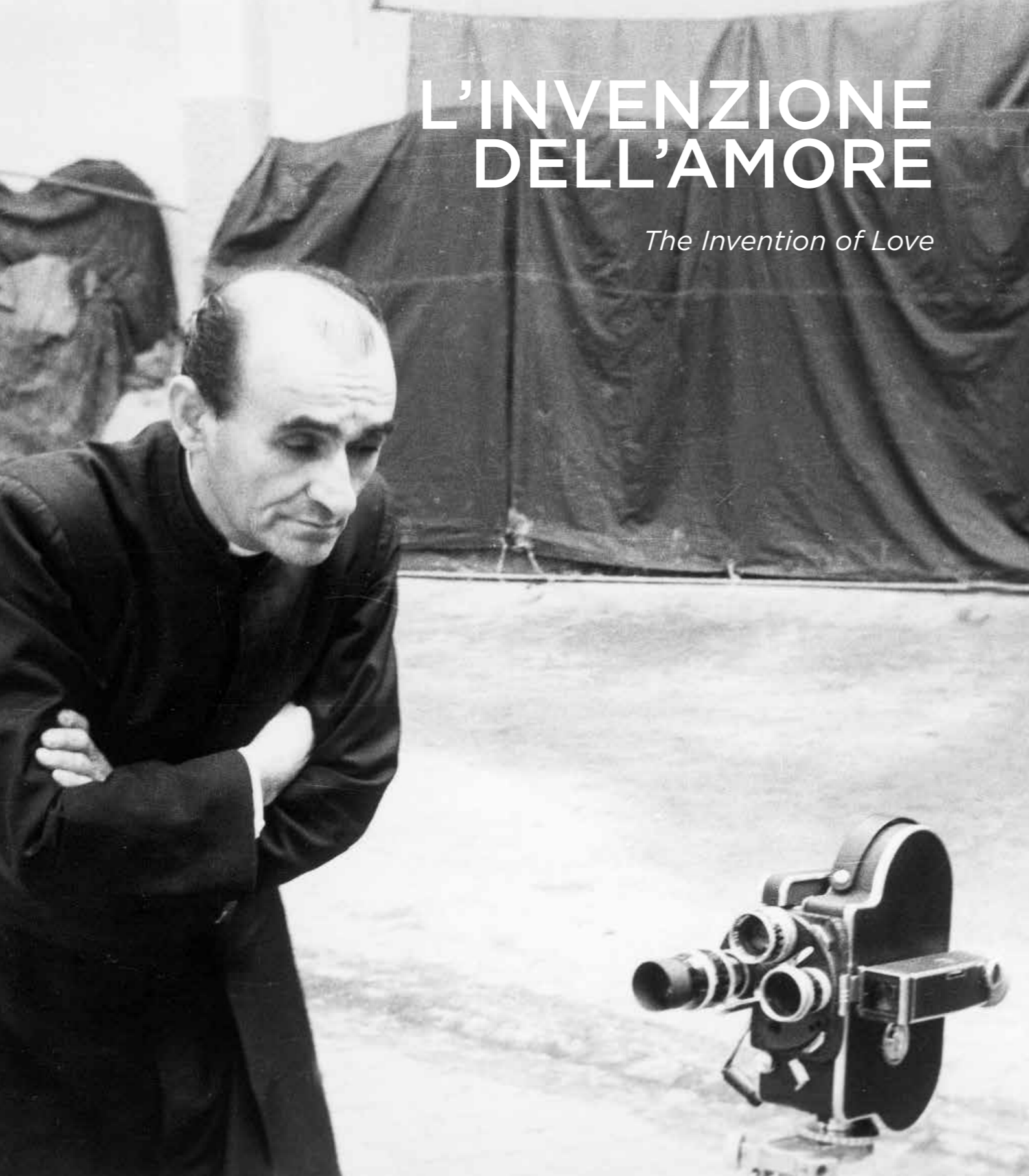
EVENTI SPECIALI

Special Events



L'INVENZIONE DELL'AMORE

The Invention of Love



A INVENÇÃO DO AMOR

Portogallo, 1965 António Campos

[L'invenzione dell'amore / The Invention of Love] ■ Sog.: dal poema omonimo (1960) di Daniel Filipe. Scen., F. M.: António Campos. Int.: Maria Carolina, Joaquim Manuel Dias. Prod.: António Campos ■ 35mm. D.: 29'. Bn. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema ■ Restaurato da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema presso il laboratorio ANIM, a partire da una copia muta 16mm e da una colonna sonora del 1974 / Restored by Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema at ANIM laboratory, from a silent 16mm print and a sound track recorded in 1974

Mi sono imbattuta nell'*Invenzione dell'amore* in un giorno d'autunno, a Lisbona, nel 2002. Vivevo in quella città già da qualche mese, avevo studiato portoghese, ma era la prima volta che la parola scritta e straniera diventava improvvisamente viva, guizzante, come qualcosa che premeva per uscire fuori dalla pagina.

Uscire, correre, cantare: sentii un'insolita urgenza di declamare a tutti quella poesia, di liberarla dalla mia stanza e portarla in giro per le strade, tra gli sconosciuti. E così mi trovai a scrivere dei manifesti con degli estratti del poema, per qualche mese ne feci trentacinque a settimana, che attaccavo di notte per le strade. Al fondo del manifesto, al posto dei numeri di telefono che in genere negli annunci si strappano via, i passanti trovavano delle parole della poesia ritagliate in piccole strisce, da staccare e portare con sé. Mi sembrava importante che quelle parole si disperdessero tra la gente, come semi. Che non fossero più 'parole di pagina', ma messaggi da strappare via, scambiare, accartocciare, appiccicare.

Adesso è il 2020, e questo poema è ancora ardente. Daniel Filipe, poeta capoverdiano perseguitato dalla dittatura di Salazar, non riuscì neanche a sapere che le sue parole divennero nel

1974 uno dei canti della rivoluzione. Morì infatti prematuramente, a soli trentotto anni, senza poter assistere al rovesciamento e alla liberazione del 25 aprile portoghese.

Nei giorni della quarantena le sue parole mi sono tornate alla mente, le ho cercate e infine ritrovate: ho subito chiamato Mara Cerri, Fausta Orecchio, Luciana Fina e gli amici di Else edizioni: traduciamolo, disegnamolo, stampiamolo, facciamo un libro-manifesto, diffondiamo l'amore imperativo di Daniel Filipe!

E così abbiamo scoperto che queste parole riescono ancora oggi a raccontare vivamente un'epidemia inversa a quella in cui ci troviamo, un'epidemia di speranza come un fiore che sboccia dentro la nostra memoria. Per il tempo a venire.

Alice Rohrwacher

È il 2020, marzo, stagione distopica in cui è decretata la necessità di un'inedita distanza tra le persone. Eppure un'invenzione riapre in quel momento un respiro tra tempi e luoghi distanti.

Alice mi chiama dall'Italia mentre mi confronto con il difficile appello all'isolamento e sono in Alentejo, vicino Grândola. È alla ricerca dell'edizione originale di *A Invenção do amor*, il poema di Daniel Filipe e mi propone di tradurlo con lei, vuole preparare una serie di manifesti per il 25 aprile, la data coincidente che a circa trent'anni di distanza ha illuminato la storia portoghese e italiana. Quei versi entrano nelle mie giornate. E presto si dispiegano, valicando tempi e distanze. Il 25 aprile le parole del poema si diffondono sui manifesti affissi nelle città italiane, con i disegni di Mara Cerri, nasce poi il progetto del libro e le serigrafie con Else Edizioni, con la complicità di Marco Carsetti, Chiara Mammarella e Fausta Orecchio.

E rivediamo insieme felicemente il film di António Campos, realizzato nel 1965 a soli quattro anni dalla scrittura del poema, ancora sotto il regime dell'Estado Novo e il control-

lo della PIDE. Cineasta di provincia, sconosciuto ai più, figura solitaria e romantica, Campos lavorava per scelta solo con i propri mezzi, fuori dal sistema e fuori dal suo tempo, preferendo la pellicola 8 o 16mm, l'arduo lavoro senza contropartite. È una delle prime figure di culto del documentario portoghese, libero da canoni, fu apprezzato dagli stessi autori del Cinema Novo per la singolarità della sua scrittura cinematografica e proprio per la sua indipendenza. Il suo film, gesto libero e visionario, è anch'esso un'invenzione dal segno contrario al tempo che attraversiamo.

Dal 1961 il poema di Daniel Filipe ha fatto sognare l'amore e la rivoluzione a generazioni di portoghesi. Reinterpretato per il cinema da António Campos, registrato su vinile con la stessa voce del poeta, rappresentato in teatro in diverse epoche, sprigiona oggi nuovi gesti, per farci sognare ancora. Grazie ad Alice e alla complicità di Mara, Marco, Chiara e Fausta, grazie a Ernesto Rodrigues e Marcelo Felix, che a Lisbona mi hanno aiutato nella ricerca dell'edizione originale del poema e della copia del film, grazie alla Cinemateca Portuguesa, a Gian Luca Farinelli, al festival e il suo pubblico, l'invenzione è qui ritrovata.

Luciana Fina

I first came across the poem A Invenção do amor one autumn day in 2002, in Lisbon. I had been living there for a few months, and I had studied Portuguese, but this was the first time that the written word in this foreign language had suddenly come to life, writhing as though trying to escape from the page.

Go out, run, sing! I felt a strange urgency to declare the poem to everybody, to set it free from my room and take it around the streets, to show it to strangers. So I decided to make leaflets with excerpts from the poem and then went out at night to put them up around the streets. For a few months I was doing as many as 35 a week. At the bottom, where advertisement posters usually have



Alice Rohrwacher a Lisbona, 2002

phone numbers that people can tear off, I put words from the poem on little strips, so that people could take the words with them. It was important for me that those words should spread like seeds among the people. I didn't want them to just be 'page words', but rather messages to be taken, exchanged, rolled up, stuck on to things.

It's now 2020, and the poem still retains the same power. Daniel Filipe, a Cabo Verdean poet persecuted by the Salazar regime, never knew that his words would go on to become one of the songs of the Portuguese revolution in 1974. He died at the age of just 38, and didn't live to see the overthrow of the dictator and the liberation of 25 April.

During the lockdown for the pandemic, his words came back to me. I looked for them and eventually found them. I called Mara Cerri, Fausta Orecchio, Luciana Fina and my friends at Else Edizioni. I wanted to translate those words, illustrate them, print them and make a poster-book out of them, to spread the love of Daniel Filipe!

And so we discovered that these words are still able to tell the vivid story of an

epidemic that in certain ways is the opposite of the one we're currently experiencing. An epidemic of hope, like a flower blossoming in our memory. For the time that is to come.

Alice Rohrwacher

March 2020, a dystopic time when it was decreed that people must keep an unprecedented distance from each other. And yet, at that very moment, an invention managed to let a breath pass anew between distant times and places.

Alice called me from Italy while I was dealing with the difficult forced isolation in Alentejo, near Grândola. She was looking for an original edition of *A Invenção do amor*, the poem by Daniel Filipe, and she wanted me to translate it with her because she intended to prepare a series of posters for the 25 April celebrations. That date marked important changes for both Portugal and Italy, 30 years apart. And so those verses became a part of my daily life, before finally taking flight and bridging time and distance. On 25 April, the words of the poem were displayed on posters and billboards in many Italian cities, accompanied by

illustrations by Mara Cerri. Then it was decided to print a book featuring the text and posters through Else Edizioni, with the help of Marco Carsetti, Chiara Mammarella and Fausta Orecchio.

We also enjoyed watching the film directed by António Campos in 1965, just four years after the poem had been written. Portugal at that time was still ruled by the Estado Novo regime and under the strict control of the PIDE. Campos was a small-town filmmaker, largely unknown, a solitary and romantic figure. He chose to work by his own means, outside the system and the times, preferring 8mm or 16mm film: hard work that went unrewarded. He was one of the first cult figures of Portuguese documentary-making, and was appreciated by Cinema Novo directors for his unorthodox style and his independence. His film was a free and visionary creation and was itself, in a certain sense, an invention of the opposite of what we're experiencing in our times.

Since 1961, Filipe's poem has fuelled dreams of love and revolution for generations of Portuguese people. It was adapted for the cinema by António Campos, recorded on vinyl with the poet's own voice, and performed in theatres many times. Even today it spawns new initiatives, letting us dream again. Thanks to Alice and the contributions of Mara, Marco, Chiara and Fausta, thanks to Ernesto Rodrigues and Marcelo Felix in Lisbon, who helped me in my search for the original edition of the poem and a copy of the film, thanks to Cinemateca Portuguesa, to Gian Luca Farinelli, to the festival and to the audience, the invention has been found once more.

Luciana Fina

A destra: manifesto disegnato da Mara Cerri

Ma un grido di speranza senza senso
 sorge
 dal fondo della notte
 e avvolge
 la città

in fondo al dolore una finestra
aperta
 una finestra illuminata

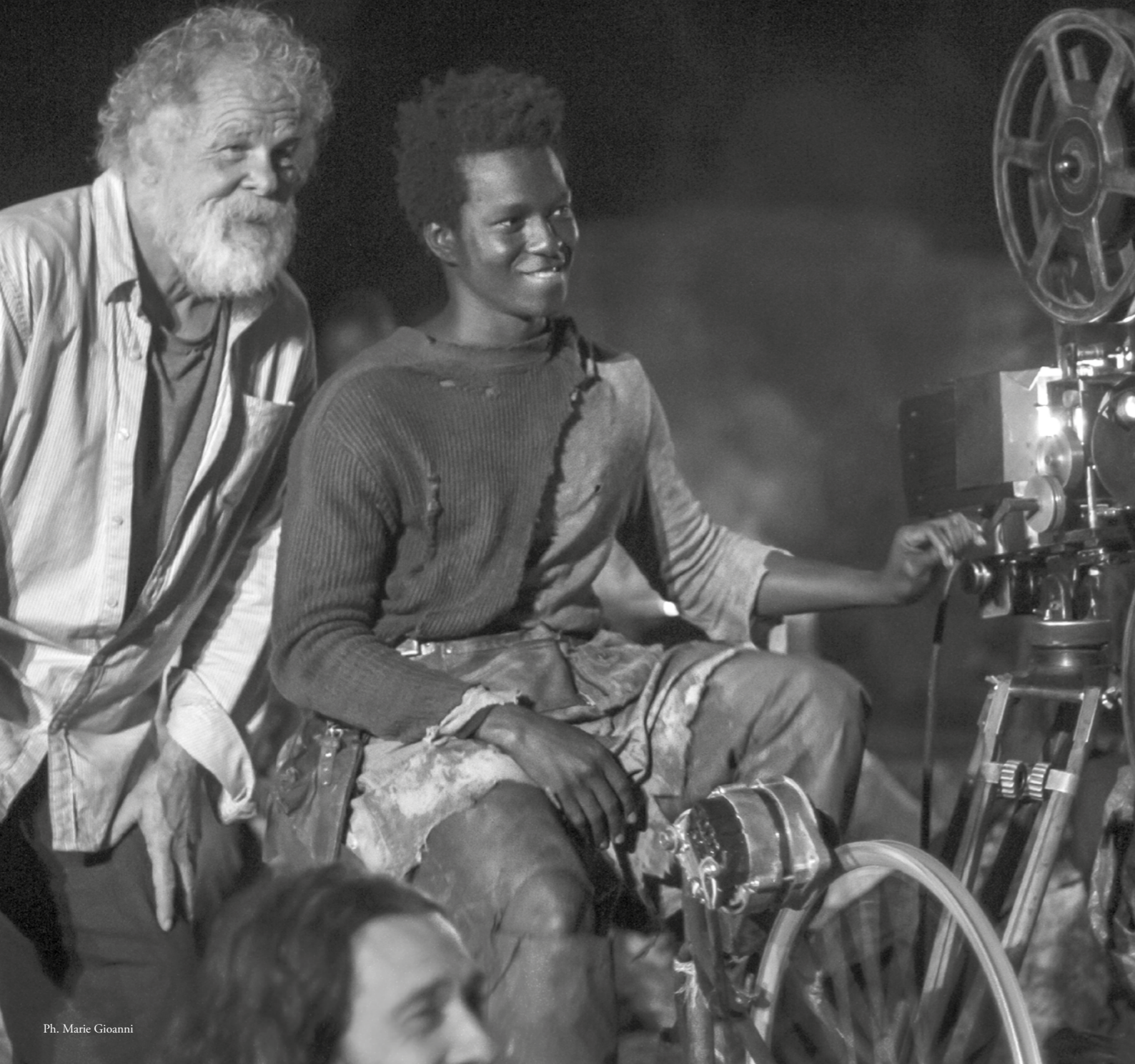


LAST WORDS

Anteprima mondiale / World Premiere



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
2020



LAST WORDS

Italia-Francia, 2020

Regia: Jonathan Nossiter

■ Sog.: dal romanzo *Mes derniers mots* (2015) di Santiago Amigorena. Scen.: Jonathan Nossiter, Santiago Amigorena. F.: Clarissa Cappellani. M.: Jonathan Nossiter, Davide Laporta. Scen.: Cristina Bartoletti, Matteo Monteduro, Francesco Bolognini, Massimiliano Petrini, Valerio Romano. Mus.: Tom Smail. Int.: Nick Nolte, Kalipha Touray, Charlotte Rampling, Alba Rohrwacher, Stellan Skarsgård, Silvia Calderoni. Prod.: Donatella Palermo, Laurent Baujard, Serge Lalou, Jonathan Nossiter, Santiago Amigorena per Stemal Entertainment, Paprika Films, Les Films d'Ici, Les Films du Rat, Rai Cinema ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Stemal Entertainment

È possibile un film utopico postapocalittico?

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

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

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

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

I personaggi di Kalipha e Nick, nel loro epico viaggio verso Atene, portano con loro l'ultimo proiettore per condividere la gioia del cinema, e i pezzi per costruire l'ultima cinepresa. L'ultimo home-movie. L'ultima testimonianza degli ultimi atti della specie. Ad Atene scoprono anche il laboratorio-giardino di Alba Rohrwacher, che cerca di far rinascere la natura e salvare l'umanità, prima che tutti muoiano a causa di un virus.

Last Words. Un film di fantascienza postapocalittico o una rappresentazione dell'ultima chance che oggi l'umanità ha oggi di sopravvivere?

Jonathan Nossiter

Is a post apocalyptic utopian film possible?

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

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

Like the last person on earth in 2086: a young African. The Last African. Embodied by the non actor Kalipha Touray, Gambian refugee at the age of 16 who

has already seen the end of the world in real life. Together with legendary actor Nick Nolte who plays a former film director from a by-gone age, their characters rediscover cinema. And the sense of living. The joy of being together (after enforced solitude), the joy of culture (after so much barbarity), the joy of beauty (after so much ugliness). Above all, they rediscover the need to bear witness. Because at the end of the world everything is important. Like the last pregnancy on earth, which belongs to the venerable Charlotte Rampling, playing a Baltic woman of unknowable origins. But also an unknowable future. Or the acts of heroism – or folly – of Polish doctor Stellan Skarsgård.

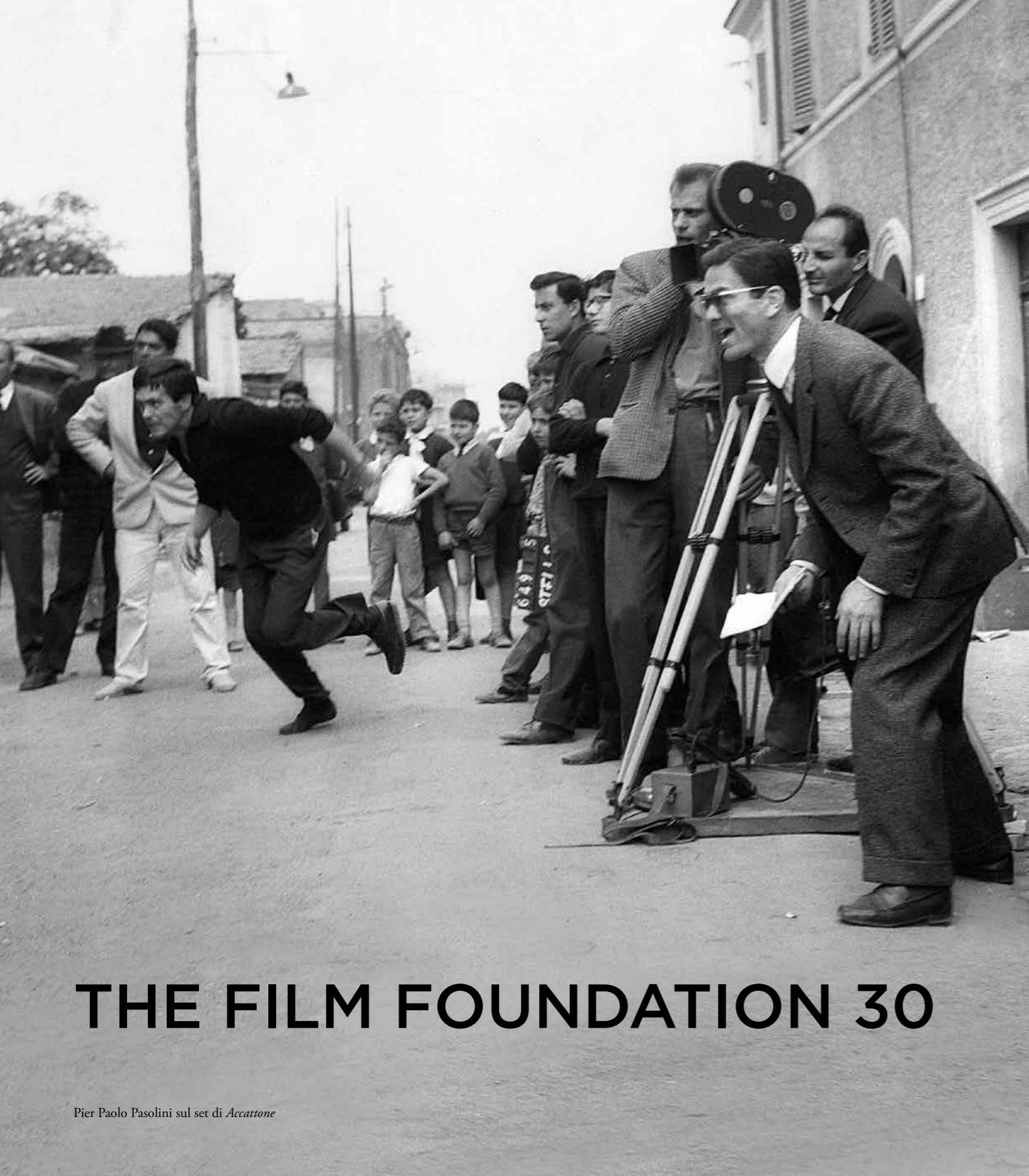
The characters of Kalipha and Nick bring with them on their epic journey to Athens the last film projector on earth – to share the joy of cinema – and the pieces to build the last movie camera. The last home movie. The last witness to the last acts of our species. In Athens they also find the laboratory-garden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

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

Jonathan Nossiter



Jonathan Nossiter



THE FILM FOUNDATION 30

Pier Paolo Pasolini sul set di *Accattone*

La prima edizione del Cinema Ritrovato risale a 34 anni fa, quattro anni dopo è nata The Film Foundation. In questi trent'anni abbiamo restaurato oltre 850 film di ogni epoca, genere, regione del mondo. Per la nostra missione è vitale che i film tornino sul grande schermo, davanti a un pubblico, come sono stati concepiti. Siamo molto fortunati ad avere un rapporto così stretto con Il Cinema Ritrovato.

Martin Scorsese

Il mio personale viaggio con Martin Scorsese è iniziato nel 1991. Neanche un anno prima Marty aveva creato The Film Foundation con George Lucas, Steven Spielberg, Stanley Kubrick e altri cineasti illustri. Avendo studiato cinema e lavorato come archivista alla Library of Congress

la missione della fondazione nella salvaguardia del cinema era per me di enorme interesse. In quei primi anni, insieme a Robert Rosen e Raffaele Donato, ci siamo dedicati ad avviare una campagna di sensibilizzazione e *fundraising* a sostegno degli archivi americani.

Tra la scrittura e la realizzazione di un capolavoro e l'altro, Marty ha trovato ogni giorno il tempo per dedicarsi alla Film Foundation, rilasciando interviste, seguendo i restauri in corso o incontrando i nostri sostenitori; il suo impegno è stato ed è totale. Ha un fiuto straordinario per i film trascurati e dimenticati: quando ci chiede di fare ricerche su un titolo c'è sempre un rullo mancante, un problema di diritti, un ostacolo da superare. Negli anni pre-SMS mi riempiva la scrivania di Post-it con i titoli dei film da restaurare: "Ugetsu", "The River" e... "Fair Wind to Java"!

L'avvio della partnership con l'American Movie Classics, che per un decennio ha trasmesso il Festival of Film Preservation, ha costituito una tappa per noi fondamentale; sono seguite altre collaborazioni importanti, con TCM, Criterion, l'HFPA e infine, nel 2002, con il Director's Guild of America. È stato allora che ho iniziato a lavorare con Jennifer Ahn, il suo talento e le sue capacità ci hanno permesso, tra l'altro, di avviare con successo il progetto formativo *The Story of Movies*. Fin da subito, un po' come Ginger e Fred la nostra energia, il nostro intuito e le nostre competenze si sono completate a vicenda.

Con la creazione del World Cinema Project nel 2007 e dell'African Film Heritage Project nel 2018 l'orizzonte della fondazione ha continuato ulteriormente ad ampliarsi.

Guardandomi indietro capisco che il mio viaggio con Marty, Jennifer e la Film Foundation è stato segnato da un'unica visione fatta di tenacia e il lavoro di squadra. È questa stessa visione che ci guiderà in futuro per preservare e valorizzare il cinema con un pubblico sempre nuovo, nello spirito di condivisione che Il Cinema Ritrovato rappresenta così bene.

Grazie al lavoro svolto con Kristen Merola, Rebecca Wingle, Julia Wayne, Kent Jones, Cecilia Cenciarelli, con i nostri sostenitori storici, con tanti festival e archivi di tutto il mondo e grazie alla straordinaria dedizione del nostro consiglio direttivo, The Film Foundation continua con entusiasmo a realizzare la missione delineata da Marty, in modo così lucido ed esemplare, trent'anni fa.

Margaret Bodde

The first Cinema Ritrovato was held 34 years ago. Four years later, we started The Film Foundation. Over the past three decades, we've restored over 850 films from every era, genre, and region of the globe. It is vital to our mission to share these restorations with audiences on the big screen, where they were meant to be seen. I can't tell you how fortunate we feel to have such a close partnership with this festival.

Martin Scorsese

My own personal journey with Martin Scorsese began in 1991, less than a year after he had formed The Film Foundation with George Lucas, Steven Spielberg, Stanley Kubrick and several other preeminent filmmakers. I had studied film and worked as an archivist at the Library of Congress, so I had a keen interest in the foundation's mission. In those early years, with help from Robert Rosen and Raffaele Donato, we dedicated ourselves to the urgent need to raise awareness and funds for the U.S. archives. Between writing and directing his extraordinary features and documentaries, Marty made time daily for The Film Foundation, whether doing press interviews, reviewing restorations in progress, meeting with funders; his commitment was and is total. His instinct for forgotten and neglected films is uncanny. He often asks to research a title and invariably there is a problem: a missing reel, an underlying rights issue, some hurdle to be cleared. In the pre-text era I would arrive to find my desk covered with Post-it Note reminders raising the alarm on films that needed restoration: "Ugetsu", "The River" and... "Fair Wind to Java"!

A breakthrough came when we formed the foundation's first major partnership with American Movie Classics and created an annual on-air Festival of Film Preservation, an event that continued for nearly 10 years. Other key partnerships followed: with TCM, Criterion, the HFPA, and in 2002, the foundation formed an alliance with the Director's Guild of America.

*I was joined by Jennifer Ahn as a part of this alliance, her skill and talent solidified the foundation's programs, including the successful launch of our educational curriculum, *The Story of Movies*. Working together, we redoubled the foundation's impact and like Fred and Ginger, immediately discovered that our energy, instincts and skills complemented each other perfectly. With the creation of the World Cinema Project in 2007 and the African Film Heritage Project in 2018, the foundation's reach continues to expand, while staying true to its core mission.*

Looking back, I see an ongoing narrative of my journey with Marty, Jennifer and The Film Foundation: one of vision, of tenacity, and teamwork. These attributes will serve us well as we continue to help preserve films to be discovered by new audiences, in the communal spirit beautifully exemplified by Il Cinema Ritrovato. Working with Kristen Merola, Rebecca Wingle, Julia Wayne, Kent Jones, Cecilia Cenciarelli, our funding partners, so many festivals and archives around the world, and our extraordinarily dedicated board of directors, The Film Foundation looks forward to continuing to realize Marty's mission, laid out so brilliantly 30 years ago.

Margaret Bodde

FORCE OF EVIL

USA, 1948 Regia: Abraham Polonsky

■ T. it.: *Le forze del male*. Sog.: dal romanzo *Tucker's People* (1943) di Ira Wolfert. Scen.: Abraham Polonsky, Ira Wolfert. F.: George Barnes. M.: Arthur Seid, Walter Thompson. Scgf.: Richard Day. Mus.: David Raksin. Int.: John Garfield (Joe Morse), Thomas Gomez (Leo Morse), Marie Windsor (Edna Tucker), Howland Chamberlin (Freddy Bauer), Roy Roberts (Ben Tucker), Paul Fix (Ficco), Stanley Prager (Wally), Barry Kelley (Egan), Paul McVey (Hobe Wheelock), Beatrice Pearson (Doris Lowry). Prod.: Bob Roberts per Roberts Productions, Enterprise Studios ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da UCLA Film & Television Archive ■ Conservato presso UCLA Film & Television Archive con il sostegno di The Film Foundation / *Preserved by UCLA Film & Television Archive with funding provided by The Film Foundation*

Un film come un potenziale acido corrosivo gettato sulla solenne, timorosa ottusità della società americana: l'incredibile *Force of Evil* (1948) di Abraham Polonsky. Perché 'incredibile'? Perché è difficile capire come sia stato possibile fare un film del genere. Perfino i suoi estimatori si sforzano di dire che era solo un noir o un film con John Garfield, l'ennesima storia d'amore sullo sfondo del crimine organizzato. Ma [...] il crimine organizzato in *Force of Evil* non è il solito adolescente sogno noir infarcito di illusioni maschili e di persistente paura delle donne. È una favola nera uscita da Karl Marx, ma sembra girata da Fritz Lang in Germania. E poi ci sono i dialoghi. *Force of Evil* dura 82 minuti colmi di linguaggio dinamico. Ci sono due fratelli: Leo Morse (Thomas Gomez), più anziano, più umile, più sudato, ha un cuore malandato ma è anche il proprietario di una piccola 'banca' (una ricevitoria di scommesse clandestine); Joe Morse (Garfield), più giovane, arrogante, impetuoso, un cuore forse non ce l'ha ed è lo scaltro



Force of Evil

avvocato di un racket che sta organizzando un omicidio in occasione della lotteria del 4 luglio per mandare sul lastrico tutte le piccole ricevitorie così da poter monopolizzare l'attività di strozzinaggio. [...]

A fare del film ben più di un melodramma noir è il modo in cui la tensione controllata tra malavita e linguaggio poetico si rispecchia nel-

la stilizzazione delle scenografie e in un'azione capace di librarsi sopra gli elementi del film di gangster. L'ambizione formale del film parte da una veduta della Trinity Church incastrata tra le torri di Wall Street e si conclude con la metafora di Joe che scende infiniti gradini sotto il ponte George Washington per scoprire un cadavere nel fiume. Lungo tutto il film ogni

scala assume la valenza di una struttura morale. [...] Questa consapevolezza e intenzionalità artistica ha infastidito alcuni spettatori: si lamentano che tradisce le regole del noir. Ma Polonsky aveva come bersaglio la struttura del capitalismo, e le lotterie clandestine erano per lui un modo per ridicolizzare il sistema bancario.

Poco tempo dopo l'uscita di *Force of Evil* Polonsky finì sulla lista nera: era stato membro del partito comunista e agente dell'OSS in territorio nemico. John Garfield subì tali pressioni per costringerlo a testimoniare che il suo debole cuore ne risentì. Morì nel 1952, a trentanove anni. [...] C'era stato un tempo in cui l'America era un paese di uomini pericolosi e di idee coraggiose, e *Force of Evil* (insieme a *Sciacalli nell'ombra* di Losey) è forse uno dei film migliori e più sconvolgenti realizzati da figure destinate all'esilio o alla clandestinità. David Thomson, "The New Republic", 2012

A film that might have been thrown like acid at the solemn, fearful mindlessness of American society: Abraham Polonsky's unbelievable Force of Evil (1948). Why 'unbelievable'? Because it is hard to see how that film got made. Even its enthusiasts struggle to say it was just a film noir or a John Garfield picture, another romance about organized crime. But [...] the organized crime in Force of Evil isn't one more adolescent noir dream loaded with tough male wishful thinking and an abiding fear of women. It's a black fable out of Karl Marx, but shot as if Fritz Lang had made it in Germany. And then there's the talk. Force of Evil is 82 minutes and packed with dynamic language. There are two brothers: Leo Morse (Thomas Gomez), older, humbler, sweeter, with a bad heart, but the owner of a small 'bank' (it's a shop for the numbers racket); and Joe Morse (Garfield), younger, arrogant, a fire-cracker, maybe without a heart, the brainy lawyer to the racket that plans a killing on the July Fourth lottery to wipe

out all the small banks so the Mob can monopolize money-lending. [...]

What makes the film so much more than a noir melodrama is the way that controlled tension between criminal low-lifes and poetic talk is matched by the stylization of décor and action soaring above the elements of a crime film. The ambition in the film's look begins with a view of Trinity Church jammed between Wall Street towers and ends with metaphor as Joe descends endless steps beneath the George Washington Bridge to find a corpse in the river. Along the way, the film sees every staircase as a moral structure. [...] This willful and self-conscious artistry has disturbed some viewers – they complain that it's not playing fair by the rules of film noir. But Polonsky's target was the structure of capitalism and the way the numbers racket was a mockery of the banking system.

Not too long after Force of Evil opened, Polonsky was blacklisted: he had been a Communist party member as well as an OSS agent who went behind enemy lines. John Garfield was so pressured to testify that his weak heart undermined him. He died in 1952, aged 39. [...] America was once a country for dangerous men and brave ideas, and Force of Evil (along with Joseph Losey's The Prowler) may be the best and most disconcerting films made by people who were headed for exile or the underground. David Thomson, "The New Republic", 2012

L'omaggio a The Film Foundation si articola all'interno delle varie sezioni del festival / *Our tribute to The Film Foundation runs across several strands of the festival*

Venezia Classici

MUHOMATSU NO ISSHO

(*The Rickshaw Man*, Giappone/1943)

R.: Hiroshi Inagaki

Cinemalibero

MEGHE DHAKA TARA

(*La stella nascosta / The Cloud-Capped Star*, India/1960)

R.: Ritwik Ghatak

SHATRANJ-E BAAD

(*Chess of the Wind*, Iran/1976)

R.: Mohammad Reza Aslani

XIAO WU

(*The Pickpocket*, Cina/1997)

R.: Jia Zhang-ke

Ritrovati e Restaurati

I'M NO ANGEL

(*Non sono un angelo*, USA/1933)

R.: Wesley Ruggles

TAP ROOTS

(*La quercia dei giganti*, USA/1948)

R.: George Marshall

ACCATTONE

(Italia/1961) R.: Pier Paolo Pasolini

THE MISFITS

(*Gli spostati*, USA/1961)

R.: John Huston

I CENTO CAVALIERI

(*100 Horsemen*, Italia-Spagna-

Germania/1964) R.: Vittorio Cottafavi

VENEZIA CLASSICI

Venice Classics



Programma a cura di / Programme curated by **Alberto Barbera** e **Federico Gironi**

Venezia Classici e Il Cinema Ritrovato nascono dalla stessa passione e dallo stesso intento: riportare sul grande schermo film grandi e piccoli, riconosciuti capolavori e opere minori ma cruciali per poter comprendere e apprezzare appieno l'identità di quella cosa meravigliosa e complessa che chiamiamo cinema, lo sviluppo del suo linguaggio e della sua estetica.

Nel nome di questa comunanza – e dello straordinario interesse che le due manifestazioni riescono a suscitare presso una platea composta tanto da studiosi e critici quanto da spettatori e appassionati – Venezia Classici viene ospitata, in quest'anno così drammatico e surreale, proprio dal Cinema Ritrovato.

Una coincidenza più che significativa, una partnership inedita e importantissima, capace di dimostrare come la comunità cinefila sia in grado di rispondere a pandemia e crisi con uno spirito solidale e fraterno nel nome di un amore e una passione comuni, e per la quale ringraziamo ancora la Cineteca di Bologna e il suo direttore Gian Luca Farinelli.

Sotto il marchio Venezia Classici troverete film restaurati e presentati nella loro versione rinnovata in prima mondiale, capaci di grandissimo intrattenimento e al tempo stesso di contenere temi, emozioni, stilemi stimolanti per il pubblico più attento, preparato ed esigente, com'è quello del Cinema Ritrovato.

I titoli della sezione coprono un arco temporale che va dal 1937 di *You Only Live Once*, secondo film americano di Fritz Lang, uno dei primi noir della storia del cinema, fino al 1990 di *Goodfellas* di Martin Scorsese, capolavoro che ha cambiato per sempre il modo in cui il cinema racconta il mondo dei gangster.

Tra questi due estremi, film celebri e titoli tutti da scoprire o riscoprire, provenienti da ogni parte del mondo e da diversi generi e decenni della storia del cinema: dal Giappone del 1943 arriva l'originale *Muhomatsu no issho* di Hiroshi Inagaki, rifatto dallo stesso regista nel 1957, e da quello del 1979 *Fukushu suru wa ware ni ari* di Shohei Imamura; dall'Ungheria del 1966 *Utószezion* di Zoltán Fábri; dalla Cuba del 1976, *La última cena* di Tomás Gutiérrez Alea. Ci sono poi il primo lungo del maliano Souleymane Cissé *Den Muso*, l'opera seconda di Nikita Mikhalkov *Neokončennaja p'esa dlja mehaničeskogo pianino*, e lo straordinario polar *Le Cercle rouge* del francese Jean-Pierre Melville. Ancora, dagli USA un cult movie come *Serpico* di Sidney Lumet con Al Pacino e la commedia *Claudine* di John Berry. E, in rappresentanza del nostro cinema, *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi con Stefania Sandrelli e *Cronaca di un amore*, esordio di Michelangelo Antonioni con protagonista Lucia Bosè.

Film da godere e studiare, per continuare ad amare e sostenere il cinema e le sue modalità di fruizione, fortemente messe alla prova dalla pandemia e dall'isolamento forzato che ha imposto a tutti noi.

Alberto Barbera e Federico Gironi

Both Venezia Classici and Il Cinema Ritrovato were set up with the same passion and the same objectives: to bring classic and lesser-known films back to the big screen. Both events value recognised masterpieces as well as works that are smaller yet essential in order to fully appreciate the wonderful and complex thing that we call cinema, and to gain a wider view of its development, language and aesthetics.

Thanks to this common vision – and due to the extraordinary support that both events have received from the audiences, be it experts and critics or general public and cinema-lovers – in this dramatic, surreal year, Venezia Classici is being hosted by Il Cinema Ritrovato. This represents a very important first-time partnership, demonstrating how the cinema community is capable of responding to a pandemic and a crisis with a spirit of solidarity for the sake of a shared passion. For this collaboration we want to thank again Cineteca di Bologna and its director Gian Luca Farinelli.

Venezia Classici will present world premiere of newly restored versions of many films. In addition to their great entertainment value, these films cover themes, emotions and styles that will be appreciated by the informed and demanding audiences that Il Cinema Ritrovato attracts.

*The films selected for this section range in time from 1937, with *You Only Live Once*, Fritz Lang's second American film and one of the first ever noirs, to 1990, with Martin Scorsese's *Goodfellas*, a masterpiece that forever changed the way gangsters are portrayed.*

*In between, for audiences to discover or rediscover, there are famous and lesser-known films from all over the world covering a wide variety of genres and periods from cinema history. From Japan, there is the original 1943 *Muhomatsu no issho* by Hiroshi Inagaki, remade by the same director in 1957. Also from Japan is the 1979 Shohei Imamura film *Fukushu suru wa ware ni ari*. From Hungary we have *Utószezion* by Zoltán Fábri (1966), and from Cuba, *La última cena* by Tomás Gutiérrez Alea (1976). We also have the first feature-length film by Malian director Souleymane Cissé, *Den Muso*, Nikita Mikhalkov's second film, *Neokončennaja pyesa dlya mekhanicheskogo pianino*, and the fantastic French heist thriller *Le Cercle rouge*, directed by Jean-Pierre Melville. From the USA there are a cult movie such as *Serpico*, starring Al Pacino, and the John Berry comedy *Claudine*. Representing Italian cinema, there is Pietro Germi's *Sedotta e abbandonata*, starring Stefania Sandrelli, and Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni's debut feature starring Lucia Bosè.*

Films to enjoy and study, in order to go on loving and supporting not only cinema, but for the great cinema experience, which has been put to the test by the pandemic and the forced isolation imposed on us all.

Alberto Barbera and Federico Gironi

YOU ONLY LIVE ONCE

USA, 1937 Regia: Fritz Lang

■ T. it.: *Sono innocente*. Scen.: Gene Towne, Graham Baker. F.: Leon Shamroy. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Alexander Toluboff. Mus.: Alfred Newman. Int.: Sylvia Sidney (Joan Graham), Henry Fonda (Eddie Taylor), Barton MacLane (Stephen Whitney), Jean Dixon (Bonnie Graham), William Gargan (padre Dolan), Jerome Cowan (dottor Hill), Charles 'Chic' Sale (Ethan), Margaret Hamilton (Hester), Warren Hymer (Bugsy). Prod.: Walter Wanger Productions ■ DCP. D.: 86'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*
■ Da: StudioCanal ■ Restauro realizzato nel 2020 da StudioCanal presso il laboratorio VDM, Video Digital Multimedia a partire da una copia fine grain / *Restored in 2020 by StudioCanal at VDM, Video Digital Multimedia laboratory from a fine grain print*



You Only Live Once

L'apparizione di Henry Fonda nel varietà di Broadway *New Faces*, nel 1934, lo fece notare a Hollywood e gli procurò un buon contratto con il neo-produttore indipendente Walter Wanger. Girò voce che la commedia politica *The President Vanishes* sarebbe stata il suo primo film. Poi però tornò a Broadway dove interpretò un altro successo che fu rapidamente adattato per lo schermo e divenne il suo film d'esordio: *The Farmer Takes a Wife* (1935). Negli anni successivi Wanger, formidabile uomo del New Deal, orchestrò la carriera di Fonda, la cui prima fase si concluse nel 1937: diretto da Fritz Lang in piena autonomia artistica (grazie a Wanger), *You Only Live Once* presenta Fonda e Sylvia Sidney nel ruolo di una coppia in fuga intrappolata dalle forze sociali e dal destino.

I brividi suscitati dal film percorrono i ricordi cinematografici di James Baldwin nel saggio autobiografico del 1976 *The Devil Finds Work*: "All'epoca di *You Only Live Once* Lang si era ormai ambientato negli Stati Uniti. Non conseguì mai più risultati così brillanti. La premessa di *You Only Live Once* è che l'ex detenuto Eddie Taylor

vuole 'rigare dritto', ma la società non gli perdona il suo passato e non gli permette di redimersi. [...] Possiamo difenderci dall'accusa che Lang lancia alla gente senza volto di cui è fatta la società, tanto disponibile alle cerimonie pubbliche quanto assente da quelle private, ma siamo indifesi di fronte alla riflessione sulle conseguenze di quella condotta, l'isolamento e la sventura dei due amanti. [...] In una scena magnifica Fonda cammina avanti e indietro nella misera stanza d'albergo come era solito fare in cella e poi si ferma davanti alla finestra per ascoltare la banda dell'Esercito della Salvezza, che canta *If you love your mother, meet her in the skies*. Non riesco a immaginare un americano bianco capace di usare così concisamente una banalità quasi comica per cogliere una disperazione tanto profonda. La sincera indignazione che caratterizza il film è una qualità destinata a scomparire presto dal cinema americano, e a ritrovarsi gravemente minacciata nella società americana. In un certo senso negli anni Trenta eravamo tutti negri. [...] C'è una scena in cui Fonda sussurra a

Sidney, attraverso il vetro del carcere, 'Procurami una pistola'. Sidney dice 'Non posso procurarti una pistola. Ucciderai qualcuno!'. E lui, 'Cosa pensi che faranno, a me?'. *Questo potevo capirlo: era la vera domanda. Con quella domanda io ci vivevo*".

Alexander Horwath

Henry Fonda's appearance in the 1934 Broadway revue New Faces made Hollywood take notice, and he landed a substantial contract with newly independent producer Walter Wanger amid rumors that the political comedy The President Vanishes would be his first film. But then he returned to the stage and starred in another Broadway hit which was quickly adapted into his actual screen debut: The Farmer Takes a Wife (1935). Over the next few years Wanger, a formidable New Deal Liberal, orchestrated Fonda's music, and by 1937 their first movement was complete: directed by Fritz Lang in full artistic control (thanks to Wanger), You Only Live Once presents him and Sylvia Sidney as a couple on the run enmeshed in a dragnet of social forces and fate.

The shivers created by the film run through James Baldwin's great 1976 memoir of moviegoing, The Devil Finds Work: "By the time of You Only Live Once, Lang had found his American feet. He never succeeded quite so brilliantly again. The premise of You Only Live Once is that Eddie Taylor is an ex-convict who wants to go 'straight': but the society will not allow him to live down, or redeem, his criminal past. [...] However one may wish to defend oneself against Lang's indictment of the small, faceless people, always available for any public ceremony and absent forever from any private one, who are society, one is left defenseless before his study of the result, which is the isolation and the doom of the lovers. [...] There is a marvellous small moment in the flophouse, with Fonda pacing the room the way he paced the cell, and pausing at the window to listen to the Salvation Army Band outside, singing, If you love your mother, meet her in the skies. I cannot imagine any native-born white American daring to use, so laconically, a banality so nearly comic in order to capture so deep a distress. The genuine indignation which informs this film is a quality which was very shortly to disappear out of the American cinema, and severely to be menaced in American life. In a way, we were all niggers in the Thirties. [...] There is that moment in the film, in prison, when Fonda whispers to Sidney, through jailhouse glass, 'Get me a gun'. Sidney says, 'I can't get you a gun. You'll kill somebody!' and Fonda says, 'What do you think they're going to do to me?'. I understood that: it was a real question. I was living with that question".

Alexander Horwath

MUHOMATSU NO ISSHO

Giappone, 1943 Regia: Hiroshi Inagaki

■ T. int.: *The Rickshaw Man*. Sog.: dal romanzo *Tomishima Matsugoro den* (1939) di Shunsaku Iwashita. Scen.: Mansaku Itami. F.: Kazuo Miyagawa. M.: Shigeo Nishida. Mus.: Goro Nishi. Int.:



Muhomatsu no issho

Tsumasaburo Bando (Matsugoro, detto 'Matsu'), Yasushi Nagata (capitano Kotaro Yoshioka), Keiko Sono (la moglie di Yoshioka), Kamon Kawamura (Toshio), Hiroyuki Nagato (Toshio bambino), Ryūnosuke Tsukigata, Kyōji Sugi. Prod.: Daiei Film ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi e italiani / *Japanese version with English and Italian subtitles* ■ Da: Kadokawa Corporation ■ Restaurato da Kadokawa Corporation e The Film Foundation presso i laboratori Cineric di New York e Lisbona, in collaborazione con The Kyoto Film Archive. Un ringraziamento speciale a Masahiro Miyajima e Martin Scorsese per la consulenza / *Restored by Kadokawa Corporation and The Film Foundation at Cineric in New York and Lisbon, with the cooperation of The Kyoto Film Archive. Special thanks to Masahiro Miyajima and Martin Scorsese for their consultation*

Film-ritratto: i flash-back e le sequenze che si svolgono nel presente, situati sullo stesso piano, mostrano in altrettante sfaccettature i diversi aspetti della personalità di Matsugoro, 'il Ribelle', figura quasi leggendaria del po-

polino giapponese. Matsugoro incarna, nella sua condizione modesta, tratti eterni del carattere nazionale: la fiera scontenta, il coraggio, l'abnegazione, la fedeltà alle tradizioni, il rispetto – che può spingersi fino al sacrificio – del codice morale dell'epoca. Più che per certe ricercatezze formali (collegamento tra sequenze e scorrere del tempo segnati dal filo conduttore visivo della ruota del risciò in movimento), il film vale soprattutto per la sua spontaneità, la sua freschezza, la sua bonarietà. E anche per il suo pudore, che affronta con la litote lo smarrimento, e persino la disperazione, del personaggio.

Quindici anni dopo Inagaki girerà in CinemaScope e a colori un remake estremamente fedele del suo stesso film, un'opera più esplicativa, più diluita, più desueta, che commuove e convince meno. L'autore era stato spinto a intraprendere il remake da alcuni tagli praticati dalla censura molto suscettibile dell'epoca, come ricorda Max Tessier (in *Images du cinéma japonais*, Veyrier, 1981). Tuttavia l'originale, in forma allusiva e coinvolgente, diceva tutto quel che c'era da dire. Nella

versione del 1958 l'interpretazione troppo gigioneggiante e troppo pittoresca di Toshiro Mifune impedisce alla figura di Matsugoro di emergere bene come nella prima versione. Un terzo adattamento del romanzo di Iwashita fu girato nel 1965 da Kenji Misumi. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: les films*, Laffont, Parigi 1992

A film portrait: the flashbacks and present-day sequences, located on the same plane, reveal the different aspects of the character of Matsugoro, The Rebel, an almost legendary figure for the Japanese lower classes. Matsugoro embodies, in his modest condition, some eternal features of the national character: oversensitive pride, courage, devotion, adherence to tradition, respect for the moral code of the time, to the point of sacrifice. Beyond its few experiments (such as the linking sequences and the unfolding of time marked by the visual leitmotif of the ever-spinning rickshaw wheel), the film's worth is in its spontaneity, its freshness, its bonhomie. In its modesty too, as it understates any character's dismay, even despair.

Fifteen years later, Inagaki would shoot an extremely faithful remake of his own film, but in Cinemascope an colour: a more explanatory, more diluted, more outdated work, less touching and less convincing. It was the cuts made by the very strict censorship of the time, Max Tessier recalls (in Images du cinéma japonais, Veyrier, 1981) that pushed Inagaki to undertake the remake. However, everything had been said in the original, allusive and endearing in its form. In the 1958 version, Toshiro Mifune's overly plodding and overly picturesque interpretation prevents the figure of Matsugoro from 'coming across' as well as in the first version. A third adaptation of Iwashita's novel was made in 1965 by Kenji Misumi.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: les films*, Laffont, Paris 1992

WHEELS OF FATE: THE RICKSHAW MAN DOCUMENTARY

Giappone, 2020

Regia: Ema Ryan Yamazaki

■ F.: Koichi Furuya. Prod.: Eric Nyari per Cineric Creative, Kadokawa Corporation ■ DCP. D.: 18'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: Cineric Creative, Kadokawa Corporation

Malgrado i tagli imposti prima dal governo giapponese e poi dalle forze d'occupazione statunitensi del dopoguerra, la versione originale del 1943 di *Muhomatsu no issho* sopravvive quale capolavoro del cinema umanista in anni bui. Masahiro Miyajima, braccio destro del mitico direttore della fotografia Kazuo Miyagawa, aveva dichiarato la propria intenzione di restaurare *Muhomatsu no issho* a ogni costo, dovesse essere l'ultima cosa che faceva. Questo accadeva prima del coronavirus. *Wheels of Fate* segue le peripezie di Miyajima per restaurare *Muhomatsu no issho* tra Tokyo, New York e Lisbona e racconta la fatidica storia del film avvalendosi di interviste, materiali d'archivio e animazioni. Il regista Hiroshi Inagaki vinse il Leone d'Oro a Venezia nel 1958 con un film a colori interpretato da Toshiro Mifune e basato sulla sceneggiatura e gli storyboard dell'originale. Tuttavia il carattere disadorno di quel primo film, realizzato in piena Seconda guerra mondiale da un cast e una troupe convinti che sarebbe stato il loro ultimo lavoro, ha fatto di esso un pezzo insostituibile della storia del cinema.

Despite being cut down by both the wartime Japanese government and the post-war US occupation forces, the original 1943 version of Muhomatsu no issho survives as a masterpiece of humanist cinema from a dark time. Miyajima, longtime righthand to legendary cinematographer Kazuo Miyagawa, declared that he would restore Muhomatsu no issho even if it were his last act on

earth – that was before the coronavirus. Wheels of Fate follows Miyajima's quest to restore Muhomatsu no issho journeying between Tokyo, New York, and Lisbon while recounting its fateful history using interviews, archival material, and animation. Director Hiroshi Inagaki won the Golden Lion at Venice in 1958 with a colour version starring Toshiro Mifune using the exact same script and storyboards. However, the unvarnished character of the original, made during the height of WWII by a cast and crew believing it would be their last work, has made it an irreplaceable piece of film history.

CRONACA DI UN AMORE

Italia, 1959

Regia: Michelangelo Antonioni

■ T. int.: *Story of a Love Affair*. Sog.: Michelangelo Antonioni. Scen.: Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovannetti, Francesco Maselli, Piero Tellini. F.: Enzo Serafin. M.: Mario Colangeli. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Giovanni Fusco. Int.: Lucia Bosè (Paola Molon), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico Fontana), Gino Rossi (Carloni, il detective), Marika Rowsky (Joy, un'indossatrice), Rosi Mirafiore (la barista), Franco Fabrizi (il presentatore della sfilata), Vittoria Mondello (Matilde). Produzione: Franco Villani e Stefano Caretta per Fincine ■ DCP. D.: 98'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di MiBACT / Restored in 4K in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by MiBACT

Il neorealismo ci aveva insegnato a seguire i personaggi con la macchina da presa, *Ladri di biciclette* era un grande film in cui la macchina da presa rimaneva sempre all'esterno dei



Sul set di *Cronaca di un amore*

personaggi. Di questo invece io mi ero stancato, non potevo più sopportare il tempo reale. Sono partito da un'altra osservazione. Mi sembrava fosse più importante fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere che cosa di tutto ciò che era passato, la guerra, il dopoguerra, tutti i fatti che ancora continuavano ad accadere, che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi. Quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia o del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione e la direzione nella quale cominciavano a delinarsi i cambiamenti e le evoluzioni nella psicologia e nei sentimenti e forse anche nella morale di queste persone.

Cronaca di un amore è la cronaca intima di un amore in due tempi, un sondaggio nell'animo di due personaggi. Ho analizzato la condizione di aridità spirituale e anche un certo tipo

di freddezza morale di alcune persone dell'alta borghesia milanese, proprio perché mi sembrava che in questa assenza di interessi al di fuori di loro, in questo essere tutti rivolti verso se stessi senza un preciso contrappunto morale che facesse scattare in loro ancora il senso della validità di certi valori, in questo vuoto interiore, ci fosse materia sufficientemente importante da prendere in esame. Questa dunque era la strada che a me sembrava più giusta in quel momento. [...]

Non sono partito con una teoria precisa, volevo soltanto rompere con una certa sintassi che sentivo ormai superata. Il gioco dei campi e dei controcampi da tempo era diventato per me insopportabile. In questo primo film me ne sono in buona parte liberato con lunghissimi movimenti. Muovendo la macchina da presa in tutti i sensi e dovendo stare sempre sui personaggi, sia in campo

lungo che in campo ravvicinato, avevo bisogno di usare certi obiettivi che non mi consentivano di avvicinarmi troppo al personaggio, quindi il primo piano era escluso. Veramente, non ne sentivo la necessità, anche perché certi atteggiamenti del corpo dell'attore, certi suoi modi di muoversi e di camminare, anche di guardare, prendono il posto del primo piano.

Per ciò che riguardava il 'contenuto' era la stessa cosa. Il soggetto è nato come storia di due personaggi, non sono partito dal presupposto di fare una critica a una classe sociale. Ho cercato di scavare il più possibile dentro di loro. [...] L'ambiente è sempre rimasto sullo sfondo ed è questo, mi sembra, che distingue *Cronaca di un amore* dagli altri film neorealisti italiani, in cui l'ambiente è in primo piano e i personaggi non sono che un'occasione per rappresentarlo.

Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni*, a cura di Carlo Di Carlo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2018

Neorealism had taught us to follow the characters with the camera, and Bicycle Thieves was a great film, where the camera always remained external to the characters. But I was tired of this; I could no longer stand real time. I started reasoning from another standpoint. It seemed to me more important to concentrate on the characters, to go inside them, to see what, of all the things that had happened: the war, the period after the war, the things that were still happening, what, of all this, had left a mark inside them. I don't mean psychological transformations or changes to their feelings specifically, but the symptoms of this evolution and where the changes were starting to take form, the evolution of their psychology and their feelings, and perhaps their morality too.

Cronaca di un amore is the intimate chronicle of a love story in two parts: it sounds the souls of two people. I analysed the state of spiritual dryness and the moral coldness so characteristic of

some parts of the Milanese bourgeoisie precisely because I thought that in their lack of interest in anything other than themselves, in their total egotism, with no precise moral counterpoint minimally able to make them understand the validity of certain values, there might, in this inner emptiness, be material important enough to study. So this seemed to be the right direction to go at that time. [...]

With Cronaca di un amore, I didn't start out with a precise theory. I just wanted to break away from a syntax that I felt was now old hat. I had long found the classic shot and reverse shot routine unbearable, and in this, my first film, I largely abandoned them, preferring to use very long movements instead. As I was moving the camera in all directions, but having to stay with the characters all the time, both in the wide shots and closer to, I had to use telephoto lenses that wouldn't let me get too close to the characters, so close-ups were impossible. In truth, I didn't really need them, largely because the actors' body language, their way of moving and walking or looking, takes the place of the close-up.

The same can be said for the 'content'. The story began as that of two characters; I didn't start out with the idea of critiquing a social class. I tried to look as deeply into the characters as possible. [...] The social milieu always remains in the background, and I think this is what distinguishes Cronaca di un amore from other Italian neorealist films, where the social setting is always in the foreground and the characters are simply a pretext for illustrating it. Michelangelo Antonioni, My Antonioni, edited by Carlo Di Carlo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2017

SEDOTTA E ABBANDONATA

Italia-Francia, 1964 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *Seduced and Abandoned*. Scen.: Age e 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 (l'avvocato Ascalone). Prod.: Franco Cristaldi per Lux-Ultra-Vides, Compagnie Cinématographique de France ■ DCP. D.: 118'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Cristaldifilm e con il sostegno di MiBACT, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldifilm with funding provided by MiBACT, 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 essere 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 pressapoco 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 balance. 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 schizophrenia 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



Sedotta e abbandonata

our civilisation. Which is not only that of Sicily in the distant 1960s.

Andrea Meneghelli

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-hon-

*our-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*

UTÓSZEZON

Ungheria, 1967 Regia: Zoltán Fábri

■ T. it.: *Fine stagione*. T. int.: *Late Season*. Sog.: dal romanzo *Esti gyors* (1963) di György Rónay. Scen.: Péter Szász. F.: György Illés. M.: Ferencné Szécsényi. Scgf.: József Romvári. Mus.: Szabolcs Fényes. Int.: Antal Páger (Kerekes Kálmán), János Rajz (Sodits), Sándor Kőmives (Laufer), Samu Balázs (Dezső), József Szendrő (il giudice Zorkay), Noémi Apor (la donna rossa), Lajos Básti (Holl Péter), János Zách (Szilágyi). Prod.: Mafilm, Studio 1 ■ DCP. D.: 120'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli italiani / *Hungarian version with Italian subtitles* ■ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum ■ Restaurato nel 2017 da



Utószezon

Nemzeti Filmintézet Magyarország, in collaborazione con Magyar Operatörök Társasága HSC, con il sostegno di Magyar Művészeti Akadémia / Restored in 2017 by Nemzeti Filmintézet Magyarország in collaboration with Magyar Operatörök Társasága HSC, with funding provided by Magyar Művészeti Akadémia

Presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia del 1967, dove vinse quattro premi minori e fu protagonista di accese polemiche, *Utószezon* è un film dove uno dei nomi più importanti del cinema ungherese e della sua new wave degli anni Sessanta, Zoltán Fábri, prosegue la sua disamina morale della storia recente del suo paese e degli anni del nazismo in particolare, come già in nei precedenti *Due tempi all'inferno* (1961) e *Venti ore* (1965).

Qui però – partendo da un romanzo di György Rónay che la sceneggiatura di Péter Szász tradisce con intelligenza – i toni non sono unicamente drammatici, ma partono con quelli della commedia strampalata e si evolvono attraverso il grottesco per approdare al dramma angosciante e kafkiano,

ragionando di Olocausto e senso di colpa, ma senza mai perdere quell'imprinting originale che gli permette di virare improvvisamente verso l'umorismo più sospeso e surreale.

Un gruppo di pensionati perdigiorno della provincia ungherese decide di fare uno scherzo a uno di loro, facendogli credere di essere convocato dalla polizia per un colloquio; gli amici non hanno idea che così facendo scateneranno un dramma interiore che porterà il malcapitato a dover fare i conti con dei segreti del passato, suo e di tutto il paese, e che, dopo mille inseguimenti e peripezie, verrà risolto da un processo casareccio e surreale intavolato dalla comitiva di amici.

Fábri mescola con grande libertà soluzioni moderniste, richiami felliniani, ammiccamenti al cinema di Jacques Tati e al neorealismo italiano: il protagonista Kerekes (interpretato dal noto attore Antal Páger, frequente collaboratore del regista) è anche fisicamente un personaggio che pare declinare l'Umberto D. di De Sica in chiave ungherese, afflitto non dal problema della povertà, ma da un peso

enorme sulla coscienza che ha rimosso per anni e con cui si trova improvvisamente a dover fare i conti. In tutto questo, c'è anche spazio per citazioni estemporanee di Sant'Agostino, Friedrich Dürrenmatt e *Hiroshima mon amour*.

Federico Gironi

Utószezon was presented in competition at the 1967 Venice Film Festival, where it won four minor awards and was the subject of heated controversy. With this film, Zoltán Fábri, one of the most important names in Hungarian cinema and its new wave of the 1960s, continued his moral examination of his country's recent history and particularly the Nazi years, as in his previous movies *The Last Goal* (1961) and *Twenty Hours* (1965).

Here, however, the tone is not only drama. Péter Szász's screenplay is intelligently unfaithful to his source, the novel by György Rónay. The film begins with the mood of a wacky comedy, evolves into the grotesque and culminates in a disquieting, Kafkaesque drama, reflecting on the Holocaust and the idea of guilt, without ever losing that first imprint, which allows the film to veer suddenly into loose and surreal humour.

A group of idle pensioners in a small Hungarian town decides to play a joke on a fellow retiree, making him believe he has been called in by the police for an interview; the friends have no idea that doing so they will trigger a mental crisis, forcing their unlucky victim to deal with secrets of his own past and that of the whole country. After much chasing and adventures, it will be resolved with a homestyle and surreal trial initiated by the band of friends.

Fábri freely mixes modernist solutions with allusions to Fellini and playful hints of Jacques Tati and Italian neorealism. The main character Kerekes (played by the well-known actor Antal Páger, who often worked with the director) physically translates De Sica's *Umberto D.* into an Hungarian context: he is a man plagued not by the problem

of poverty, but by a huge burden on his conscience, which he had removed for years and now suddenly must confront. In the midst of this, there is even room for some references to St. Augustine, Friedrich Dürrenmatt and *Hiroshima mon amour*.

Federico Gironi

LE CERCLE ROUGE

Francia-Italia, 1970

Regia: Jean-Pierre Melville

■ T. it.: *I senza nome*. T. int.: *The Red Circle*. Sog., Scen.: Jean-Pierre Melville. F.: Henri Decaë. M.: Marie-Sophie Dubus, Jean-Pierre Melville. Scgf.: Théobald Meurisse. Mus.: Eric Demarsan. Int.: Alain Delon (Corey), Gian Maria Volonté (Vogel), Yves Montand (Jansen), Bourvil (il commissario Mattei), Paul Crauchet (il ricettatore), Paul Amiot (il capo della polizia), Pierre Collet (il guardiano della prigione), François Périer (Santi). Prod.: Robert Dorfman per Les Films Corona, Selenia Cinematografica ■ DCP. D.: 140'. Col. Versione francese con sottotitoli italiani / French version with Italian subtitles ■ Da StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2020 da StudioCanal e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2020 by StudioCanal and CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Hiventy laboratory, from the original negative print

Il penultimo film di Jean-Pierre Melville è apparentemente un noir avvincente sulla meticolosa preparazione e attuazione di una rapina notturna in una grande gioielleria di Place Vendôme. Ma, come sempre accade nel cinema del grande autore francese, i cliché di una *caper story* sono calati in una malinconica contemplazione dell'aleatorietà, dell'inutilità e della solitudine che caratterizzano la condizione umana.

Le Cercle rouge può sembrare realistico, per la precisione dei dettagli e



Le Cercle rouge

l'adesione alla continuità reale delle azioni (come la rapina, che dura venticinque minuti) ma in effetti Melville dissemina e moltiplica una serie di sottili, deliberate e strani inverosimiglianze che conferiscono al film un'atmosfera quasi trasognata, anche grazie alla magnifica fotografia di Henri Decaë e ai suoi cromatismi blu metallici. Il 'cerchio rosso' del titolo è il segno della morte che, con le dinamiche speculari di tradimento e inganno, sovrasta i destini dei personaggi, due criminali uniti da una silenziosa, casuale amicizia, Corey (Delon), appena uscito di galera, e Vogel (Volonté), appena fuggito dagli sbirri, con la collaborazione di un ex tiratore scelto della polizia, Jansen (Montand), radiato perché alcolizzato. Ma una fredda solitudine è anche quella che circonda il loro nemico, il commissario Mattei, nella cui casa vivono soltanto gatti, interpretato da Bourvil (gravemente malato e morto alla fine delle riprese) in un registro di cinismo machiavellico completamente differente da quelli abituali, bonari e comici. Indimenticabile l'allucinata sequenza in cui i deliri etilici di

Jansen assumono le forme ripugnanti e invasive di insetti e rettili, con echi di Faulkner e Poe.

La distribuzione italiana tagliò ben ventisei minuti riducendo soprattutto le sequenze dove appariva da solo Mattei. Fu il più grande successo di pubblico della carriera di Melville, sia in Francia che all'estero, ispirò in modi diversi numerosi cineasti delle generazioni successive, da John Woo a Walter Hill, da Michael Mann a Tarantino. Al film è legato anche uno degli ultimi atti del rapporto ormai avvelenato fra Melville e un suo ex pupillo, Jean-Luc Godard, che scrisse un articolo per denigrare violentemente *Le Cercle rouge*, nascondendosi sotto lo pseudonimo di un eretico bruciato vivo nel Cinquecento.

Roberto Chiesi

Jean-Pierre Melville's penultimate film appears to be a gripping noir about the meticulous preparation and perpetration of a night-time robbery in a large jewellery store in Place Vendôme. As is always the case in the great French director's films, the clichés of a heist caper

unravel into a melancholic meditation on the randomness, futility and solitude that characterise the human condition.

Le Cercle rouge may seem realistic, in its precision and its close observation of the continuity of actions (such as the robbery, which lasts 25 minutes), but Melville runs through his story a series of subtle, deliberate and disorienting situations that give the film an almost dreamy atmosphere, with the help of Henri Decaë's magnificent photography and its blue metallic tones. The red circle of the title is the figure of death that, with the symmetrical dynamics of betrayal and deception, overshadows the fates of the characters: two criminals united by an unspoken, accidental friendship, Corey (Delon) who is just out of jail, and Vogel (Volonté) who is on the run from the cops, and an ex-police sniper, Jansen (Montand), removed from the force due to alcoholism. Their enemy, Commissioner Mattei, is also marked by a cold solitude, living in a house with only his many cats for company. Bourvil (who was severely ill and died at the end of filming) played the role with a Machiavellian cynicism that is so different from his usual good-natured and comic acting style. There is an unforgettable hallucinatory sequence in which Jansen's alcoholic delirium takes on the repulsive and invasive forms of insects and reptiles, echoing Faulkner and Poe.

Italian distribution cut 26 minutes from the film, mostly trimming sequences where Mattei appeared alone. It was Melville's greatest box-office success, both in France and abroad, and it inspired many filmmakers of the following generations, from John Woo to Walter Hill, from Michael Mann to Quentin Tarantino. The film is also linked to one of the last acts of the soured relationship between Melville and his former protégé, Jean-Luc Godard, who wrote an article fiercely criticising Le Cercle rouge, hiding behind the pseudonym of a heretic burned alive in the 16th century.

Roberto Chiesi

SERPICO

USA, 1973 Regia: Sidney Lumet

■ Sog.: dal libro omonimo (1973) di Peter Maas. Scen.: Waldo Salt, Norman Wexler. F.: Arthur J. Ornitz. M.: Dede Allen, Richard Marks. Scgf.: Charles Bailey, Douglas Higgins. Mus.: Mikis Theodorakis. Int.: Al Pacino (Frank 'Paco' Serpico), John Randolph (Sidney Green), Jack Kehoe (Tom Keough), Biff McGuire (capitano McClain), Barbara Eda-Young (Laurie), Cornelia Sharpe (Leslie), Tony Roberts (Bob Blair), John Medici (Pasquale), Allan Rich (procuratore Tauber), Norman Ornellas (Don Rubello). Prod.: Martin Bregman per De Laurentiis International Manufacturing Company, Artists Entertainments Complex ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2020 da StudioCanal presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2020 by StudioCanal at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative print

Serpico prende il vecchio film poliziesco e lo porta con i lampeggianti accesi e le sirene spiegate nell'era del Watergate. Il film più duro e provocatorio di Lumet da svariati anni è la storia del poliziotto newyorkese Frank Serpico, che nel 1970 denunciò il marcio e la corruzione dilaganti nel dipartimento di polizia cittadino portando alla costituzione della Commissione Knapp e al più grande repulisti della storia del dipartimento.

Serpico non è un nuovo tipo di eroe. La figura di colui che tenta di opporsi al sistema affascina sin dai tempi in cui i primi drammaturghi greci misero in discussione il senno e la saggezza di alcuni dei loro dei.

Serpico, tuttavia, è un nuovo tipo di film poliziesco, e il suo protagonista magnificamente interpretato da Al Pacino in quel suo perlustrare le strade della città è un nuovo tipo di eroe. [...] Serpico è a tal punto ossessionato da cose come l'onestà, l'integrità e la compassione per i perdenti che quan-

do usciamo dalla sala l'ammirazione che proviamo nei suoi confronti può mescolarsi a una dose di diffidenza: è un tipo così compulsivo e nevrotico da farci sospettare che la sua ossessione sia associata più a una maniacale autodisciplina che al senso della giustizia. Con ciò non si vuole criticare la persona ma riconoscere la complessità del film di Lumet e dell'interpretazione di Pacino, basati in fin dei conti su una biografia autorizzata (scritta da Peter Maas) che non sempre costituisce il materiale più esauriente.

[...] Il braccio violento della legge cercava di rendere umani i piedi piatti dicendo che dovevano essere crudeli e spietati quanto i criminali cui davano la caccia, e negli ultimi tempi abbiamo visto film impegnati a dimostrarci che i buoni poliziotti sono intralciati dalle sottigliezze delle libertà costituzionali, come in *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* e *Hit!*

Serpico fa qualcosa di diverso. Presenta il suo eroe come un figlio di San Francesco degli Sbirri, uno scarto del Sistema che parla con i barboni e ascolta Bach, un mistico che studia la collanina e i sandali che studia lo spagnolo e prende lezioni di ballo. [...]

Su queste cose il pubblico americano è schizofrenico. Vogliamo gli eroi ma ne siamo anche spaventati. È più facile sentirsi a proprio agio con i pasticcioni del Watergate che con persone dai codici morali più elevati e rigidi dei nostri. [...] Chi professa la pietà deve avere per forza qualcosa che non va.

Serpico parla del nostro mondo, non solo della sua polizia corrotta ma dei suoi valori, ormai così annacquati che di fronte a qualcuno che agisce per principio sappiamo di trovarci di fronte a un fenomeno da baraccone. Vincent Canby, *Serpico, the Saint Francis of Copdom*, "New York Times", 16 dicembre 1973

Serpico picks up the old cop film and brings it with lights flashing and sirens blaring into the middle of the Watergate era. It is Lumet's toughest, most provoc-



Serpico

ative film in years, the story of the New York City detective, Frank Serpico, who in 1970 blew the whistle on graft and corruption within the New York Police Department, leading to the Knapp Commission hearings and the biggest shake-up in the department's history.

Serpico is not a new kind of hero. The man who attempts to buck the system has been a source of fascination ever since the first Greek playwrights questioned the wit and wisdom of some of their gods.

Serpico, however, is a new kind of cop film and its title character, beautifully played by Al Pacino, is a new kind of hero to meet pounding a beat. [...] Serpico is obsessed with such things as honesty and integrity and compassion for the underdog to such an extent that when you leave the theater, your admiration for the man may be mixed with a certain amount of suspicion: he really is a driven figure, so neurotic that you begin to feel that his obsession has less to do with a sense of justice than with toilet training. This not to knock the man but

to credit the complexity Lumet's movie and Pacino's performance, which are, after all, based on an authorized biography (written by Peter Maas), not always the most comprehensive source material.

[...] The French Connection tried to humanize cops by showing us that they had to be as cruel and ruthless as the people they were after, and recently we've been given films to demonstrate that good cops are hamstrung by the niceties of Constitutional freedoms, as Dirty Harry and Hit.

Serpico does something else. It presents its hero as a son of St. Francis of Copdom, an Establishment dropout who talks to the street people and listens to Bach, a mystic who wears love beads and sandals, who studies Spanish and takes ballet lessons. [...]

The American public is schizoid in such matters. We want heroes but we're also frightened of them. It's easier to feel comfortable with the kind of bunglers responsible for Watergate than it is with people whose moral codes are higher and

more rigid than our own. [...] There must be something wrong with anyone who professes piety.

Serpico is about our world, not simply its police corruption but its values, which have been so diluted that when we meet someone who acts on principle we know we're in the presence of a freak. Vincent Canby, *Serpico, the Saint Francis of Copdom*, "New York Times", 16 dicembre 1973

CLAUDINE

USA, 1974 Regia: John Berry

■ Scen.: Tina Pine, Lester Pine. F.: Gayne Rescher. M.: Luis San Andres. Scgf.: Edward S. Haworth, Ben Kasazkow. Mus.: Curtis Mayfield. Int.: James Earl Jones (Roop), Diahann Carroll (Claudine), Lawrence-Hilton Jacobs (Charles), Tamu (Charlene), David Kruger (Paul), Yvette Curtis (Patrice), Eric Jones (Francis). Prod.: Hannah Weinstein per Third World Cinema Productions ■ DCP. D.: 88'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Park Circus ■ Restaurato nel 2019 da 20th Century-Fox Film Corp. presso il laboratorio FotoKem / Restored in 2019 by 20th Century-Fox Film Corp. at FotoKem laboratory

Claudine è un film insolito per vari motivi. Racconta com'è essere neri e poveri, vivere di sussidi, tentare di sbarcare il lunario economicamente ed emotivamente senza essere costretti dal sistema a imbrogliare. La cosa più insolita di *Claudine* è che sembra prendere sul serio la vita familiare, cosa che oggi fanno pochissimi film.

Claudine non è molto diverso da una tipica sitcom televisiva, almeno dal punto di vista stilistico. È un film molto gradevole. I colori, perfino sulle strade di Harlem cosparsa di rifiuti, sono vivaci e allegri come quelli dei dépliant dei Caraibi. La protagonista è interpretata da Diahann Carroll, una donna dalla bellezza singolare,

chic a suo modo anche quando è in vestaglia. I suoi sei figli, frutto di due matrimoni e di due “unioni consensuali”, non sono mai a corto di parole, talvolta brutalmente schiette ma molto spesso esilaranti, un po’ come quelle che i ragazzini in carne e ossa sognano di pronunciare ma raramente pronunciano.

Tutto questo è vero. Eppure *Claudine* è una commedia americana di prim’ordine che dà spessore a una forma popolare. È anche il primo film importante sulla vita contemporanea degli afroamericani a raccontare le speranze, le lotte, le sconfitte e le frustrazioni di persone che non siano superpoliziotti, supermusicisti, superstalloni o superspacciatori. [...]

Anche se il mondo fisico in cui Claudine e Roop (James Earl Jones) conducono il loro corteggiamento e la loro frenetica relazione appare piacevole e romantico, i problemi che i due devono affrontare sono innegabilmente reali. Il figlio maggiore di Claudine vacilla sull’orlo della militanza. La figlia maggiore, quindicenne, rimane incinta e sembra avviata a seguire la traiettoria della madre, che a trentasei anni si ritrova con sei figli e senza un marito. Uno dei figli più piccoli è così traumatizzato che si rifiuta di parlare e preferisce comunicare con il mondo per mezzo di criptici appunti scritti su un blocco da disegno... *Claudine* è il primo film prodotto dalla Third World Cinema, compagnia fondata cinque anni fa per fornire strutture di formazione agli afroamericani e ai portoricani interessati a girare e produrre film in grado di riflettere più fedelmente l’esperienza delle minoranze in America. Vincent Canby, *Cheers for ‘Claudine’*, “The New York Times”, 5 maggio 1974

There are a number of unusual things about Claudine. It’s about being black, about being poor, about being on welfare, and about trying to make economic and emotional ends meet without being forced by the system to cheat. The most



Claudine

unusual thing about Claudine is that it seems to take family life seriously, something done by very few films these days.

Claudine is not very far removed from a typical TV sitcom, at least stylistically. It’s a very pretty looking movie. The colors, even of refuse-strewn Harlem streets, are as bright and cheerful as any you’d find in a Caribbean travel brochure. The title character is played by Diahann Carroll, a woman of unique beauty and the sort of chic that couldn’t easily be disguised with flour sacks. Her six children, the results of two marriages and two “consensual unions”, are never at a loss for words,

which are occasionally blunt but quite often explosively funny in the way that real children would like to be but seldom are.

All of this is true. Yet Claudine is a first-rate American comedy that gives stature to a popular form. It is also the first major film about contemporary black life to consider the hopes, struggles, defeats and frustrations of blacks who aren’t either supercops, supermusicians, superstuds, superpimps or superpushers. [...]

Though it is a quite pretty, romantic looking physical world in which Claudine and Roop (James Earl Jones) carry on their hectic affair and courtship, the

problems they face are undeniably real ones. Claudine’s oldest son teeters on the edge of militancy. Her oldest daughter, age 15, becomes pregnant, and seems to be starting the cycle that landed her mother with six children and no husband by the time she was 36. One of the younger children is so traumatized he refuses to speak, preferring instead to communicate with the world by cryptic notes written on a sketch pad... Claudine is the first film to be produced by Third World Cinema, a company set up five years ago to provide training facilities for blacks and Puerto Ricans who wanted-to-make films, and to produce films that would more accurately reflect the minority experience in America. Vincent Canby, Cheers for ‘Claudine’, “The New York Times”, 5 May 1974



Den Muso

DEN MUSO

Mali, 1975 Regia: Souleymane Cissé

■ T. it.: *La ragazza*. T. int.: *The Young Girl*. Scen.: Souleymane Cissé. F.: Souleymane Cissé, Abdoulaye Sidibé, Cheick Hamala Keïta, Marisélen Diarra. M.: Andrée Davanture. Scgf.: Lamine Dolo. Mus.: Wandé Kouyaté. Int.: Dounamba Dany Coulibaly (Ténin Diaby), Balla Moussa Keïta (Malamine Diaby, il padre di Ténin), Ismaïla Sarr (il nonno di Ténin), Fanta Diabaté (Fanta, la madre di Ténin), Mamoutou Sanogo (Sekou), Oumou Diarra (Adams, la cugina di Ténin), Mamadou Tarawélé, Fanta Keïta, Amadou Keïta, Yaya Kouyaté, Burama Samaké, Yaya Diakitè. Prod.: Souleymane Cissé per Les Films Cissé (Mali), Ministère Coopération (Francia) ■ DCP. D.: 88’. Col. Versione bambara con sottotitoli inglesi / Bambara version with English subtitles ■ Da Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2020 da Souleymane Cissé e Cinémathèque française in collaborazione con Cinémathèque Afrique e Institut français presso il laboratorio Hiventy, con il sostegno di Pathé / Restored in 2020 by Souleymane Cissé and Cinémathèque française in collaboration

with Cinémathèque Afrique and Institut français at Hiventy laboratory, with the support of Pathé

Den Muso è il primo lungometraggio di un grande cineasta. L’eterna storia della giovane violentata, messa incinta e abbandonata è d’una tristezza straziante, e il film svela meccanismi sociali – e religiosi – così inestricabili che il peggio è sempre assicurato. Su questa dichiarata trama da melodramma classico Cissé mostra con precisione documentaria un Mali che si sta urbanizzando a tutta velocità e il crescente divario tra la grande borghesia delle ville, la gioventù delle strade di Bamako e le viuze terrose del paese di un tempo. La sordomuta immolata da un cretino ambizioso rappresenta ovviamente il silenzio imposto alle donne e il peso schiacciante del patriarcato. Il potere dell’epoca non ci casca: Cissé verrà spedito in carcere e il film sarà totalmente vietato per tre anni.

Ma *Den Muso* è il punto d’innesco di un genere particolare, e in esso Cissé si afferma già come il grande sensista che il mondo scoprirà con *Finyé* (*Il vento*),

seguito da *Yeelen* e *Waati*. Perfino in un contesto più vicino al ‘rape and revenge’ che alle scene erotiche di *Finyé*, con la sua indimenticabile coppia di studenti nudi, Cissé non può fare a meno di esaltare la bellezza del corpo femminile e si afferma già come cineasta capace di isolare un dettaglio che rivela l’insieme, di inventare un gesto che contiene un mondo intero. Film aspro e disperato, nel quale niente è meno certo del minimo miglioramento, *Den Muso* segna anche il primo affiorare di una scrittura cinematografica assolutamente singolare, che all’asciuttezza della constatazione sociale unisce l’ode all’infinita bellezza del mondo.

Frédéric Bonnaud

Den Muso is the first feature-length film by a great filmmaker. The eternal story of a young girl violated, made pregnant and then abandoned, it is agonisingly sad and reveals social – and religious – mechanisms so inextricably intertwined that the worst outcome is always guaranteed. With this story, openly derived from classic melodrama, Cissé shows with documentary precision

a Mali in the grips of rapid urbanisation and the increasing gap between the upper middle classes of the towns, the street youth of Bamako and the unpaved alleys of past times. The deaf mute sacrificed by an ambitious idiot obviously represents the silence imposed on women and the crushing weight of patriarchy.

The powers that be at the time were not fooled: Cissé was sent to prison and the film was completely banned for three years. But Den Muso is the starting point for a particular genre, in which Cissé already affirms himself as the great sensualist that the world would discover with Finyé (The Wind), and then Yeelen and Waati. Even in a setting closer to a 'rape and revenge' scenario than the erotic scenes of Finyé, with its unforgettable naked students, Cissé cannot help exalting the beauty of the female body. He immediately proves himself a filmmaker capable of isolating a detail that reveals the whole, and inventing a gesture that contains an entire world. A bitter and desperate film, in which nothing is less certain than the slightest improvement, Den Muso also marks the first flowering of an absolutely singular cinematic style, which mixes dry social protest with the infinite beauty of the world.

Frédéric Bonnaud

LA ÚLTIMA CENA

Cuba, 1976

Regia: Tomás Gutiérrez Alea

■ T. int.: *The Last Supper*. Sog.: dal libro *El ingenio* (1964) di Manuel Moreno Friginals. Scen.: Tomás Gutiérrez Alea, Tomás González, María Eugenia Haya. F.: Mario García Joya. M.: Nelson Rodríguez. Scgf.: Carlos Arditti. Mus.: Leo Brouwer. Int.: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo, Julio Hernandez. Prod.: Santiago Llapur e Camilo Vives per ICAIC ■ DCP. D.: 113'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ■ Da: ICAIC



La última cena

e Academy Film Archive ■ Restaurato nel 2020 da ICAIC e Academy Film Archive in collaborazione con Cinémathèque Royale de Belgique presso i laboratori Roundabout Entertainment e Audio Mechanics / Restored in 2020 by ICAIC and Academy Film Archive in collaboration with Cinémathèque Royale de Belgique at Roundabout Entertainment and Audio Mechanics laboratories

La última cena, ironica allegoria sull'ipocrisia religiosa della società coloniale del Diciottesimo secolo, è un'opera magistrale dalla prima all'ultima immagine. L'idea iniziale del film nacque dalla lettura di un singolo paragrafo del voluminoso saggio economico *El ingenio* (1964), dello storico Manuel Moreno Friginals, nel quale si racconta la storia del Conte di Casa Bayona, che un Giovedì santo lavò i piedi a dodici dei suoi schiavi e li invitò alla sua tavola per alleggerirsi la coscienza. Le conseguenze di questa azione saranno imprevedibili. L'impressionante sequenza della cena è il nucleo strutturale del film; quasi un'ora durante la quale vengono presentati i personaggi

degli schiavi e, come dichiarò il regista, "è qui che si rivela la specifica personalità di alcuni schiavi che interpretano momentaneamente il ruolo di apostoli. L'intento è quello di mettere in discussione l'immagine assai controversa che la cultura dell'oppressore ha costruito dello schiavo, rivelandone così tutti gli aspetti contraddittori".

La última cena è un film metaforico, una ricostruzione in forma di parabola di fatti realmente accaduti. La critica ha sottolineato lo sguardo caustico con cui viene messa in discussione la 'doppia morale' e la duplicità tanto del cattolicesimo quanto di qualsiasi altra religione; una riflessione di straordinaria attualità su parola e potere, schiavitù e libertà, sottomissione e ribellione, ideologia e oppressione, rito ed etica. Nonostante il conflitto si collochi nel Settecento, il riferimento è chiaramente all'epoca contemporanea e costituisce "una drammatica riflessione sull'intolleranza, l'ipocrisia e l'ostinata lotta dell'uomo per ottenere la piena libertà", come sostiene Ambrosio Fornet, "una vera galleria di tipologie e comportamenti umani che serve a

esplorare tratti puramente individuali o, a volte, i segreti meccanismi della coscienza collettiva". [...]

Dopo la cena, la realtà prende il sopravvento per quel gruppo di schiavi 'eletti', ingannati dalle parole del Conte che, sotto gli effluvi dell'alcol, paragona sé stesso a Cristo. Il microcosmo di questi dodici schiavi neri si espande dunque a tutta la collettività, che si ribellerà e verrà repressa con incredibile durezza. Il film si caratterizza per la profondità con cui tratta il tema della schiavitù, diventando l'opera definitiva su un tema già diffusamente trattato dal cinema cubano degli anni Settanta.

Luciano Castillo

An ironic allegory of the religious hypocrisy of 18th-century colonial society, La última cena is a masterpiece from the first image to the last. The film's initial idea was inspired by a single paragraph of historian Manuel Moreno Friginals's voluminous economic essay El ingenio (1964), telling the story of Count de Casa-Bayona who, to ease his conscience, washed the feet of 12 of his slaves on Holy Thursday and invited them to dine with him. The consequences of this gesture were unpredictable. The impressive dinner sequence is the structural core of the film: almost an hour during which the characters of the slaves are presented and, as the director stated, "the specific personality of some slaves who momentarily play the part of the apostles is revealed, with the intention of questioning the highly controversial image of the slave constructed by the culture of the oppressor, revealing all its contradictory aspects..."

La última cena is a metaphorical film, a reconstruction of real events in the form of a parable. Critics have drawn attention to its caustic viewpoint on the 'double standard' and the duplicity of Catholicism as much as any other religion; an extraordinarily relevant meditation on speech and power, slavery and freedom, submission and rebellion, ideology and oppression, ritual and ethics. Although the conflict takes place in the 1700s, it clearly alludes to the contem-

porary era and constitutes "a dramatic study on intolerance, hypocrisy and humanity's persistent struggle to achieve full freedom", as Ambrosio Fornet wrote, "a genuine gallery of human types and behaviours in which to explore purely individual traits or, at times, the secret workings of the collective conscience" ...

After the dinner, reality gets the upper hand of this group of 'chosen' slaves, tricked by the words of the Count who, under the effects of alcohol, compares himself to Christ. The microcosm of these 12 black slaves expands to the whole community, which rebels and is harshly suppressed. The film stands out for its profound treatment of the issue of slavery, becoming the definitive work on a theme that often appeared in Cuban cinema of the 1970s.

Luciano Castillo

NEOKONČENNAJA P'ESA DLJA MEHANIČESKOGO PIANINO

URSS, 1977 Regia: Nikita Michalkov

■ T. it.: *Partitura incompiuta per pianola meccanica*. T. int.: *An Unfinished Piece for Mechanical Piano*. Sog.: dalla pièce *Platonov* (1881) di Anton Čechov. Scen.: Aleksandr Adabaš'jan, Nikita Michalkov. F.: Pavel Lebešev. M.: Ljudmila Eljan. Mus.: Eduard Artem'ev. Int.: Aleksandr Kaljagin (Michail Vasil'evič Platonov), Elena Solovej (Sof'ja Egorovna Vojniceva), Evgenija Glušenko (Sašen'ka), Antonina Šuranova (Anna Petrovna Vojniceva), Jurij Bogatyrëv (Sergej Pavlovič Vojnicev). Prod.: Mosfil'm ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione russa con sottotitoli italiani / *Russian version with Italian subtitles* ■ Da: Mosfilm Cinema Concern ■ Restaurato nel 2020 da Mosfilm Cinema Concern / Restored in 2020 by Mosfilm Cinema Concern

Michalkov ha costruito il suo film sulla base di temi cecoviani raccolti attorno al *Platonov*, una commedia che lo scrittore ha composto quando aveva diciassette anni. L'inizio, anche

se ben padroneggiato, annoia un po': ci si dice che ancora una volta un cineasta sovietico ricopia con talento un classico russo. A che pro? Ma ben presto si libera, il teatro si cancella, la società zarista si mette in posa nel suo splendore, le sue lacerazioni, le sue vanità, i suoi dubbi e, come ci si aspetta da Čechov, nell'oscuro presentimento della sua caducità. Che un *muzik* possa suonare il pianoforte è un fatto proprio scandaloso, quasi una rivoluzione. Ma si trattava solo di una pianola meccanica

Nobiltà e borghesia restano così in equilibrio fra il no e il sì, ciò che le nega e ciò che – ancora per un po' – le rassicura, le conferma nella loro sovranità. Eppure tutto scricchiola. L'unico servo obbedisce male e dandosi già delle arie. I giochi sentimentali tendono alla tragicommedia, come nella *Règle du jeu*. Il ridicolo desiderio di 'fare qualcosa' per fermare la Storia si lega a esami di coscienza, autocommissione, progetti puerili o smisurati: dare il biberon ai figli dei contadini, emancipare le donne, fuggire con un altro partner per ricominciare la vita e, perchè no, morire.

Platonov decide di annegarsi ma, come Charlot in *Tempi moderni*, si inabissa in cinquanta centimetri d'acqua; Sergej Vojnitsev, che la moglie tradisce sotto i suoi occhi, ordina la carrozza, che non partirà perché non ci sono più cavalli. Come nelle *Nozze di Wajda*, un mondo dimentica che sta morendo sognando di difendersi. E la bellezza delle immagini, la sapienza con cui sono collegate, l'autenticità dei luoghi nonché dei personaggi, sollecitano il paragone con un altro poeta della decadenza, direi Visconti se Visconti avesse saputo essere più spesso sarcastico che amaro.

Barthélemy Amengual, "Positif", n. 195-196, luglio-agosto 1977

Mi sento molto vicino a Čechov perché non dà risposta alle domande che pone, il suo segno d'interpunzione preferito non è il punto né il pun-



Neokončennaja p'esa dlja mehaničeskogo pianino

to interrogativo o esclamativo, ma i puntini di sospensione... Dostoevskij e Tolstoj, con tutta la loro innegabile grandezza e potenza, lottano per insegnarci qualcosa. Čechov invece insegna a se stesso in compagnia dei propri lettori. [...] In quanto eroi da salotto, i personaggi di Čechov cercano una risposta che non trovano mai. Io non conosco questa risposta. Non sono neppure sicuro che conoscerla mi renderebbe più felice. Ciò che è importante è la ricerca della verità, che è la felicità. [...] Non sono un antiquario: in *Neokončennaja* ho cercato di evitare tutto l'aspetto 'ultimo stadio della società in decadenza'. Credo che il film affronti un problema molto immediato: come l'individuo deve trovare il suo posto nel mondo. Nikita Michalkov, intervista a cura di Pierre Murat, "Télérama", 25 aprile 1979

Mikhalkov based this Chekhovian film on play Platonov, a comedy the dramatist wrote when he was 17 years old. The beginning, even if well directed, is a little

bit boring; once again a Soviet filmmaker masterfully copies a Russian classic. For what reason? But it quickly liberates itself from the theatre. Czarist society is shown in all its splendour: rifts, vanity, doubts and, as you would expect from Chekhov, dark forebodings about its transience. That a muzik can play a piano is a scandalous event, almost a revolution. But it was only a mechanical piano.

The nobility and bourgeoisie are perfectly balanced between yes and no, what denies their very existence and what – for now – reassures their supremacy. And yet everything is creaking. The only servant obeys poorly and is already becoming stuck up. Sentimental games tend toward comedy-drama, as in The Rules of the Game. The ridiculous desire to 'do something' to stop history is connected to examinations of conscience, self-pity, and childish or exorbitant plans: feed the children of farmers, empower women, run off with another partner to start over again and, why not, die.

Platonov decides to drown himself but, like the Tramp in Modern Times, immerses himself in 50cm of water;

Sergey Voynitsev, whose wife cheats on him right in front of his eyes, orders a carriage that will never leave because there are no more horses. As in Wajda's The Wedding, a world forgets that it is dying while dreaming of defending itself. The beauty of the images, the skilful way they are connected, the authenticity of the locations and the characters call for comparison with another poet of decadence, I would say Visconti – if Visconti had been more often sarcastic than bitter. Barthélemy Amengual, "Positif", n. 195-196, July-August 1977

I feel very close to Chekhov because he does not answer the questions he asks. His favourite punctuation mark is not the period, question mark or exclamation mark, but the ellipsis... Dostoevsky and Tolstoy, with all their undeniable greatness and power, struggle to teach us something. Instead, Chekhov teaches himself in the company of his readers... As sitting room heroes, Chekhov's characters seek an answer they will never find. I don't know this answer. I'm not even sure that knowing it would make me happier. What is important is the search for truth, which is happiness... I'm not an antiquarian: in Neokončennaja I tried to avoid the entire 'last stage of society in decline' quality. I think the film deals with a very immediate problem: how an individual must find his place in the world.

Nikita Mikhalkov, interviewed by Pierre Murat, "Télérama", 25 April 1979

FUKUSHU SURU WA WARE NI ARI

Giappone, 1979 Regia: Shohei Imamura

T. it.: *La vendetta è mia*. T. int.: *Vengeance Is Mine*. Sog.: dal romanzo omonimo (1975) di Ryuzo Saki. Scen.: Masaru Baba. F.: Shinsaku Himeda, Masao Tochizawa. M.: Keiichi Uraoka. Scgf.: Teuyoshi Satani. Mus.: Shinchiro Ikebe. Int.: Ken Ogata (Iwao Enokizu), Rentarô Mikuni (Shizuo

Enokizu), Chocho Miyako (Kayo Enokizu), Mitsuko Baisho (Kazuko Enokizu), Mayumi Ogawa (Haru Asano). Prod.: Shochiku, Imamura Productions ■ DCP. D.: 140'. Col. Versione giapponese con sottotitoli italiani / Japanese version with Italian subtitles ■ Da Shochiku ■ Restauro realizzato nel 2020 da Shochiku presso il laboratorio Shochiku MediaWorX Inc. / Restored in 2020 by Shochiku at Shochiku MediaWorX Inc. laboratory

Fukushu suru wa ware ni ari si basa su un mito contemporaneo, urbano: il mito del genio del crimine che viola impunemente tutte le leggi sociali e si fa strada nel paese rubando, seducendo, ingannando e uccidendo finché, per porre il necessario limite a questa pericolosa fantasia, non viene catturato. Tratto da una storia vera, con la mediazione di un romanzo di Ryuzo Saki, il film segue Iwao Enokizu (Ken Ogata) in settantotto giorni di crimini che iniziano con il brutale omicidio a martellate di un tecnico riparatore (ripreso nel modo più straziante che si possa immaginare, con un campo medio neutrale, hawkiano) e si concludono con lo strangolamento dell'amante del protagonista, la quale gli si offre come vittima consenziente mentre fanno l'amore.

[...] Enokizu adotta una serie di identità come maschere per coprire il proprio vuoto interiore. In lui non c'è altro che l'impulso a correre e a distruggere; quando trova una possibile isola di salvezza, nella locanda di periferia in cui lavora la sua amante, è costretto a distruggere anche quella. [...] Ma è l'estremo rifiuto di Imamura di disprezzare o perdonare il suo protagonista a rendere *Fukushu suru wa ware ni ari* un'esperienza devastante. Come Sadako [in *Desiderio d'omicidio* (1964)], Enokizu è al di là di ogni giudizio: è una forza nel mondo, un fatto.

In *Il profondo desiderio degli dei* (1968) e *Fukushu suru wa ware ni ari* Masao Tochizawa sostituì Shinsaku Himeda come direttore della fotografia, e la profondità di campo e le com-



Fukushu suru wa ware ni ari

posizioni in bianco e nero di Himeda lasciarono il posto allo stile a colori vivace ma piatto di Tochizawa. La perdita di profondità sembra aver spinto Imamura a concentrarsi maggiormente sul montaggio come strumento per conservare le giustapposizioni simboliche; le metafore animali non si spartiscono più l'inquadratura con i personaggi ma appaiono in inserti che interrompono il flusso drammatico. Allo stesso tempo lo stile narrativo di Imamura diventa più tortuoso e frammentato, mentre le unità classiche di tempo e di spazio dei primi film vengono sostituite dagli episodi di *Il profondo desiderio degli dei* e dai molti livelli di flashback di *Fukushu suru wa ware ni ari*. Il realismo psicologico – la concentrazione su un solo personaggio sviluppato in profondità – cede il passo all'ampia, piatta caratterizzazione dei racconti e degli spettacoli popolari; gli elementi conflittuali che Imamura un tempo rappresentava in un unico personaggio sono ora distribuiti su un ampio cast, mentre al centro della sua opera la società prende il posto dell'individuo.

Dave Kehr, "Film Comment", vol. XIX, n. 5, settembre-ottobre 1983

Fukushu suru wa ware ni ari was based on a contemporary, urban myth: that of the master criminal who violates all the laws of society with impunity, stealing, seducing, swindling, and killing his way across the country until, to put the necessary limit on this dangerous fantasy, he is caught. Based on a true story, by way of a novel by Ryuzo Saki, the film follows Iwao Enokizu (Ken Ogata) through the course of a 78-day crime spree, beginning with the brutal hammer murder of a utilities repairman (filmed in the most harrowing way imaginable: a neutral, Hawksian medium-long shot) and ending with the strangulation of his mistress, who offers herself as a willing victim while they are making love.

[...] Enokizu adopts a series of identities as masks to cover his personal emptiness. There is nothing in him but the restless urge to run and destroy; when he finds his own island haven, in the form of the back-street inn where his mistress works, he is compelled to destroy it, too. [...] But it is Shohei Imamura's ultimate refusal to either despise or forgive his protagonist that makes *Fukushu suru wa ware ni ari* a devastating experience. Like Sadako [in *Imamura's Intentions of Murder* (1964)], Enokizu is beyond judgement: he is a force in the world, a fact.

With The Profound Desire of the Gods (1968) and Fukushu suru wa ware ni ari, Masao Tochizawa replaced Shinsaku Himeda as Imamura's cameraman, Himeda's deep-focus, black-and-white compositions giving way to Tochizawa's bright but shallow color style. The loss of depth in the images seems to have given Imamura a greater interest in montage as a means of maintaining his symbolic juxtapositions; the animal imagery no longer shares the frame with the characters, but appears in cutaways that interrupt the dramatic flow. At the same time, Imamura's narrative style becomes more tortured and fragmented, as the classical unities of time and space of the early films are replaced by the discontinuous episodes of Profound Desire and the multi-level flashbacks of Fukushu suru wa ware ni ari. Psychological realism – the concentration on a single character developed in depth – is exchanged for the broad, flat characterization of folktales and popular entertainments; the conflicting elements that Imamura once portrayed in a single character are now spread out over a large ensemble cast, as society replaces the individual as the focus of his work.
 Dave Kehr, "Film Comment", vol. XIX, n. 5, September-October 1983

GOODFELLAS

USA, 1990 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Quei bravi ragazzi*. Sog.: dal romanzo *Wiseguy* (1986) di Nicholas Pileggi. Scen.: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese. F.: Michael Ballhaus. M.: Thelma Schoonmaker. Scgf.: Kristi Zea. Int.: Ray Liotta (Henry Hill), Robert De Niro (James Conway), Joe Pesci (Tommy DeVito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony Darrow (Sonny Bunz), Mike Starr (Frenchy), Catherine Scorsese (madre di Tommy), Charles Scorsese (Vinnie). Prod.: Irwin Winkler per Irwin Winkler Productions, Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 146'. Col. Versione inglese / English

version ■ Da Warner Bros. ■ Restaurato nel 2014 da Warner Bros. Entertainment presso il laboratorio Warner Bros. Motion Picture Imaging ■ Restored in 2014 by Warner Bros. Entertainment at Warner Bros. Motion Picture Imaging laboratory

“Fin dall’età della ragione avevo deciso che da grande avrei fatto il gangster”. È il secco, lucido e già celebre inizio del racconto della propria vita fatto da Henry Hill [...]. *Quei bravi ragazzi* è innanzitutto un interessantissimo saggio di antropologia mafiosa, che analizza abitudini, comportamenti, mentalità, vita materiale di una speciale etnia, la delinquenza italoamericana di Manhattan. [...] C’è, dichiaratamente, tutto il cinema di gangster hollywoodiano e d’altronde la struttura di base è quella classica: l’ascesa e la caduta, il potere e la polvere. [...] Quelli che Scorsese ha in mente, più che i classici *Piccolo Cesare* o *Scarface*, sono i piccoli gangster-movie ‘neorealisti’ degli anni Quaranta come *Il bacio della morte* di Hathaway. O, al di là del genere, *La presa del potere da parte di Luigi XIV* di Rossellini [...]. Scorsese monta i tempi di *Quei bravi ragazzi* con la precisione di un orologio e la libertà che amava nei cineasti nouvelle vague, nei “primi due minuti di *Jules et Jim*”. [...] Scorsese non usa qui un rigo di musica originale. Solo un mosaico di canzoni, che ricostruiscono la ‘base’ musicale di un’epoca e di una comunità ma che soprattutto articolano i tempi e gli ambienti della sua storia, ne fissano le radici etniche (*Parlami d’amore Mariù*), le banalità (canzoncine delle *Crystals* o delle *Marvelettes*), le trasgressioni (*Cream* e *Rolling Stones*) e in definitiva l’eternità e la mutabilità (in finale *My Way*, ma eseguita da Sid Vicious). Gran montaggio delle sonorità di un’epoca che non è quella ‘eroica’ e dunque finta e stereotipata del proibizionismo e del jazz ma è quella moderna dei dischi e della tv. Nonostante abbia *Nemico pubblico* sullo sfondo, *Quei bravi ragazzi* è sto-

ria di oggi, storia di piccoli gangster moderni senza alcun alone mitico. Alberto Farassino, *Martin Scorsese*, Dino Audino Editore, Roma 1995

Mi sono procurato il libro di Nick Pileggi quand’era ancora in bozza, dopo averne letto un riassunto che mi aveva incuriosito. L’ho letto d’un fiato, era il racconto più autentico che avessi mai letto su quel tipo di vita. Mi è piaciuta subito la sguaiataggine, la disinvoltura, l’arroganza fantastica di Henry Hill. La struttura molto libera del racconto, con narratori diversi, mi piaceva molto. Si vedeva bene il funzionamento dell’organizzazione a tutti i livelli. Quel che viene fuori è la vita quotidiana, non le sparatorie. Nulla a che vedere con *Il padrino*. Solo persone normali che di mestiere fanno i gangster. [...] Per la prima volta dai tempi di *Mean Streets* ho voluto firmare il film anche come cosceneggiatore. La sfida era quella di trovare un’angolazione un po’ diversa da cui osservare questo universo. Di usare uno stile originale. E quindi perché non trattare la storia come se fosse un documentario, un documentario ‘messo in scena’? Come se avessimo seguito quella gente con una 16mm per venti, venticinque anni. Avremmo potuto sfruttare la libertà del documentario, dove non tutto deve essere per forza esplicito, dove si può benissimo frammentare la storia, saltare da un’epoca a un’altra usando la voce off. Ci sono troppi personaggi? Si fa fatica a ricordarne i nomi? Ci si perde un po’? Che importa. Quel che importa è l’esplorazione di uno stile di vita. Martin Scorsese, *Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Cahiers du Cinéma/Rizzoli, Milano 2006

“As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster”. That was the blunt, lucid and famous opening to Henry Hill’s account of his own life... Goodfellas is, first of all, a fascinating anthropological study of the mafia, which analyses the habits, behaviour, mentality and material life of a special ethnicity,



Goodfellas

of the Italian-American criminal world of Manhattan... All of Hollywood gangster cinema is there, openly. After all, the underlying storyline is a classic one: the rise and fall, the power and the dust... More than the classics *Little Caesar* or *Scarface*, what Scorsese has in mind are the small ‘neorealist’ gangster-movies of the 40s such as Hathaway’s *Kiss of Death*. Or, genre aside, Rossellini’s *The Taking*

of Power by Louis XIV... Scorsese edits the rhythms of Goodfellas with the precision of clockwork and the freedom he loved in the nouvelle vague, the “first two minutes of Jules and Jim”... Scorsese does not use a line of original music, just a mosaic of songs, which reconstruct the musical ‘foundation’ of an era and a community. They also organise the story’s rhythm and settings, grounding its

ethnic roots (Parlami d’amore Mariù), trivialities (songs by the Crystals or the Marvelettes), transgressions (Cream and the Rolling Stones) and ultimately eternity and mutability (the final My Way, but performed by Sid Vicious). A great montage of the sounds of a time that is not the ‘heroic’, fake and stereotyped era of Prohibition and jazz, but the modern era of records and TV. Even with Public Enemy in its backdrop, Goodfellas is a story of today, a story of small, modern gangsters without any halo of myth.
 Alberto Farassino, Martin Scorsese, Dino Audino Editore, Rome 1995

I had gotten hold of a proof copy of Nick Pileggi’s book after reading what sounded a promising summary. I devoured it in one sitting, it was the most authentic account of that way of life I had ever read. I immediately liked its unrestrained, freewheeling quality, along with [protagonist] Henry Hill’s amazing arrogance. The very free structure of the story, with several narrators, appealed to me a lot. You could see how the organization works, on every level. The accent is on the daily grind, not on shoot outs. This isn’t The Godfather. It’s about ordinary individuals who happen to be gangsters. [...] For the first time since Mean Streets, I insisted on being credited [as co-writer] for the script. The challenge was to find a slightly different angle from which to observe that world; to be innovative in term of style; to be specific. Why not treat it like a documentary, one that would be as elaborately choreographed as a fiction film as if we had followed these guys around with a 16mm camera for twenty or twenty-five years? We’d have the freedom of documentary, where everything have not to be explicit, where you can fragment the story, jump from one period to another by using a voice-over. So there are lots of characters? Names you can’t memorize? You get a bit lost? Doesn’t matter. What matters is our exploration of a lifestyle. Martin Scorsese in Michael Henry Wilson, Scorsese on Scorsese, Cahiers du Cinéma/Phaidon Press, London 2011



LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine

IL SECOLO DEL CINEMA: 1900

Century of Cinema: 1900

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Note di / Notes by Camille Blot-Wellens, Bryony Dixon, Mariann Lewinsky, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Andrea Meneghelli, Jon Wengström

Tempistica perfetta. Il cinema si affaccia al mondo nel 1895, ha dunque davanti a sé i giusti anni di rodaggio per arrivare in gran forma al traguardo del Novecento. La corsa alla modernità innescata dal nuovo secolo risulterà però non poco ambigua. Certo, nel 1890 Albert Robida aveva preconizzato per l'anno 1955 video-concerti via *téléphonoscope* (nel romanzo fantastico *Il ventesimo secolo. La vita elettrica*) e nel 1900 l'Esposizione universale di Parigi celebrava "la giovane e splendente Fata Elettricità, che porta in dono all'industria contemporanea due elementi cruciali: movimento e luce", come scriveva entusiasta un certo J. Troussel nel 1899. Ma lo stesso Robida disegnò per l'Esposizione una *Vieux Paris* medievale accolta da un più caloroso successo rispetto ai molti schermi, piccoli o giganti, che mostravano immagini in movimento... Con i suoi dodici stand di materiale cinematografico e i diciassette spazi di proiezione, l'Esposizione di Parigi fu comunque una prestigiosa pietra miliare per il cinema (parafrasando la ricerca pubblicata nel 1986 da Emmanuelle Toulet). E fu un'occasione di raduno per gli operatori di tutto il mondo: chiunque avesse una macchina da presa andò e filmò.

La nostra sezione 1900 ha preso la forma non di un panorama, ma di una disseminazione centrifuga a partire da un punto centrale. Il giovane Giancarlo Stucky comprò a Parigi una cinepresa amatoriale Gaumont 15mm, e rientrato a Venezia registrò immagini che tornano a far brillare i nostri occhi, consumati da troppe visioni, con la loro commovente vivacità e un senso del qui e ora che ci toglie il fiato. L'ingegner Sieurin di Höganäs a sua volta acquistò una cinepresa (una normale 35mm) insieme a una quantità di film Gaumont e diventò un pioniere del cinema svedese. Il londinese Joe Rosenthal andò in Sudafrica e in Cina per coprire la guerra boera e la ribellione dei Boxer. Il punto d'irradiazione è costituito da alcune delle attrazioni cinematografiche presentate all'Esposizione di Parigi – le vedute Lumière proiettate al Padiglione Cambogiano e alla *Galérie des Machines* (più grande della Piazza Maggiore di Bologna!) e le scene teatrali filmate accompagnate dai cilindri fonografici del *Phono-Cinéma-Théâtre*.

O forse, l'epicentro era altrove, ed era una stella invece che un punto? Nel 1900 Georges Méliès, molto lontano dall'Esposizione e dai film non-fiction pensati per promuovere nazioni e beni di consumo, si prendeva cura del suo pubblico nei music-hall, negli spettacoli itineranti e al *Théâtre Robert-Houdin*, deliziandolo con meravigliosi film a trucchi, una *Jeanne d'Arc* di monumentale lunghezza (250 m) e un incantevole *Rêve de Noël*, che aveva realizzato con l'ambizione di "creare un'opera il più possibile artistica, ma anche divertente e interessante". Obiettivo raggiunto.

Mariann Lewinsky

*The timing was perfect. Cinematography made its first appearance in 1895, and it had a few years' headstart so as to arrive at the threshold of 1900 in great shape. But the new century did not trigger an unambiguous rush to modernity. Yes, in 1890 Albert Robida had predicted video-concerts via *téléphonoscope* for 1955 (in his fantastic novel *The Twentieth Century: The Electric Life*) and the 1900 Paris Expo celebrated "the young and shining Fairy Electricity who endows contemporary industry with two crucial elements: movement and light", as one J. Troussel enthused in 1899. However, the same Robida designed for the same Paris Expo a medieval *Vieux Paris* that proved a bigger success with the public than the many screens, small or giant, with or without sound, showing moving images. Still, with 12 stands of cinematographic materials and 17 screening spaces, the Expo was a prestigious milestone for cinematography (to paraphrase Emmanuelle Toulet's survey from 1986). And it was a rallying point for cinematographers from all the world: everybody with a movie camera filmed it.*

*Our 1900 series somehow took not the shape of a panorama but rather of a centrifugal field of dissemination with a central point. Visiting Paris, young Giancarlo Stucky bought a 15mm Gaumont amateur camera, and back home in Venice recorded images that meet our old, offended eyes with heartrending vivacity and breathtaking immediacy. Engineer Sieurin from Höganäs also acquired a (regular 35mm) camera in Paris plus a score of Gaumont films and became a Swedish film pioneer. Joe Rosenthal from London went to South Africa and China to cover the Boer war and the Boxer Rebellion. The midpoint is represented by some of the cinematographic attractions featured at the Paris Expo – Lumière vues screened in the Cambodian Pavilion and the *Galérie des Machines* (a venue bigger than Bologna's Piazza Maggiore) and filmed stage acts with played sound-on-cylinder from the *Phono-Cinéma-Théâtre*.*

*Or perhaps, was the epicentre elsewhere and a star rather than a point? In 1900, Georges Méliès, strikingly absent from the Expo with its non-fiction films promoting nations and consumer goods, catered to audiences in music-halls, itinerant shows and his own *Théâtre Robert-Houdin* delighting them with marvellous trick films, a *Jeanne d'Arc* of monumental length (250 m) and the enchanting *Rêve de Noël*, made with the ambition "to create a work as artistic as possible, but also amusing and interesting". He succeeded.*

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 1: I FANTASTICI STUCKY CHAPTER 1: THE FABULOUS STUCKYS

I film di Stucky, guardati come un corpus compatto, che non ha per forza bisogno di sforbiciate e riaggiustamenti, ci ricordano che la memoria è scheggiata, visionaria, traslucida, intermittente. Chiudere gli occhi per un ricordo. Riaprirli. Richiuderli per un altro. O viceversa.

Le immagini di Stucky sono rivelazioni di una memoria che credevamo ci fosse estranea, e che improvvisamente percepiamo nostra. Appese a un filo traballante, che sembra doversi spezzare da un momento all'altro, apparentemente fragili e sfibrate, eppure così esatte, appuntite, sollevanti.

Le inquadrature di Stucky sono sempre dense fino alla vertigine, non c'è mai una gerarchia, un distinguo tra centro, sfondo, contorno. Ogni dettaglio è un richiamo, un potenziale sortilegio. Anche il piccolo gesto di una mano che raggiunge il cappello, una piega del vento, un piedino che si solleva, una giostra là in fondo. Puoi guardarle all'infinito, e ogni volta scorgerai un nuovo fantasma, una nuova storia in cui smarrirti.

Nelle riprese di Stucky siamo sempre consapevoli dell'esistenza di una macchina da presa. Ce lo dicono non solo le brevi scenette comiche qua e là recitate dai ragazzini di casa, ma un'attrazione continua verso quel buco nero che si chiama obiettivo, dove gli sguardi spesso finiscono per precipitare, gioiosi o furtivi. Due bambine cenciose, sedute davanti a un portone, arrivano perfino a imitare il movimento del cinema, quel roteare di mani che si appropria della manovella dell'operatore, visibile e invisibile assieme. È un gioco di riflessi necessario. Cosa c'è in quella scatola? E cosa c'è là fuori?

Nelle visioni di Stucky due presenze ritornano insistenti: i bambini e l'acqua. Sospettiamo che siano dotati di una reciproca forza attrattiva sotter-

ranea e potente. Sono fotografie in movimento di un tempo che il cinema può far scorrere in ogni direzione. Poi ti ci tuffi dentro per sfidare il vuoto, in un attimo che trattiene il mondo e lo fa esplodere a schizzi.

Sapere qualcosa di più concreto naturalmente aiuta. Giancarlo Stucky (1881-1941) è il rampollo di Giovanni, il 're dei mulini', il Paperon de' Paperoni di Venezia. Nel 1900, all'Esposizione universale di Parigi, il giovane Giancarlo resta incantato dal Chrono de poche Gaumont-Demenj, il primo cinematografo amatoriale (formato 15mm con perforazione centrale), e se ne procura un esemplare. A casa, comincia a filmare scene di vita familiare, scorci cittadini, barche di pescatori, momenti di vita popolare, feste, mercati, lavori e svaghi, ricconi e proletari... Dei suoi film fulminanti (durano grossomodo una trentina di secondi ciascuno), ne sono rimasti poco più di settanta.

Andrea Meneghelli

If taken as a compact body of work that needs no cutting or mending, Stucky's films remind us that memory is splintered, visionary, diaphanous and intermittent. Close your eyes for a memory. Open them. Close them again for another. Or vice versa.

Stucky's images are revelations of a memory we thought foreign but suddenly we perceive as our own. Hanging from a trembling thread that looks like it could break at any moment, seemingly fragile, exhausted and yet so precise, sharp and uplifting.

Stucky's shots are dizzyingly dense. There is no hierarchy or distinction between centre, background and contour. Each detail is an allusion, a potential spell. Even the small gesture of a hand that reaches a hat, a twisting wind, a small foot rising, a merry-go-round in the distance. You could watch them again

and again, and each time you would see a new ghost, a new story to lose yourself in.

Stucky's films make us aware of the presence of the movie camera. We see it in the quick comic sketches staged here and there by the kids at home, a constant attraction to that black hole called a lens, where eyes often land with joyful or stealthy glances. Two ragged little girls sitting in front of the doorway even imitate the actions of filmmaking, that turning of the hand that seizes the cameraman's crank, visible and invisible all at once. It's a game of reflexes. What's in that box? And what's outside of it?

In Stucky's world two themes reappear constantly: children and water. We suspect they have a powerful, hidden and reciprocal force of attraction. They are pictures in motion from a time that cinema can make move in any direction. You throw yourself in as a challenge to the abyss, in a moment that stops the world and makes it explode in splatters.

Some knowledge of the facts helps, of course. Giancarlo Stucky (1881-1941) was a descendant of Giovanni, the 'mill king', Venice's own Scrooge McDuck. In 1900, at the Paris Exposition, young Giancarlo was enchanted by the Gaumont-Demenj Chrono de Poche, the first amateur cinematograph (15mm with centre perforation), and he got himself one. At home he started filming scenes of family life, city views, fishermen's boats, moments of everyday life, parties, markets, work and leisure, rich people and proletarians... Today, a little more than 70 of his lightning films, which run about 30 seconds each, survive.

Andrea Meneghelli

[Scenetta, a scuola / Scene, at School (n. 01); Esterno villa, bambine che giocano e domestiche / Villa Exterior, Children Playing and Maids (n. 02); Esterno villa, bambini e un aeroplanino / Villa Exterior, Children and a Little



Airplane (n. 03); *In strada, bambine cardano la lana / On the Street, Children Carding Wool* (n. 04); *Tuffi dal pontile / Diving from the Pier* (n. 05); *Donne conversano sul vaporetto e bambini seduti su un'asta / Women Chatting on a Vaporetto and Children Sitting on a Pole* (n. 06); *In piazza, bambini e passanti / In the Square, Children and Passersby* (n. 07); *In giardino, donna con bebè e donna che fila / In the Garden, Woman with Baby and Woman Spinning* (n. 08); *Bambini e cioccolata / Children and Chocolate* (n. 09); *Bambina che gira la manovella / Girl Winding the Crank* (n. 10); *Girotondo in spiaggia / Ring a Ring o' Roses on the Beach* (n. 11); *Bambine e polli / Girls and Chickens* (n. 12); *Trieste, carri in Riva Tre Novembre / Trieste, Carriages on Riva Tre Novembre* (n. 13); *Bagnetto nella bacinella e caramelle / Bath in Tub and Candies* (n. 14); *Bagnetto nella bacinella, una bimba lava l'altra / Bath in Tub, One Girl Washes Another* (n. 15); *Canal Grande, gondole e vaporetto / Canal Grande, Gondolas and Vaporetto* (n. 16); *La lettera / The Letter* (n. 17); *Villeggianti sul Lido / Vacationers on*

the Lido (n. 18); *Aquilone e pattini a rotelle / Kites and Roller Skates* (n. 19); *Al mercato per comprare la verdure / Vegetable Shopping at the Market* (n. 20); *Giochi di bambini al Lido / Children's Games on the Lido* (n. 21); *In giardino, una rivista e i fiorellini / In the Garden, a Magazine and Small Flowers* (n. 22); *In Laguna, su una scalinata / In the Lagoon, on a Stairwell* (n. 23); *Scenetta, il tormento del pittore / Scene, the Suffering Artist* (n. 24); *Barcone a remi sul canale / Rowboat on the Canal* (n. 25); *Viavai in Piazza San Marco / Comings and Goings in St. Mark's Square* (n. 26-1); *Bambine alla Giudecca, il Ponte Lungo sullo sfondo / Girls in Giudecca, Ponte Lungo in the Background* (n. 27-1); *Scenetta, l'oggetto conteso / Scene, the Contested Object* (n. 29); *Processione religiosa su ponte di barche / Religious Procession on Pontoon Bridge* (n. 30); *Gondola e vaporetto dalla Riva degli Schiavoni / Gondola and Vaporetto from Riva degli Schiavoni* (n. 32); *Tuffi dalla Fondamenta Fianco Ponte Lungo / Diving from the Ponte Lungo Fondamenta* (n. 33); *La bambina e i piccioni / Girl and Pigeons* (n. 34);

Barca a remi su Rio del Ponte Lungo / Rowboat on Rio del Ponte Lungo (n. 37); *Sull'isola di Torcello / On the Island of Torcello* (n. 38); *Attracco di un barcone, l'Arsenale sullo sfondo / Boat Docking, Arsenal in the Background* (n. 39); *Bambini riempiono il secchio in Campo San Piero di Castello / Children Filling a Bucket at Campo San Piero di Castello* (n. 40); *Scenetta, non si può dormire in pace! / Scene, You Can't Sleep in Peace!* (n. 36-2); *Mare grosso e passanti su un ponte / Rough Sea and Passersby on a Bridge* (n. 41); *Barca a vela all'attracco / Sailboat at the Dock* (n. 42); *Lancio di arbusti alla Giudecca / Throwing Twigs in Giudecca* (n. 43); *Uomini al lavoro su barche attraccate in Giudecca / Men Working on Docked Boats in Giudecca* (n. 45); *Il carico del carbone / Coal Load* (n. 46); *Il burattino / The Puppet* (n. 47); *Bambini e conigli / Children and Rabbits* (n. 50); *Una gita sul barcone / A Boat Trip* (n. 51); *Barca di pescatori e vaporetto / Fishing Boats and Vaporetto* (n. 53); *Un barcone con barchetta al traino / A Large Boat Pulling a Small One* (n. 54); *Giochi col gatto / Playing with the Cat* (n. 56); *Il*

pontile e il mare grosso / *The Pontoon and the Rough Sea* (n. 57); A pesca / *Fishing* (n. 58); Passanti su un ponte e vaporetto / *Passersby on a Bridge and Vaporetto* (n. 60); Bambini allo stagno / *Children at the Pond* (n. 61); Bambini e piccioni in Piazza San Marco / *Children and Pigeons in St. Mark's Square* (n. 62); Piccola lavandaia, salto della corda, pizzi, carbone e cioccolato / *Little Washerwoman, Skipping Rope, Lace, Coal and Chocolate* (n. 63); Svaghi sul viale alberato / *Leisure Time on a Tree-lined Avenue* (n. 66); Buoi in fila / *Line of Oxen* (n. 67); Cinque donne sulla spiaggia / *Five Women on the Beach* (n. 68); Scenetta, al ladro, ai ladri! / *Scene, Catch the Thief, Catch the Thieves!* (n. 69-2); Le bambine e la piccola lavandaia / *Girls and the Little Washerwoman* (n. 70); Una strada trafficata / *A Busy Street* (n. 71-1); Cavalli al traino / *Draught Horses* (n. 72); Giostre, salto della corde e palle di neve / *Merry-go-rounds, Skipping Rope and Snowballs* (n. 73); Bambini e pizzi / *Children and Lace* (n. 74); Bambini alla fontanella / *Children at the Fountain* (n. 75); Spruzzi d'acqua tra bambini / *Splashing Water and Children* (n. 76); Viavai sulla Fondamenta de Canaregio / *Comings and Goings on Fondamenta de Canaregio* (n. 77); Si infrangono le onde / *Breaking Waves* (n. 78); Lavandaie in riva al mare / *Washerwomen on the Shore* (n. 52-2); Il mare ondosso si infrange sugli scogli / *Sea Waves Crashing on Rocks* (n.



79); Signore eleganti e bambine in un parco / *Elegant Ladies and Children at the Park* (n. 82); Bambini danno il becchime ai polli / *Children Feeding Chickens* (n. 83); Bambini sul ciglio di uno stagno / *Children at the Edge of a Pond* (n. 84); Bambini seduti per strada con una cesta di vimini / *Children Sitting on the Street with a Wicker Basket* (n. 85); Una bambina ricama / *A Girl Embroidering* (n. 88); Bambini lanciano sassi in mare / *Children Throwing Stones in the Sea* (n. 89); Bambine saltano la corda / *Children Skipping Rope* (n. 90-1);

Barche di pescatori / *Fishing Boats* (n. 91); Bambine saltano la corda / *Girls Skipping Rope* (n. 90-2)]

■ DCP. D.: 45' ■ 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 dalle pellicole originali 15mm e 9,5mm conservate da Rosanna Chiggiato / Restored in 4K in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from original 15mm and 9,5mm prints held by Rosanna Chiggiato

CAPITOLO 2: EMIL SIEURIN - IMMAGINI DALLA FRANCIA E DALLA SVEZIA (1898-1901) CHAPTER 2: EMIL SIEURIN - IMAGES FROM FRANCE AND SWEDEN (1898-1901)

Emil Sieurin era uno stimato ingegnere svedese impiegato presso la famosa ditta di ceramiche Höganäs nel sud della Svezia (inventò perfino un nuovo metodo di estrazione del ferro), nonché membro dell'Accademia reale svedese delle scienze ingegneristiche

(Kungliga Ingenjörsvetenskapsakademien). In occasione di una visita a Parigi agli inizi del Novecento, acquistò dalla Gaumont diciannove film tra pellicole di finzione e documentarie, molte delle quali dedicate all'Esposizione universale di Parigi del 1900.

Sieurin comprò anche una cinepresa Gaumont, con la quale nel 1901 riprese scene di lavoro e tempo libero nella città natale, Höganäs, nonché eventi pubblici in città più grandi come Helsingborg e Malmö. Con le sue riprese di fabbriche e della vita quotidiana di

operai e borghesi, fu un pioniere del cinema svedese, creando alcune delle prime immagini in movimento di persone comuni.

A quanto pare i suoi rulli in nitrato e le sue attrezzature furono depositati presso il Museo di Scienza e Tecnologia (del quale Sieurin era membro) alla fine degli anni Venti, cioè prima che il museo ospitasse le collezioni dello Svenska Filmsamfundet (il nucleo originario degli archivi di Svenska Filminstitutet), la cui fondazione risale al 1933.

Le indagini degli storici finora indicano che né il rullo Gaumont né i filmati svedesi furono mai proiettati in pubblico. È un fatto ben noto che persone di formazione tecnico-scientifica si appassionassero alla modernità del nuovo mezzo. Si pensi per esempio ad Antonino Sagarmínaga, un industriale che acquistava i film per proiettarli in un circolo culturale di Bilbao, la cui collezione è conservata presso la Filmoteca Española. I film destinati a un pubblico privato o a cerchie ristrette di associazioni anziché a proiezioni pubbliche costituiscono una parte rilevante e interessante della storia del cinema delle origini, e in questo contesto si colloca l'affascinante figura di Sieurin, a maggior ragione per il fatto che girò lui stesso dei film.

Jon Wengström,
Camille Blot-Wellens

Emil Sieurin was a reputed Swedish engineer, employed by the famous Höganäs manufacturer of ceramics and bricks in the South of Sweden (he even invented a new method for the extraction of iron) and a member of the Royal Swedish Academy of Engineering Sciences (Kungl. Ingenjörsvetenskapsakademien). During a visit to Paris at the turn of the last century, he acquired 19 films from Gaumont. The films included fiction as well as non-fiction titles, of which many depicted the Paris World Expo in 1900. He also bought a Gaumont camera, and in 1901 he shot images of work and leisure in his home-



Chapellerie et charcuterie mécaniques

town of Höganäs, as well as some public events in the bigger, cities of Helsingborg and Malmö nearby. With his images of factories and both workers' and the bourgeoisie's everyday life, he became a pioneer in Swedish filmmaking, creating some of the first moving images of non-celebrities.

His nitrate reels and equipment seem to have been deposited with the Museum of Science and Technology (of which Sieurin was a member) in the late 1920s – that is before the museum began housing the collections of Svenska Filmsamfundet (the origins of the collections of the Swedish Film Institute), which was founded in 1933.

Investigations by historians so far indicate that neither the Gaumont reel nor the Swedish footage were screened in public. It is a well-known fact that scientific figures took an interest in modernity and the new media. One can for instance think of Antonino Sagarmínaga, an industrialist who acquired films to screen in a cultural society in Bilbao, and whose collection is held at Filmoteca Española. Films screened in private

or in closed societies, and not acquired for public screening, constitute an interesting and relevant part of early cinema history, and Sieurin is a fascinating figure in this context, as he also shot films himself.

Jon Wengström, Camille Blot-Wellens

[SIEURINS FRANSKA BILDER]

Francia, 1898-1900

■ Prod.: Société des Établissements Gaumont SA ■ 35mm. L: 392 m. D.: 19' a 18 f/s. Col. ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Copia prodotta nel 2008 da un duplicato negativo colore ricavato nel 1985 da una bobina di nitrati positivi. I titoli dei film sono stati aggiunti nella versione restaurata / Print struck in 2008, from a colour duplicate negative made in 1985, from a reel of nitrate prints without any titles. The film titles have been added to the restored version

Entrée et sortie de la mine; Paris: Exposition Universelle – Panorama de la Seine (1900); **Danse des saisons:**

l'hiver, danse de la neige (1900); **Au cabaret** (1899); **Paris: Exposition universelle** (1900); **Chez le maréchal-ferrant** (1899); **Avenue de l'Opéra** (1900); **La bonne absinthe** (1900); **L'Aveugle fin de siècle** (1898, regia: G. Breteau); **Panorama circulaire sur le Pont d'Iéna** (1900); **Chapellerie et charcuterie mécaniques** (1900); **La Fée aux choux** (1900); **Pédiluve** (1899); **La Concierge** (1900); **Chez le photographe** (1900, regia: Henri Vallouy); **Expo 1900: le vieux Paris** (1900); **Charge à la baïonnette d'un régiment de ligne** (1899); **Dans les mines: entrée des bennes dans la mine** (1899); **Danse serpentine** (1900)

[SIEURINS BILDER]

Svezia, 1901 Regia: Emil Sieurin

■ 35mm. L.: 207 m. D.: 11' a 16 f/s. Col. Didascalie svedesi / Swedish intertitles

■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Nel 1985 da una copia nitrato è stato prodotto un duplicato negativo colore. I titoli svedesi sono stati inseriti nel negativo e in quello stesso anno è stata stampata una copia a colori / *In 1985, a colour duplicate negative was made from a nitrate print. Swedish titles were inserted into the negative, and a colour print was struck in 1985*

Vid ingången till brukskontoret

(Ingresso negli uffici dell'azienda / *Entrance of the Company offices*);

Tegelslagning i Höganäs (Produzione di mattoni a Höganäs / *Brick production in Höganäs*); **Tegellastning i Höganäs** (Caricamento di mattoni a Höganäs / *Brick loading in Höganäs*);

Skorstenen faller (Caduta di una ciminiera / *Falling chimney*); **Dans i Höganäs tivoli år 1901** (Ballo alla

fiera di Höganäs, 1901 / *Dance at the Höganäs fair ground, 1901*); **Höganäs musikkår** (La banda di Höganäs /

The Höganäs music band); **Karusell**

i Höganäs vid Michaeli marknad år 1901 (Giostra al mercato Michaeli di Höganäs, 1901 / *Merry-go-round at the Höganäs Michaeli's market*); **Tennis; Brandkåren i Helsingborg** (Pompieri, Helsingborg / *The fire brigade, Helsingborg*); **Militären kommer (från avtäckningen av Stenbocksstatyn år 1901)** (Parata militare in occasione dell'inaugurazione del monumento a Stenbock, Helsingborg, 1901 / *Troops parading on occasion of the unveiling of the Stenbock Monument in Helsingborg, 1901*); **Stenbocksstatyns avtäckning i Hälsingborg år 1901** (Inaugurazione del monumento a Stenbock ad Helsingborg, 1901 / *Unveiling the Stenbock Monument in Helsingborg, 1901*); **"Tapperhetens" sjösättning i Malmö år 1901** (Varo della nave "Coraggio" a Malmö, 1901 / *Ship Launch of the "Courage" in Malmö, 1901*)

CAPITOLO 3: UNA SÉANCE AL CINÉMATOGAPHE GÉANT CHAPTER 3: A SCREENING AT THE CINÉMATOGAPHE GÉANT

Nei cataloghi ufficiali dell'Esposizione universale di Parigi del 1900 il cinema figura come una sottosezione della fotografia. Ma le immagini in movimento vennero usate in tante parti dell'immenso sito espositivo, e in tanti modi diversi: nel giardino del Panorama de Rome il cinematografo mostrava Papa Leone XIII, e fotografie animate a tema ravvivavano il padiglione Le Tour du Monde, il Diorama di Monaco, l'Esposizione coloniale e il Palais du champagne.

Nel padiglione Voyages Animés, film Lumière che mostravano le varie regioni della Francia componevano programmi dal titolo un poco pomposo *Visions d'Art* – accompagnati da musiche, canzoni popolari e letture poetiche. Louis Lumière si prese l'incarico di costruire il gigantesco scher-

mo di quattrocento metri quadrati per il Cinématographe Géant nella sala centrale della Galerie des Machines. (Il suo progetto di proiettarvi film girati su pellicola 75mm non andò oltre la fase sperimentale).

Secondo i rendiconti finali dell'Esposizione, in media 5000 persone assisterono a ciascuna delle 326 proiezioni, ognuna delle quali presentava quindici vedute Lumière e quindici diapositive a colori realizzate in tricromia. Sembra che Gabriel Veyre fosse lo specialista di questa assai complessa tecnica, introdotta da Louis Ducos du Hauron nel 1869, poi messa a punto e brevettata dai fratelli Lumière nel 1895 come "procédé photographique aux mucilages bichromate". Richiedeva tre esposizioni su negativi in bianco e nero, con uso di filtri, da cui si

ottenevano tre positivi a colori su sottili strati di gelatina, successivamente disposti uno sopra l'altro tra lastre di vetro. (Il famoso procedimento Autochrome, del quale i Lumière ottennero il brevetto alla fine del 1903, era una semplificazione di questa tecnica, che richiedeva una sola lastra ed una singola esposizione. E granelli di fecola di patate colorati).

Non ci sono informazioni dettagliate riguardo ai film presentati al Cinématographe Géant, quindi (oltre ad aver inserito di contrabbando un panorama girato da un operatore Edison in visita a Parigi) ho selezionato liberamente quindici film Lumière del 1900. Li ho combinati con rarissime lastre tricrome provenienti dalle collezioni private di Philippe Jacques, pronipote di Gabriel Veyre, e di Eric Lange, che ce le hanno



Le Château d'eau vu de la tour Eiffel © Institut Lumière

prestate per rendere possibile questo programma. Li ringraziamo per la loro generosa amicizia.

Mariann Lewinsky

Cinematography appears in the official classification of the 1900 Paris Exposition as a subset of photography. But across the vast exhibition site, moving pictures were used in many different places and ways: in the gardens of the Panorama de Rome Pope Leo XIII appeared on film, and animated photographs of appropriate subjects enlivened the pavillon Le Tour du Monde, the Di-

orama of Monaco, the Colonial Exhibits and the Palais du champagne.

In the Voyages Animés pavillon, Lumière films depicting the regions of France made up programmes with the lofty title Visions d'Art – they were accompanied by music and recitals of poems and folk songs. Louis Lumière took charge of the construction of the gigantic 400 m² screen for the Cinématographe Géant in the Galerie des Machines. (His plan to screen films shot on 75mm did not get beyond a trial stage).

According to the final report of the Expo, an average of 5,000 people at-

tended 326 screenings, each presenting 15 Lumière views and 15 Lumière photographic colour slides made by trichrome process. Gabriel Veyre seems to have been the specialist in this very tricky technique, first proposed by Louis Ducos du Hauron in 1869 and improved and patented by the Lumière brothers in 1895 as "procédé photographique aux mucilages bichromate". It required three exposures on black and white negatives, using filters, resulting in three colour gelatine positives that were mounted one on top of the other between glass. (The famous Autochrome process, for which the

Lumière brothers obtained the patent in late 1903, was a simplified trichrome process; it required a single plate and exposure. And coloured potato starch particles).

There is no detailed informations on the films presented by the Cinématographe Géant, so I have (apart from smuggling in a panorama by a visiting Edison cameraman) freely selected 15 views from the Lumières' 1900 production slate. I combined them with the very rare tri-colour prints that Philippe Jacques, great grandson of Gabriel Veyre, and Eric Lange have offered us from their private collections so as to make this special screening possible. We thank them for their generous friendship.

Mariann Lewinsky

Danse russe (du trio Natta)

n. 1091, [Italia], [1897]-1900

Expérience du ballon dirigeable de M. Santos-Dumont: I. Sortie du ballon

n. 1121, Saint-Cloud, Aéro-Club, Francia, 1900

Expérience du ballon dirigeable de M. Santos-Dumont: II. Le ballon et son moteur

n. 1122, Saint-Cloud, Aéro-Club, Francia, 1900

Nice: panorama sur la ligne de Beaulieu à Monaco, II

n. 1231, [Félix Mesguich], Beaulieu-Monaco, Francia, 1900

Course landaise, I

n. 1119, Nogaro, Francia, 1900

Arles: farandoleurs dans les arènes

n. 1223, Arles, Francia, 1900

Embarquement dans les canots

n. 1238, [Hyères], Francia, [1897]-1900



Vue prise d'une baleinière en marche

n. 1238, [Hyères], Francia, [1897]-1900

- Prod.: Société A. Lumière et ses fils
- 35mm. Bn ■ Da: Institut Lumière

Scene from the Elevator Ascending the Eiffel Tower

USA, 1900 Regia: James H. White

- Prod.: Edison Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 17 f/s ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Le Château d'eau vu de la tour Eiffel

n. 1154, Parigi, Francia, 1900

Le vieux Paris: vue prise en bateau, II

n. 1162, Parigi, Francia, 1900



Les Escaliers du pont de l'Alma
Plate-forme mobile et train électrique

Danse russe (du trio Natta)

Expérience du ballon dirigeable de M. Santos-Dumont: II. Le ballon et son moteur

© Institut Lumière

La Rue des nations, I

n. 1163, Parigi, Francia, 1900

Danse espagnole de la Feria Sevillanos

n. 1123, Parigi, Francia, 1900

Vue prise d'une plate-forme mobile, III

n. 1157, Parigi, Francia, 1900

Plate-forme mobile et train électrique

n. 1174, Parigi, Francia, 1900

Les Escaliers du pont de l'Alma

n. 1172, Parigi, Francia, 1900

- Prod.: Société A. Lumière et ses fils
- 35mm. Bn ■ Da: Institut Lumière

CAPITOLO 4: INDOCINA OCCUPATA (BIS) CHAPTER 4: INDOCHINE OCCUPIED (ENCORE)

Il giovane Gabriel Veyre, esempio perfetto degli operatori Lumière lanciati ai quattro angoli del mondo, organizzò proiezioni e filmò *vues* a New York, in Messico, Guadalupa, Cuba, Venezuela, Martinica e Colombia tra il 1896 e il 1897, nonché in Canada e in Giappone nel 1898. Sulla via del ritorno in Francia, visitò la Cina e arrivò ad Hanoi nell'aprile 1899. Qui Paul Doumer, governatore dell'Indocina francese, gli commissionò una serie di film e un'ampia documentazione fotografica sulle colonie sotto la sua amministrazione, da presentare l'anno dopo all'Esposizione di Parigi. Veyre restò in Indocina quasi un anno.

La sala nella quale i film di Veyre vennero proiettati, dal 15 aprile al 12 novembre 1900, era una sorta di tempio sotterraneo in cemento armato sotto il padiglione cambogiano; i registri finali dell'Esposizione non menzionano le fotografie, ma possiamo presumere che anch'esse fossero in mostra, poiché il principale organizzatore dei cinque padiglioni indocinesi era Doumer. Oggi il catalogo della sezione coloniale dell'Esposizione di Parigi può essere letto come un manuale di *fake news*, pensato per rassicurare l'opinione pubblica del fatto che l'occupazione fosse quanto di meglio per le popolazioni occupate. L'occupazione dell'Indocina ebbe inizio nel 1857; nel 1893 l'intero ampio territorio che oggi comprende Vietnam, Cambogia e Laos era sotto il tallone coloniale. I francesi imposero il lavoro forzato e tasse insostenibili, che espropriavano la popolazione contadina della terra e dei raccolti, trasformandola in forza lavoro per le miniere, le piantagioni e i cantieri, dove i lavoratori erano malnutriti e sottoposti a condizioni di lavoro intollerabili.

Una selezione dei film di Veyre sull'Indocina occupata è stata proiet-

tata insieme al documentario muto di Peter Hutton *Images of Asian Music – A Diary from Life 1973-74* nel pomeriggio d'apertura del Cinema Ritrovato 2019. L'esperimento ha prodotto una così forte impressione che abbiamo deciso di riproporlo, con alcune variazioni nella selezione Veyre, e con altre opere di Hutton presentate nella sezione 16mm.

Mariann Lewinsky

Young Gabriel Veyre, epitome of the far-flung Lumière operator, organised screenings and the filming of vues in New York, Mexico, Guadeloupe, Cuba, Venezuela, Martinique and Colombia in 1896-1897, as well as in Canada and Japan in 1898. On his way back to France he visited China and came to Hanoi in April 1899. There Paul Doumer, governor of French Indochina, commissioned him to make films and an extensive photographic record of the colonies under his administration for the 1900 Paris Exposition. Veyre stayed in Indochina for nearly a year.

The venue where Veyre's films were screened in Paris from 15 April to 12 November 1900 was a cave-like temple of reinforced concrete underneath the Cambodian pagoda-pavilion; the photographs are not mentioned in the final report of the Expo but we can assume that they were indeed on display since Doumer was the main organiser of the five Indochina pavilions.

The catalogue of the colonial section of the Exhibition reads like a textbook example of fake news, assuring the public that occupation is for the best of the occupied people. The French occupation of Indochina started in 1857 and by 1893 the countries we now know as Vietnam, Cambodia and Laos were under colonial rule. As colonial occupiers do, the French imposed forced labour and ever-increasing taxes, which robbed the peasant pop-

ulation of land and crops, transforming them into a landless labour-force for the mines, plantations and building sites, where they suffered unbearable working conditions and malnutrition.

A selection of Veyre's films from occupied Indochina combined with Peter Hutton's silent Images of Asian Music – A Diary from Life 1973-74 made up a programme on the opening afternoon of the 2019 Il Cinema Ritrovato. The experiment produced such a strong impression that we decided to repeat it, with some changes to the Veyre selection, and with more works by Hutton scheduled in the 16mm section.

Mariann Lewinsky

À bord du "Tonkin": le saut à la corde

n.1131, Gabriel Veyre, 1899-1900

Transport des bois par radeaux

n. 1285, Gabriel Veyre, Hanoi, 1899-1900

Mandarins venant saluer le roi

n. 1291, Gabriel Veyre, Hué, 1899

Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II

n. 1294, Gabriel Veyre, Phnom Penh, 1899

Courses d'ensemble des régates (rameurs assis)

n. 1288, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Promenade du dragon à Cholon, III

n. 1282, Gabriel Veyre, Saigon, 1900

Le Gouverneur général se rendant à bord de "La Tamise" pour assister aux courses de régates

n. 1287, Gabriel Veyre, Saigon, 1900



Gabriel Veyre, auto-ritratto ad Angkor - Cambogia, 1899 © Ass. Collection Gabriel Veyre

Les Mines de charbon de Hon Gay

n. 1278, Gabriel Veyre, Hon Gay, 1899

Passage en chaises à porteurs au col des Nuages (Annam)

n. 1298, Gabriel Veyre, Col des Nuages, 1900

Déchargement du four à briques

n. 1276, Gabriel Veyre, Hanoi, 1899-1900

Sortie de la briqueterie Meffre et Bourgoïn à Hanoi

n. 1275, Gabriel Veyre, Hanoi, 1899-1900

Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames

n. 1274, Gabriel Veyre, [Annam], 1899-1900

Vue de l'avant d'un transatlantique par un gros temps

n. 1039, Gabriel Veyre, 1898-1899

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils ■ 35mm. Bn ■ Da: Institut Lumière e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (nn. 4049 e 4225)

**CAPITOLO 5: IL PHONO-CINÉMA-THÉÂTRE ITINERANTE (STOCOLMA 1901)
CHAPTER 5: THE PHONO-CINÉMA-THÉÂTRE TOURING (STOCKHOLM 1901)**

Tra gli spettacoli presentati durante l'Esposizione universale di Parigi, il Phono-Cinéma-Théâtre è particolarmente interessante sia dal punto di vista tecnico, sia da quello artistico. I suoi programmi mescolavano generi diversi: film sonori sincronizzati con il fonografo (canzoni, monologhi, estratti di opere teatrali), ma anche danze e pantomime accompagnate semplicemente da un pianista o da un'orchestra. C'era anche un rumorista e verosimilmente un *bonimenteur* (narratore). I film venivano girati in 'playback', come le successive *phonoscènes*, usando il fonografo Idéal di Henri Lioret, che poteva registrare quattro minuti su grossi cilindri. La sincronizzazione era controllata manualmente dai proiezionisti, che rallentavano o acceleravano il cilindro fonografico al bisogno.

Nel 2011-12 la Cinémathèque française e Gaumont Pathé Archives, in collaborazione con Lobster Films, L'Imagine Ritrovata e l'esperto del suono Henri Chamoux, hanno restaurato e ricostruito il più possibile il repertorio del Phono-Cinéma-Théâtre insieme al sonoro originale. La maggior parte dei cilindri è conservata presso il Musée de Radio-France a Parigi. Chamoux ha messo a punto un apparecchio in grado di leggere e registrare cilindri in cattivo stato o perfino danneggiati. È stata quindi resa nuovamente possibile la sincronizzazione. Aguzzate le orecchie: il suono è, come allora, tutt'altro che perfetto! E assaporate il piacere di vedere, a volte a colori, l'élite della danza, del teatro, della pantomima e del music-hall della Belle Époque: Sarah Bernhardt, Jeanne Hatto, Benoît-Constant Coquelin, Little Tich, Cléo de Mérode, Jules Moy...

Laurent Mannoni

Dei trentanove film che costituivano il repertorio completo del Phono-Cinéma-Théâtre, tredici erano accompagnati dal suono registrato. Ben trentatré film di quel repertorio e otto cilindri fonografici, numeri davvero straordinari, sono stati recuperati e restaurati; sono quindi stati presentati per la prima volta in un unico programma, accuratamente ordinati per genere, alle Giornate del Cinema Muto 2012 e poi in altre occasioni. La trascrizione pubblicata da Jacques Deslandes e Jacques Richard nella loro insuperata *Histoire comparée du cinéma* (1968, tomo II, p. 68) sembra essere la sola traccia del programma originale presentato all'Esposizione di Parigi, composto da cinque film.

Nel 1901-1902, la fondatrice e direttrice artistica del Phono-Cinéma-Théâtre, l'attrice e ballerina Marguerite Vrignault, portò il suo spettacolo in una tournée che toccò Svizzera, Svezia, Spagna, Gran Bretagna, Germania, Austria e Italia. In questo caso abbiamo informazioni dettagliate sui contenuti e la struttura degli spettacoli, grazie ai volantini di due programmi presentati in Germania nel 1901 e ora disponibili nella collezione Julien Anton su phonorama.fr e al programma di uno spettacolo che si tenne a Stoccolma lo stesso anno, riprodotto nell'*Histoire* di Desland e Richard. Gli spettacoli presentavano, con poche varianti, dai sedici ai diciannove titoli (circa la metà del repertorio itinerante), proiettati in due blocchi di otto o nove film. Potevano contenere fotografie animate dell'Esposizione del 1900 o attualità - i funerali della Regina Vittoria (4 febbraio 1901) o la gara automobilistica Parigi-Berlino (27-29 giugno 1901).

Presentiamo la prima parte del programma proiettato all'Olympiateatern di Stoccolma, del quale sopravvivono

tutti i film, più un'attualità Gaumont sui funerali della Regina Vittoria.

Mariann Lewinsky

Among the shows presented during the Paris Exposition, the Phono-Cinéma-Théâtre is particularly interesting, both from the technical and artistic point of view. Its programmes mingled different genres: sound films synchronised with the phonograph (songs, monologues, extracts from plays), but also dances and pantomimes simply accompanied by a pianist or orchestra. There was also a sound-effects man and possibly a bonimenteur (narrator). The films were made in 'playback', like the later phonoscènes, using Henri Lioret's Idéal phonograph, which could record four minutes on large cylinders. The synchronisation was manually controlled by the projectionists, who slowed or accelerated the phonographic cylinder as necessary.

In 2011-2012 the Cinémathèque française and Gaumont Pathé Archives, in collaboration with Lobster Films, L'Imagine Ritrovata and the sound expert Henri Chamoux restored and reconstituted as far as possible the repertoire of the Phono-Cinéma-Théâtre, with its original sound. The majority of the cylinders are conserved at the Musée de Radio-France in Paris. Chamoux perfected an apparatus to read and record cylinders that were in bad condition or even broken. The synchronisation was therefore once again possible. Keep your ears open: the sound is, as it was at then, far from perfect! And savour the pleasure of seeing, sometimes in colour, the élite of dance, theatre, pantomime and music-hall of the Belle Époque: Sarah Bernhardt, Jeanne Hatto, Benoît-Constant Coquelin, Little Tich, Cléo de Mérode, Jules Moy...

Laurent Mannoni



Danse javanaise par Mlle Cléo de Mérode © GParchives/Cinémathèque française

Of the 39 films that made up the repertoire of the Phono-Cinéma-Théâtre, 13 were originally accompanied by recorded sound. Of these, an amazing 33 films and eight cylinders have been recovered and restored; they were presented first at the Giornate del Cinema Muto 2012, and subsequently elsewhere, neatly grouped by stage genre, in one full-length programme. The only trace of an original programme for the 1900 Paris

Exposition, comprising five films, seems to be a transcript published by Jacques Deslandes and Jacques Richard, in their unsurpassed *Histoire comparée du Cinéma* (Tome II, 1968, p. 68).

In 1901-1902, the initiator and artistic director of the Phono-Cinéma-Théâtre, actress and dancer Marguerite Vrignault, toured with the show in Switzerland, Sweden, Spain, Britain, Germany, Austria and Italy, and here

we have detailed information about the contents and structure of the shows as flyers of two programmes presented in Germany in 1901 are in the Julien Anton collection on phonorama.fr; and the programme of a Stockholm show of the same year is reproduced in Deslandes and Richard, *op. cit.* The shows featured, with a few variations, 16-19 titles (about half of the repertoire), screened in two blocks of eight or nine films. They

might begin or be completed by animated photographs from the Exposition or an actuality film – the Funeral of Queen Victoria (4 February 1901) or the Paris-Berlin Motor Carriage Race (27-29 June 1901).

We present the first part of the programme screened in the Olympiateatern in Stockholm, since all its films are existing, plus a Gaumont newsreel of Queen Victoria's funeral.

Mariann Lewinsky

Danse directoire par Blanche et Louise Mante de l'Opéra

Francia, 1900

- Int.: Blanche Mante, Louise Mante
- D.: 2'. Col.

La Poupée. Acte II scène XI chantée par Mlle Mariette Sully et Mm. Fugère et Soums *

Francia, 1900

- Sog.: François Coppée, Louis Méranter.
- M.: Charles-Marie Widor. Int.: Mariette Sully, Fugères, Soums ■ D.: 2'. Col.

Hamlet. William Shakespeare. Scène du duel jouée par Mme Sarah Bernhardt, M. Pierre Magnier et Mlle Suzanne Seylor

Francia, 1900

- Sog.: dalla tragedia omonima di William Shakespeare. Int.: Sarah Bernhardt, Pierre Magnier, Suzanne Seylor ■ D.: 3'. Col.

Le Maître de ballet. De e par M. Jules Moy du Chat Noir *

Francia, 1900

- Int.: Jules Moy ■ D.: 3'. Bn

Danse javanaise par Mlle Cléo de Mérode

Francia, 1900

- Int.: Cléo de Mérode ■ D.: 3'. Bn

Obseques de la Reine Victoria en 1901. Cortège funèbre de militaires "Horse Guards"

Francia, 1901

- Prod.: Gaumont ■ D.: 3'. Bn



Le Maître de ballet. De e par M. Jules Moy du Chat Noir © GParchives/Cinémathèque française

Les Précieuses ridicules. Molière. Scène IX jouée par M. Coquelin aîné et Mlles Esquilar et Kervich *

Francia, 1900

- Int.: Jeanne Kervich (Cathos), Marguerite Esquilar (Magdelon), Benoît-Constant Coquelin (Mascarille) ■ D.: 3'. Col.

Little Tich de Folies Bergère

Francia, 1900

- Int.: Harry Relph (Little Tich) ■ D.: 3'. Col.

Iphigénie en Tauride. Invocation à Diana chanté par Mlle Jeanne Hatto de l'Opéra *

Francia, 1900

- Sog.: Nicolas-François Guillard. M.: Christoph Willibald Gluck. Int.: Jeanne Hatto (Little Tich) ■ D.: 3'. Col.

Footit et Chocolat du Nouveau Circus. Entrée des échasses

Francia, 1900

- Sog.: Nicolas-François Guillard. Int.: George Footit (Footit), Rafael Padilla (Chocolat) ■ D.: 2'. Col.

- F.: Clément Maurice Gratioulet. Scgf.: Marguerite Vrignault ■ Prod.: Société anonyme du Phono-Cinéma-Théâtre (Paul Decauville) ■ DCP ■ Da: Gaumont Pathé Archives e Cinémathèque française

I titoli con asterisco (*) presentano un suono registrato. Per tutti gli altri, John Sweeney eseguirà le musiche originali da lui stesso riscoperte dopo un'approfondita ricerca. I film a colori derivano da copie nitrato positive colorate a mano.

Titles marked by an asterisk () have recorded sound. For all others, John Sweeney performs the original music that he rediscovered after an extensive research. Coloured prints are reproductions from hand-coloured nitrate prints.*



La Poupée © GParchives/Cinémathèque française

CAPITOLO 6: BEI MOVIMENTI – IL CINEMA BRITANNICO NEL 1900 CHAPTER 6: NICE MOVES – BRITISH FILM IN 1900

Sono quattro i temi che compongono questo programma di film britannici dell'anno 1900, e ciascuno di essi celebra un tipo di movimento. Il viaggio di Joe Rosenthal dall'Inghilterra al Sudafrica e all'Estremo Oriente a caccia di notizie per i suoi reportage, corpi disparati in moti circolari – ginnasti, ragni, locomotive, la luna –, il moto ondoso talvolta furibondo, e una serie di esplosioni. I film del 1900 sono ancora per lo più scene singole o costituite da pochissime inquadrature, ma dietro questa apparente semplicità si cela spesso una realizzazione complessa. Troviamo un sapiente lavoro di trucchi, un uso creativo dei modelli, un'osservazione paziente, ragni maneggiati con perizia e un'ottima organizzazione. Poche cose sono difficili da filmare come un'eclissi solare totale, ma qui vi diletteremo con il primo film esistente su un'eclissi, girato il 29 maggio dal mago Nevil Maskelyne Jr. nel North Carolina: sono visibili la corona e i celebri grani di Baily, o 'effetto diamante'. Questi film sono stati tutti recentemente digitalizzati a partire dalle migliori fonti disponibili nell'ambito del Victorian Project del BFI National Archive, comprendente tutti film britannici esistenti dal 1895 al 1901. Alcuni, già noti, verranno presentati in copie di migliore qualità, mentre altri rappresenteranno una vera novità per il pubblico del festival.

Bryony Dixon

Four themes link this programme of British films from the year 1900, each celebrating a type of movement. Joe Rosenthal's globe-trotting from England to South Africa to the Far East in search of a news story, the cyclical descriptions of random bodies – gymnasts, spiders, traction engines and the moon –, the in/out motion of waves sometimes with great violence and a series of explosions.

Bryony Dixon



Clown and Police

Films from 1900 are still mostly single scenes or comprised of a very few shots, but this apparent simplicity can obscure how difficult it sometimes was to make them. Here are examples of clever trick-work, inventive use of models, patient observation, expert spider wrangling and very good organisation. There are few things as difficult to film as a total eclipse of the sun, but here we present for your delectation the first ever surviving eclipse film by magician Nevil Maskelyne Jr. filmed in North Carolina on 29 May, showing the corona and the famed Baily's beads or the 'diamond ring' effect. These films have all been newly digitised from the best film sources as part of the BFI National Archive's Victorian Project covering all the surviving British films from the 1895 to 1901. Some will be familiar but are shown here in better quality and a few will be new to the festival audiences.

ESPLOSIONI BIG BANGS

Explosion of a Motor Car

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: Hepworth and Co. ■ D.: 1'37"

Demolishing a Factory Chimney

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Hepworth and Co.] ■ D.: 1'32"

Railway Collision

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Paul's Animatograph Works] ■ D.: 39"

Torpedo Explosion

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Alfred West] ■ D.: 20"

Clown and Police

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Hepworth and Co.] ■ D.: 1'50"



Nanking Road Shanghai

MOTI CIRCOLARI CIRCULAR MOTIONS

Vaulting Horse Display

Gran Bretagna, 1900
■ D.: 48"

Spiders on a Web

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [G.A. Smith] ■ D.: 17"

Salvaging a Steamroller

Gran Bretagna, 1900
■ D.: 2'12"

Total Eclipse of the Sun

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Nevil Maskelyne] ■ D.: 1'08"

IN GIRO CON JOE ROSENTHAL AROUND AND ABOUT WITH JOE ROSENTHAL

Scene on Mr N. Smith's Ostrich Farm, Impanzi SA

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Warwick Trading Co.] ■ D.: 2'09"

Coolie Boys Singapore

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Warwick Trading Co.] ■ D.: 1'09"

Ride on a Peak Tramway

Gran Bretagna, 1900
Prod.: [Warwick Trading Co.] ■ D.: 3'10"

Nanking Road Shanghai

Gran Bretagna, 1900
Prod.: [Warwick Trading Co.] ■ D.: 1'13"

ONDE IN AND OUT

Storm at Sandown I O W

Gran Bretagna, 1900
■ D.: 48"

Rough Sea

Gran Bretagna, 1900
■ D.: 1'19"

Wreck in a Gale

Gran Bretagna, 1900
■ D.: 44"

Waves Break on Bow of a Ship

Gran Bretagna, 1900
■ Prod.: [Warwick Trading Co.] ■ D.: 55"

■ DCP ■ Da: BFI - National Archive

Il 1900 è un anno di svolta nell'opera di Georges Méliès. Nell'inverno 1899-1900 inizia ad ampliare e a perfezionare il suo primo studio, costruito nel 1897. Alla fine del 1899 ha già girato oltre duecento film di varia lunghezza – da 20 a 120 metri – nei quali ha brillantemente messo a punto e accumulato trucchi straordinari (fermi macchina per le apparizioni, le scomparse e le sostituzioni, dissolvenze semplici, flou, incrociate, sovrimpressioni semplici e multiple) cimentandosi in tutti i generi, che Méliès definisce *films de plein air* (documentari), *sujets composés* (scene comiche, commedie, diavolerie, balletti, attualità ricostruite...) e *vues à transformations* (film a trucchi).

Una delle prime produzioni del 1900, che conterà quasi ottanta titoli (un record!), è una serie di diciassette film di 20 metri girati all'Esposizione universale di Parigi. È in questo stesso anno che Méliès gira una ventina di film pubblicitari per vari prodotti (aperitivi, biberon, whisky, lucido da scarpe, senape, ecc.). Sempre nel 1900 realizza *Jeanne d'Arc*, il suo primo film a superare i 200 metri, e grazie a una sovrimpressione multipla riesce nell'impresa di interpretare ben sei musicisti più il direttore d'orchestra, in *L'Homme-orchestre*, un tour de force che ripeterà tre anni dopo in *Le Mélomane*, moltiplicando la propria testa per sei e attaccandola a un pentagramma.

È anche l'anno in cui sperimenta con l'accelerazione delle immagini in *Spiritisme abracadabrant*, *Le Déshabillage impossible* e *Le Réveil d'un monsieur pressé* e sfrutta la partizione orizzontale dello scenario in *Le Savant et le Chimpanzé* e *La Maison tranquille*.

È infine nel 1900 che gira *Rêve de Noël*, una féerie di 160 metri in venti quadri. Per questo film il catalogo Méliès propone un quadro supple-

mentare facoltativo (*Le grand orgue et la maîtrise*), tra l'undicesimo e il dodicesimo quadro. Quello stesso anno, *Nouvelles lutttes extravagantes* può essere venduto senza una precedente versione del 1899, *Lutttes extravagantes*, con la quale il film è solitamente montato. Grazie a questi due film e ad altri titoli del catalogo si comprende come il cinema delle origini fosse tutt'altro che statico.

Jacques Malthête

The year 1900 marked a turning point in the work of Georges Méliès. Over the winter of 1899-1900 he began enlarging and improving his first studio, which had been built in 1897. By the end of 1899 he had already made over 200 films, ranging from 20 to 120 metres long, in which he developed and combined impressive special effects (the stop-motion tricks for appearances, disappearances and substitutions, fades in and out, slow focus in transitions, dissolves, simple and multiple exposures) and he took up a variety of genres that he called Natural Views (documentaries), Composed Subjects or Scenic Genres (comic skits, stage plays, ballets, reconstituted newsreels), and Fantastic Films (transformation views, trick films).

One of his first productions of 1900 (a record year, with almost 80 films), was a series of 17 20m films shot at the Paris Exposition. That same year Méliès shot 20 advertising films for various products (a brand of aperitif, feeding bottles, whiskey, shoe polish, mustard, etc.). It was also the year in which he made Jeanne d'Arc, his first film longer than 200 m, and the year in which, thanks to multiple exposures, he managed to play six musicians conducted by himself in L'Homme-orchestre, a tour-de-force that he repeated three years later in Le Mélomane, throwing his head six times on a musical stave. Also, that year he experimented with accelerating speed in



La Chrysalide et le papillon d'or (coll. Cinémathèque française)

Spiritisme abracadabrant, *Le Déshabillage impossible* and *Le Réveil d'un monsieur pressé*, and he employed a horizontally divided stage in *Le Savant et le Chimpanzé* and *La Maison tranquille*.

Lastly, in 1900 he directed Rêve de Noël, a filmed féerie of 160 m in 20 tableaux. For this film, the Méliès catalogue offers an additional, optional tableau (Le grand orgue et la maîtrise) between the numbers 11 and 12. The same year, Nouvelles lutttes extravagantes was available (for sale) without the previous version Lutttes extravagantes from 1899, with which the film was usually put together. We can see from these two examples and from others found in the catalogue that early silent cinema was far from immobile.

Jacques Malthête

L'Homme-orchestre

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 262-263) ■ DCP. D.: 2'. Bn
 ■ Da: Lobster Films

Rêve de Noël

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 298-305) ■ DCP. D.: 5'. Bn
 ■ Da: Lobster Films



Les Infortunes d'un explorateur ou les momies récalcitrantes (coll. Cinémathèque française)

Jeanne d'Arc

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 264-275) ■ DCP. D.: 11'. Col. (da una copia nitrato positiva colorata a mano / from a hand-colored nitrate positive print) ■ Da: Cinémathèque française

Gens qui pleurent, gens qui rient

Francia, [1900?]
 Regia: [Georges Méliès?]
 ■ Prod.: [Star Film (n. 306)?] ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Les Miracles du brahmine

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: [Star Film (n. 237-240)] ■ 35mm.

L.: 80 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Spiritisme abracadabrant

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 293) ■ DCP. D.: 1'. Col. (da una copia nitrato positiva colorata a mano / from a hand-colored nitrate positive print) ■ Da: Cinémathèque française

La Chrysalide et le papillon d'or

Francia, 1900-1901
 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 332-333) ■ DCP. D.: 2'. Col. (da una copia nitrato positiva colorata a mano / from a hand-colored nitrate positive print) ■ Da: Cinémathèque française

Le Savant et le chimpanzé

Francia, 1900-1901
 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 317) ■ DCP. D.: 2'. Bn
 ■ Da: Lobster Films

Les Infortunes d'un explorateur ou les momies récalcitrantes

Francia, 1900-1901
 Regia: Georges Méliès
 ■ Prod.: Star Film (n. 244) ■ DCP. D.: 17" (incompleto, l. orig.: 20 m). Bn ■ Da: Lobster Films

CENTO ANNI FA: 1920

A Hundred Years Ago: 1920

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**

Testi di / Texts by **Manon Billaut, Ivo Blom, Václav Kofroň, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Hervé Pichard, Jon Wengström, Karl Wratschko**



Ruth of the Rockies (coll. Cinémaèque française)

Con il 1920, la sezione *Cento anni fa* entra in un nuovo decennio e richiede un nuovo approccio. Finora abbiamo cercato di fornire un panorama complessivo della produzione di ogni anno, visitando quanti più archivi possibile, ricevendo innumerevoli file digitali dai nostri carissimi colleghi delle cineteche e setacciando il web. Quando abbiamo cominciato a preparare la sezione 1920, è subito stato chiaro che non avremmo potuto continuare in questo modo. Le liste dei titoli che arrivavano dagli archivi erano diventate di colpo lunghissime. Due anni dopo la fine della Grande guerra, la produzione cinematografica registrava una nuova poderosa impennata.

Abbiamo stabilito delle priorità. Nel cinema italiano, il genere 'forzuti' e i film d'avventura sembravano promettere ancora interessanti scoperte. Questo ha condotto al primo capitolo e ad autentiche rivelazioni come *La cintura delle Amazzoni*.

Un altro dato reso evidente dalle ricerche è che nel 1920 venne prodotta una larga quantità di film in due o più parti, ma considerati i tempi di programmazione, abbiamo deciso di presentare solo i primi episodi di *Die Spinnen* di Fritz Lang e del serial di Polidor e Astrea – i secondi (e più deboli) episodi di entrambi sono d'altra parte film a sé stanti. Abbiamo dato una caccia speranzosa ai numerosi film perduti diretti nel 1920 dall'attrice Diana Karenne, senza risultato; ma con Germaine Dulac e la talentuosa sceneggiatrice Renée Deliot altre cineaste hanno trovato il loro naturale posto nel programma. Nel secondo capitolo, dedicato a donne tradite in cerca di vendetta e riscatto, incontreremo, accanto alla *Miss Dorothy* di Diana Karenne e alla *Belle dame sans merci* di Dulac, anche Maruska (interpretata da una misteriosa Julietta Romona), protagonista di *Tam na horách*, notevole e sconosciuta produzione cecoslovacca firmata dal regista nomade Sydney M. Goldin. La copia di questo film riserva una spettacolare sorpresa.

Il 1920 è un anno cruciale anche nella carriera di Ernst Lubitsch. Si potrebbe pensare che Lubitsch è ovunque, ma non è affatto così. Quand'è stata l'ultima volta che avete visto sul grande schermo *Anna Boleyn* o *Kohlhiesels Töchter*? Tragedia e commedia satirica, sono entrambe opere di rilievo, e i loro protagonisti, Henny Porten ed Emil Jannings, sono magnifici attori che spazzano via ogni nostro vecchio pregiudizio.

Come di consueto, il programma include numerosi film brevi, una parte importante della produzione e degli spettacoli cinematografici del 1920. Infine presentiamo il serial di quest'anno, un'altra grande scoperta – tutti i quindici serratissimi episodi di *Ruth of the Rockies*, avventura western con la leggendaria Ruth Roland, audace e impavida regina dei serial.

C'è poi un titolo che era stato deciso già da molto tempo, a seguito di segrete negoziazioni, dopo la proiezione della copia Ledecký di *Soleil et ombre* di Musidora al Cinema Ritrovato 2019: l'anno prossimo, ci eravamo detti, proietteremo la nuova copia in 35mm di *Erotikon* di Mauritz Stiller, una copia in bianco e nero con delle vere imbibizioni curate da Jan Ledecký.

With 1920, the A Hundred Years Ago section enters a new decade. This required some changes in our approach. Until now, we have tried to give an overall view of the year's film production, visiting as many archives as possible, receiving countless screeners from cherished colleagues in film archives and scouring the internet. When we started preparing the 1920 strand, it became clear that this way would no longer be practicable. The lists of titles from the archives were suddenly incredibly long. Two years after the Great War, the volume of film production was soaring again.

We set priorities. In Italian cinema, the genres of forzuti and popular adventure films promised to be interesting. This trail led to our first chapter and to wonderful discoveries such as La cintura delle Amazzoni.

It also became apparent that in 1920 a great number of two-part or multi-part films were produced, but limited time for screenings, we decided to present only the first episode each of Fritz Lang's Die Spinnen and of Polidor's serial starring Astrea – the weaker second episodes are quite independent films, anyway. Hoping for a revelation we hunted for the several lost works directed in 1920 by actress Diana Karenne, to no avail, but with Germaine Dulac and talented screenwriter Renée Deliot other female filmmakers naturally found their way into the programme. In the second chapter, dedicated to betrayed women seeking revenge and redress, we will meet, as well as Miss Dorothy (played by Diana Karenne) and La Belle Dame sans merci (directed by Dulac) another, Maruska (played by a mysterious Julietta Romona), in Tam na horách, a remarkable and completely unknown Czech production by the nomadic Sidney M. Goldin. By the way, the print of Tam na horách will give you a spectacular surprise.

In 1920 Ernst Lubitsch reached a first high-point in his career. Although one might think that Lubitsch is omnipresent, this is actually not true at all. When did you last see Anna Boleyn and Kohlhesels Töchter on the big screen? Both are outstanding works, the tragedy and the satyr play, and their stars, Henny Porten and Emil Jannings, are admirable performers, blowing away our old prejudices.

As usual, the programme includes numerous short films, an important part of cinema production and screenings of the time. Finally we can introduce this year's serial, another great discovery – all 15 adventure-packed episodes of Ruth of the Rockies with legendary actress Ruth Roland, fearless and bold serial queen, set in the Wild West.

One film was decided upon well in advance by secret negotiations held after the screening of the Ledecký print of Soleil et ombre by Musidora at the 2019 Il Cinema Ritrovato. A new 35mm black-and-white print of Stiller's Erotikon (1920) with real tinting done by Jan Ledecký would be screened at the next festival.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

CAPITOLO 1: AZIONE ED EMOZIONE CHAPTER 1: ACTION AND EMOTION

LA CINTURA DELLE AMAZZONI

Italia, 1920

Regia: Mario Guaita-Ausonia

■ T. int.: *The Belt of the Amazons*. T. copia: *Cirkus Diomedes*. Scen.: Mario Guaita-Ausonia, Renée Deliot. F.: Cesarino Muzio, Carlo Rifaldi. Scgf.: G. Miglioli. Int.: Mario Guaita-Ausonia (Diomede), Elsa Zara (la padroncina del circo), Adelina Bonaiuti, Dino Bonaiuti, Frank Bull, cavalier Canardi. Prod.: Films A. De Giglio ■ 35mm. L.: 1719 m. D.: 84' a 18 f/s. Bn e imbibito / *B&W and tinted* (da Jan Ledecký). Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

Lo avevamo incontrato nel ruolo d'uno *Spartaco* di leggera goffaggine (nel suo primo successo, del 1913), è stato un piacere scoprire nel Mario Guaita-Ausonia del 1920 il più attraente 'forzuto' tra i vari Maciste, Galaor e Sansone che popolavano il cinema italiano dell'epoca. Guaita è in realtà qualcosa di meglio di un 'forzuto': è un vero attore-divo, bello e con un magnifico corpo. Sarebbe un delitto svelare il finale di *La cintura delle Amazzoni* (film dato per scomparso e in realtà conservato, in perfetta salute, al Národní filmový archiv), dunque niente spoiler – solo una promessa di divertimento, eleganza e allusioni erotiche. E un pensiero riconoscente alla sceneggiatrice, Renée Deliot.

Mariann Lewinsky

Renée Deliot (1881-1960) è stata sceneggiatrice e compagna di Mario Guaita (con cui ha anche collaborato alla regia, stando alla testimonianza dell'operatore Fiorio che lavorò con la coppia in Francia). Sebbene la loro relazione sia durata trentasette anni, hanno potuto sposarsi soltanto in tarda età, nel 1955. Deliot aveva incontrato Guaita nel 1919, anno in cui



La cintura delle Amazzoni

i due avevano iniziato a collaborare con la casa di produzione De Giglio di Torino. Guaita era celebre dal 1910 quando aveva iniziato a esibirsi con il Trio Ausonia in prove atletiche di forza fisica e in tableaux vivant, e nel 1912 aveva iniziato a recitare nel cinema con lo pseudonimo di Ausonia. La prima sceneggiatura scritta da Deliot è *L'atleta fantasma* (1919), con la quale la scrittrice dimostra di avere già una completa padronanza della tecnica e della narrazione per immagini. Le storie sono ispirate da testi di vario genere: dalla narrativa popolare come da quella colta, dalle cronache dei quotidiani e dai melodrammi teatrali. In Italia la coppia realizza oltre dieci film in soli quattro anni – tra questi anche *Atlas* (1920) e *La cintura delle Amazzoni* – e nel 1923 emigra in Francia dove continua a produrre con lo stesso ritmo fino al 1926.

Deliot costruisce il personaggio di Ausonia come un gentiluomo forzuto,

affascinante e di buon cuore, una specie di Superman ante-litteram, un po' a metà tra Arsène Lupin e Fantômas.

In ogni film è evidenziato il suo corpo forte e muscoloso, e la scrittura mette sempre in evidenza le sue prodezze atletiche. È inoltre importante sottolineare come i personaggi femminili scritti da Deliot mostrino a loro volta forza fisica e coraggio e siano spesso donne moderne e dinamiche, che interpretano ruoli attivi accanto all'eroe maschile.

Micaela Veronesi, *Renée Deliot*, in Monica Dall'Asta, Jane Gaines, Radha Vatsal (a cura di), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2018. Trad. it. a cura dell'autrice

Having met him first as a slightly inept Spartaco (in his 1913 success), it was a delight to discover in the Mario Guaita-Ausonia of 1920 the most attractive 'forzuto' among the Macistes,

Galaors and Sansones who populated Italian popular cinema at the time. He is actually something better than a forzuto: a handsome film star, with a very good body. It would be a crime to give away the finale of La cintura delle Amazzoni (presumed a lost film but actually in perfect health, preserved by the Národní filmový archiv), so no spoilers – only a promise of fun, elegance and erotic innuendos. And a grateful thought to the screenwriter, Renée Deliot.

Mariann Lewinsky

*Renée Deliot (1881-1960) was Mario Guaita's screenwriter and wife (and co-director, according to the cameraman Fiorio, who worked with Guaita in France). Their relationship lasted 37 years, even if they only were married toward the end of their lives, in 1955. Deliot met Guaita in 1919 and they started working together that same year. Guaita had become famous in the 1910s when, as a member of the Trio Ausonia, he appeared in athletic performances and in tableaux vivants based on renowned paintings and sculptures. In 1912, he started to act for the cinema under the alias Ausonia. Deliot's screenwriting work began with *L'atleta fantasma* (1919). She demonstrated a complete mastery of the techniques and tools of cinematic storytelling, drawing inspiration from everything, from popular narratives and high literature to front-page news and stage melodramas. In Italy the couple released over ten films in less than four years – among them *Atlas* (1920) and *La cintura delle Amazzoni*. In 1923 they emigrated to France, where they continued production at a similar pace until 1926.*

Deliot presents Ausonia's character as a sturdy gentleman, handsome and good-hearted, a sort of superman avant la lettre, with similarities to characters such as Arsène Lupin and Fantômas. In every film, his strong muscular body is in the spotlight as Deliot continually highlights his athletic prowess. It is worth noting that Deliot's female characters show physical strength as well, and are

often modern and dynamic, playing active roles alongside Ausonia. Micaela Veronesi, Renée Deliot, in Monica Dall'Asta, Jane Gaines, Radha Vatsal (eds.), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2018

JUSTITIA

Italia, 1919

Regia: Ferdinand Guillaume (Polidor)

■ T. int.: *Astrea, The Amazing Woman*. F.: Guido Serra. Int.: Astrea (Justitia), Ferdinand Guillaume (Birillo), Nello Carotenuto, Francesco Ciancamerla, Maud Guillaume, Natalino Guillaume. Prod.: Polidor Film ■ DCP. D.: 55'. Col. (da una copia nitrato imbibita e virata / *from a tinted and toned nitrate print*). Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Cineteca Italiana ■ Restaurato da Cineteca Italiana presso il laboratorio Mic Lab-Fondazione a partire dal nitrato originale e da ua copia acetato anni Ottanta. Restauro in corso / *Restored by Cineteca Italiana at Mic Lab laboratory, from the original nitrate and an acetate 80's print. Restoration in progress*

Delle tante donne italiane che si esibirono sullo schermo in ruoli atletici, forse la più illustre è la misteriosa Astrea. La rivista "Al cinema" affermò che Astrea era il nome d'arte della Contessa Barbieri, una nobile veneziana dedicatasi all'"arte muta" per passione. Di lei non si conoscono tuttavia altri dettagli personali.

Data la forza e la statura considerevoli, Astrea fu pubblicizzata come "donna Maciste" e interpretò ruoli che ne enfatizzavano tanto la possanza fisica quanto la bellezza ed eleganza. I suoi film, quattro in tutto, conquistarono l'attenzione del pubblico e contribuirono ad ampliare la concezione della femminilità: un'immagine di donna fisicamente forte, autonoma, possente. Come Maciste, è libera e antiromantica, e al massimo offre il suo sostegno agli amori e ai matrimoni altrui.

Fu il secondo film di Astrea, *Justitia*, a renderla famosa. Astrea interpreta un'avventurosa principessa che gira il mondo al servizio della giustizia insieme allo spiritoso aiutante Birillo (Ferdinand Guillaume). Sposa la causa di due giovani nobili, Michele e Jole, espropriati dallo spregiudicato barone Max. A mani nude elimina sei loschi circensi mandati da Max. "Acrobazie incredibili di cui è protagonista un'ercolea donna che sembra avere le astuzie di Houdini: questo lo spettacolare sfondo di un insolito film d'avventure le cui emozionanti sensazioni sono intelligentemente percorse da una vena comica irresistibile" ("The Bioscope", 1° aprile 1920).

Ivo Blom

Negli anni Dieci del Novecento Ferdinand Guillaume (alias Tontolini alias Polidor), uno dei grandi comici della storia del cinema, girò più di cento commedie che raccolsero consensi unanimi. La serie di tre lungometraggi con Astrea e Birillo da lui scritti, diretti, interpretati e prodotti – *Justitia*, *L'ultima fiaba* (1920-1921) e *I creatori dell'impossibile* (1922), probabilmente perduto – fu il suo ultimo omaggio al cinema muto. Lo scorso anno abbiamo rimandato la proiezione di *Justitia*, nella sezione *Cento anni fa*, con l'intenzione di proiettare entrambi i film di Guillaume con Astrea nel 2020. Quest'anno abbiamo deciso di mostrare solo il migliore dei due. (*L'ultima fiaba* è stato proiettato nell'edizione 2010 del Cinema Ritrovato ed è accessibile presso il CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée).

Mariann Lewinsky

Of the many Italian women who performed athletic roles on film, perhaps the most prominent is the mysterious Astrea. The magazine "Al cinema" stated that Astrea was the nome d'arte of Countess Barbieri, a Venetian aristocrat who came to "l'arte muta" out of passion. However, no further personal details are known about her.



Justitia (coll. Cinémathèque française)

A woman of considerable stature and strength, Astrea was promoted as the “female Maciste”, playing roles that emphasised her physical power as well as her beauty and elegance. Her films, four in all, caught the public’s attention, and helped broaden ideas of what womanhood might be: physically strong, self-sufficient, powerful. Like Maciste, she is unbound and unromantic, at most sustaining the loves and marriages of others.

It was Astrea’s second film *Justitia* that made her name. Astrea plays an adventurous princess who roams the world in the service of justice, supported by her humorous sidekick Birillo (Ferdinand Guillaume). She takes up the cause of two young nobles, Michele and Jole, who have been dispossessed by the unscrupulous baron Max. With her bare fists, she eliminates six shifty circus people sent

by Max. “Remarkable stunts, of which a professional strong-woman of Houdini-like prowess is the protagonist, are the outstanding feature of this unusual and entertaining thrill-film, whilst the amazing sensations are pleasantly relieved by a vein of irresistible comedy (“The Bioscope”, 1 April 1920).

Ivo Blom

In the 1910s, Ferdinand Guillaume (alias Tontolini alias Polidor), one of the great comic actors of film history, made more than a 100 short comic films, to global acclaim. The series of three feature films starring Astrea and Birillo that he wrote, directed, co-starred and produced – *Justitia*, *L’ultima fiaba* (1919-1920) and the presumably lost *I creatori dell’impossibile* (1922) – were his swansong to silent cinema. Last year we postponed the screen-

ing of *Justitia* in the Hundred Years Ago strand, planning to screen both *Astrea* features by Guillaume in 2020. This year we decided to show only the better of the two films. (L’ultima fiaba has been screened at the 2010 edition of *Il Cinema Ritrovato* and is accessible at CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée).

Mariann Lewinsky

DIE SPINNEN - 1. TEIL: DER GOLDENE SEE

Germania, 1919 Regia: Fritz Lang

■ T. int.: *The Spiders - Part 1: The Golden Lake*. T. it.: *Il lago d’oro, ovvero I ragni*. T. copia: *Pavouci I. - Zlaté jezero*. Scen.: Fritz Lang. F.: Carl Hoffmann, Emil Schünemann. M.: Paul Falkenberg. Scgf.: Hermann Warm,

Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse, Heinrich Umlauff. Int.: Carl De Vogt (Kay Hooh), Lil Dagover (Naela, sacerdotessa del sole), Ressel Orla (Lio Sha), Georg John (dottor Telphas), Rudolf Lettinger (John Terry, il re die diamanti), Edgar Pauly (John ‘Quattrodita’), Friederich Kühne (All-Hab-Mah), Paul Morgan (l’esperto di diamanti). Prod.: Erich Pommer per Decla Film-Ges. Holz & Co ■ 35mm. L.: 1634 m. D.: 80’ a 18 f/s. Bn e imbibito / *B&W and tinted* (da Jan Ledecký). Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

Fritz Lang (1890-1976), di natali austriaci, prese parte come volontario alla Prima guerra mondiale. Durante la convalescenza dalle ferite di guerra, cominciò a scrivere sceneggiature. Assunto da Erich Pommer come sceneggiatore, alla fine del conflitto si trasferì a Berlino e debuttò da regista nel 1919, dirigendo tre film dei quali solo *Der Goldene See*, prima parte del serial avventuroso *Die Spinnen*, risulta oggi esistente. Le sinossi dei tre film li qualificano come tipici *Schundfilme*, equivalente cinematografico della letteratura di consumo. *Der Goldene See*, scritto e diretto da Lang, sembra davvero la fantasia di un ragazzino che ha letto troppi libri di Karl May e divorato i tre volumi di *Der Schatz der Inkas* (1880) di Hermann Goedsche (alias Sir John Retcliffe): una caccia al tesoro conduce alla scoperta di una città Inca sotterranea; l’organizzazione segreta *Die Spinnen* (I ragni) è capeggiata da una donna malvagia (una sosia senza humour di Musidora, dall’esotico nome di Lio Sha), che minaccia l’eroe ariano tanto con il suo aggressivo desiderio quanto con i suoi piani malefici. Intanto un volo in mongolfiera, indiani e cowboy, serpenti giganti e una storia d’amore con una sacerdotessa indigena forniscono ulteriori brividi.

Il cinema muto popolare ha i suoi personaggi-tipo: seducenti ballerine spagnole, italiani gelosi, artisti infedeli. Non ci sono Inca. Dunque perché tante scene di *Der Goldene See* – il lago dei coccodrilli, l’ingresso nascosto dietro la cascata – ci sembrano così familia-



Die Spinnen

ri? Ma certo, le abbiamo viste infinite volte da bambini leggendo le avventure di Tintin in Sudamerica, *Le sette palle di cristallo* (1948) e *Il tempio del sole* (1949)... L’ipotesi ha trovato conferma quando abbiamo letto il recente libro di Bob Garcia *Tintin, du cinéma à la BD* (2019), basato su una lunga ricerca intorno all’influenza del cinema sull’opera di Hergé, che era un appassionato cinefilo e inseriva nelle proprie tavole centinaia di prelievi dai film che aveva visto – tra i quali anche *Der Goldene See*. Garcia dimostra come Hergé abbia saputo combinare nei propri fumetti i due *topoi* cinematografici dell’inseguimento e dello slapstick: abbiamo raccolto la suggestione presentando insieme *Der Goldene See* e *Dandy navigateur*.

In un primo tempo Pommer aveva pensato *Die Spinnen* come un serial d’avventura in quattro parti, e Lang ne scrisse tutte le sceneggiature; ma dopo il secondo episodio, *Das Brillantenschiff* (*La nave dei diamanti*, 1920), la produzione venne cancellata – probabilmente perché la seconda parte non aveva riscosso lo stesso successo critico e commerciale della prima. Mancano in effetti delle qualità vincenti di *Der Gol-*

dene See: forti scene d’azione, set spettacolari e una trama convincente. Avremmo davvero voluto presentare entrambi gli episodi, visto che i film in più parti erano così popolari nel 1920, ma dopo la visione abbiamo deciso di non proiettare la seconda parte. La copia di *Der Goldene See* proveniente dal Národní filmový archiv di Praga è un 35mm in bianco e nero, colorato nel 2001 da Jan Ledecký attraverso un processo di imbibizione per immersione, senza giunte. Godetevi dunque questo straordinario restauro, che vi offrirà l’autentica esperienza di una copia fotochimica.

Karl Wratschko, Mariann Lewinsky

Austrian-born Fritz Lang (1890-1976) volunteered for military service in WWI; he started writing film scripts while recovering from war injuries. Hired by Erich Pommer as screenwriter after the war, he moved to Berlin and made his debut in 1919, directing three films that year of which Der Goldene See, the first part of the adventure serial Die Spinnen, is the only one known to exist today. Their synopses reveal all of them to be typical ‘Schundfilme’, cinematic equivalents of popular trash liter-



Raymond Dandy

ature. Der Goldene See, scripted as well as directed by Lang, looks like the fantasy of a boy who has read too many books by Karl May and devoured all three volumes of Der Schatz der Inkas (1880) by Hermann Goedsche (alias Sir John Retcliffe): a treasure hunt leads to the discovery of an underground Inca city; a secret organisation Die Spinnen (The Spiders) is headed by a female villain (a humourless Musidora lookalike with the foreign name Lio Sha) threatens our Aryan hero with both her desire and evil designs. Meanwhile a captive balloon flight, cowboys and Indians, giant snakes and a love story with an indigenous priestess provide more thrills. Popular silent cinema has its stock characters: seductive Spanish dancers, jealous Italians, faithless artists. No Incas. So then why did many scenes of Der Goldene See feel so familiar – the crocodile pond, the entrance behind the waterfall? But yes, we saw them over and over as children reading Tintin's adventures set in South America, in The Seven Crystal Balls (1948) and Prisoners of the Sun (1949) and... This intuition was confirmed when we read a recent book by one Bob Garcia, Tintin, du cinéma à la BD (2019), based on his lifelong research into the influence of cinema on Hergé, who had been a passionate cinéphile and

inserted in his cartoons hundreds of puzzle pieces lifted from the films he had seen – among them also Lang's Der Goldene See. Garcia demonstrates brilliantly how Hergé fused two eminent cinematic devices in his work, pursuit and slapstick: we follow this suggestion by combining Der Goldene See with Dandy navigateur.

Pommer had initially planned Die Spinnen to be an adventure serial in four parts, and Lang completed all the screenplays, but after the second episode, Das Brillantenschiff (The Diamond Ship, 1920), production was stopped, probably because the second part did not repeat the first's great critical and commercial success. Indeed, it lacks most of the highlights of Der Goldene See, such as strong action scenes, spectacular sets and a convincing storyline. We had been eager to screen both parts, since multi-part films were so popular around 1920, but after viewing decided not to screen the second episode. The projection print from the Národní filmový archiv in Prague is a black-and-white 35mm print, tinted in 2001 by Jan Ledecký, who uses a bath tinting process without splices. So enjoy this extraordinary restoration of Der Goldene See that will give you an authentic experience of a photochemical print.

Karl Wratschkko, Mariann Lewinsky

DANDY NAVIGATEUR

Francia, 1920 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Dandy. Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 540 m. D.: 23' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Dandy navigateur ha tutta l'aria di essere una commedia realizzata con un grosso budget. Per l'ingente dispendio di risorse, si mostra all'altezza delle produzioni statunitensi, distinguendosi dalla media delle coeve commedie girate in Europa dall'aspetto più povero. Gran parte dell'azione si svolge su una nave che solca l'Atlantico, e la divertente tra-

ma ruota attorno a una coppia di innamorati che cade vittima di una serie di equivoci. La star di questa formidabile commedia francese merita una presentazione come si deve. Raymond Dandy nasce in Senegal nel 1887 con il nome di Ramond Frau, da padre italiano e madre francese. Cresce tra la Tunisia e Marsiglia, prima di trasferirsi adolescente a Parigi, dove inizia la sua carriera artistica in un circo. Dal 1912 al 1916 è a Roma, dove gira quasi centocinquanta film interpretando il personaggio di Kri Kri per la Cines negli anni d'oro della comica europea. Tornato a Parigi, nel 1919-1920 crea una serie di commedie per la Éclair usando il nome d'arte Dandy. Nel 1921 si trasferisce a Vienna, dove nel 1923 gira cinque film comici. Rientrato a Parigi, lavora come comico al Moulin Rouge e poi alle Folies Bergère.

Karl Wratschkko

Dandy navigateur looks like a comedy with a big budget, with expensive production values. It compares well with US productions, while many European comedies from around 1920 look decidedly cheap. Most of the action is set on a ship crossing the Atlantic and the entertaining plot is about a couple in love tangled in misunderstandings. The star of this stunning French comedy deserves a proper introduction. Raymond Dandy was born Ramond Frau in 1887 in Senegal to an Italian father and a French mother. He grew up in Tunisia and Marseilles before moving to Paris as a teenager, where he started his artistic career in a circus. After spending 1912-1916 in Rome where he made almost 150 films as Kri Kri for Cines in the golden age of European comic shorts, he headed back to Paris. Here he created in 1919-1920 a series of comedies for Éclair, now using his stage name Dandy. In 1921 he moved to Vienna, where he would make five comic films in 1923. Back in France, Raymond Dandy worked as a comedian for the Moulin Rouge and later for the Folies Bergère.

Karl Wratschkko

CAPITOLO 2: SEDOTTA E ABBANDONATA CHAPTER 2: SEDUCED AND ABANDONED

MISS DOROTHY

Italia, 1920 Regia: Giulio Antamoro

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

Diana Karenne, polacca di nascita (o ucraina?), assurge quasi senza gavetta allo status di grande diva italiana. Il grande successo arriva col suo primo film da protagonista (*Passione tsigana*, 1916). Altrettanto presto affianca al mestiere di attrice quelli di sceneggiatrice, produttrice e regista ben nota per il suo "iroso dispotismo" (così assicura un articolo dell'epoca). "Diva intellettuale", la chiamano alcuni: si diletta anche nella pittura, suona il pianoforte (vedere come muove le mani sulla

tastiera in questo *Miss Dorothy*), frequenta i futuristi. Una "testolina bizzarra, donna straordinaria per risorse artistiche", s'inebria un critico. Mentre un collega proprio non ci sta e sbotta: "Queste donne ipersensibili e superintellektuali sono una vera calamità umana". Di una carriera a quanto pare molto variegata, passata poi negli anni Venti tra Francia e Germania, e messa a tacere dal cinema sonoro, resta molto poco. Niente dei film da lei diretti.

In *Miss Dorothy*, film di identità celate, svelate, dissimulate, messe a nudo solo a prezzo di enormi dolori, possiamo gustarci un assaggio stimolante di quel talento multiforme che in molti le attribuiscono e che forse non potremo mai certificare in pieno. Un recensore in vena di complimenti la trova "un poco ingrassata", e non osiamo pensare a cosa assomigliasse quando era più magra. Ci appare subito in veste da istitutrice, rigida come uno stoccafisso, con gli occhiali, un vestito nero con un collo alto che pare stroz-

zarla, lo chignon, il righello in mano pronto a colpire. Molto sexy, a dispetto di quanto ci vorrebbero dare a bere le didascalie, se mi è concesso dirlo. Ma è solo una delle sue vite: avremo poi modo di vederla (in flashback) nella gaia giovinezza da studentessa e nella maturità complessa da donna a cui il destino ha tolto troppo. Il ventaglio dei sentimenti è ampio e volubile, tra piccole gioie, ansie, tormenti, fremiti, malinconie, occhiatacce di sfida: senza mai sfociare nell'arabesco, e senza mai rinunciare a quella sfumatura di rigida alterigia che un po' ci turba, un po' ci attrae.

Andrea Meneghelli

Diana Karenne, Polish by birth (or Ukrainian?), rose to being a great Italian diva almost without having to climb her way up the ladder. Her first film in a starring role brought her enormous success (*Passione tsigana*, 1916). Alongside being actress, she soon became a screenwriter, producer and director known for her "irascible despotism" (so claims an article of the time). Some called her the "Intellectual Diva": she dabbled in painting, played the piano (note how she moves her hands on the keyboard in *Miss Dorothy*) and socialized with the Futurists. A "strange little mind, a woman of extraordinary artistic resources" enthused one critic. Whereas a colleague who couldn't stand all the praise said: "These hypersensitive and overly intellectual women are a real human disaster". Little remains of what seems to have been a rather varied career, which took Karenne to France and Germany in the 1920s and was eventually silenced by sound cinema. None of the movies she directed has survived.

Miss Dorothy is a film about identities that are hidden, revealed, concealed and laid bare only at an enormous expense. Watching it, we can enjoy a taste



Ritratto di Diana Karenne

of the multifaceted talent that many attributed to Karenne and that perhaps we will never be able to fully confirm. A reviewer who was feeling complimentary finds her "a little fat", and we dare not think what she looked like when she was thinner. We first see her as a governess, stiff as a board, wearing glasses and a black dress with a high neck that seems to choke her, her hair in a chignon and a ruler in her hand that is ready to strike. Rather sexy, despite what the intertitles would have us believe, if I may say so. It's only one of her lives: we'll see her (in flashbacks) happy and young as a student and later in her complicated existence as an adult woman whom fate has deprived of too much. Her wide range of changing emotions spans small joys, anxiety, agony, thrills, melancholy and defiant glares: without ever becoming convoluted or relinquishing her chilly haughtiness that both disturbs us and attracts us.

Andrea Meneghelli

LA BELLE DAME SANS MERCI

Francia, 1920-1921

Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: Irène Hillel-Erlanger. Scen.: Germaine Dulac. F.: Jacques Oliver. Int.: Yolande Hillé (Irène), Tania Daleyme (Lola de Sandoval), Jean Toulout (conte Guy d'Amaury), Denise Lorys (contessa d'Amaury), Jean Tarride (Hubert d'Amaury), Pierre Mareg (marchese de Saint-Érasme), Lucien Glen, Louis Monfils. Prod.: Germaine Dulac per DH Films ■ 35mm. L.: 1790 m. D.: 87' a 18 f/s. Col. (a partire da una copia nitrato imbibita e virata / from a tinted and toned nitrato print). Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Scritto, diretto e prodotto da Germaine Dulac da un'idea dell'ex compagna Irène Hillel-Erlanger, *La Belle Dame sans merci* è uno dei film più personali e moderni della regista. Oltre a intensificare l'uso della gestualità e del movimento, dello sport e della danza, per esprimere gli ideali femmi-

nisti della sua autrice, l'opera amplia il repertorio sperimentale di Dulac mediante tecniche narrative quali la caricatura e la parodia.

La Belle Dame è un'attrice bella e di talento chiamata Lola de Sandoval (Tania Daleyme), moderna donna di città che dopo essere stata bistrattata dall'ex amante, il conte d'Amaury (Jean Toulout), dispone degli uomini a suo piacimento. Si contrappone così alle donne tradizionali di provincia, che in seguito affronterà a proposito della sua stigmatizzazione come *femme fatale*. *La Belle Dame sans merci* è anche uno dei primi film presentati da Dulac quando fu inaugurato il ciné-club CASA, nel suo costante impegno a educare il pubblico all'arte del cinema. Una trascrizione della presentazione ci fornisce illuminanti informazioni sull'originalità del suo approccio. Dulac paragona il proprio metodo a quello dell'Impressionismo: "Il mio film non è un film d'azione. Ho impiegato il metodo della notazione impressionistica. Per rendere la totalità di un dipinto impressionista non bisogna mostrare una piccola parte di colori, ma tutti i colori insieme, e ciascuno di essi preso separatamente è un tocco così minuscolo che ne cogliamo il significato solo nella fusione del tutto".

Spiega inoltre l'epilogo con l'obbligo di dare al film un finale lieto, conservatore: "Alla fine di *La Belle Dame sans merci* c'è un centinaio di metri che sta lì perché la storia abbia un lieto fine. Bisognerebbe tener conto con molta attenzione delle piccole costrizioni imposte da un punto di vista commerciale. Esse non contano". Tami Williams, *Toward the Development of a Modern 'Impressionist' Cinema: Germaine Dulac's La Belle Dame sans merci (1921) and the Deconstruction of the Femme Fatale Archetype*, "Framework: The Journal of Cinema and Media", vol. 51, n. 2, autunno 2010

Written, directed, and produced by Germaine Dulac, based on an idea of her former companion Irène Hillel-Er-

langer, La Belle Dame sans merci is one of the director's most personal and most modern realizations. In addition to intensifying her earlier use of gesture and movement, of sport and dance, to express her feminist ideals, this film is a vehicle that expands Dulac's experimental repertoire through the use of narrative techniques such as caricature and parody.

The Belle Dame is a beautiful and talented actress, called Lola de Sandoval (Tania Daleyme). Yet, having been mistreated by her former lover the Count d'Amaury (Jean Toulout), this modern city woman uses and disposes of men as she sees fit. She is presented in contrast to the traditional women of the provinces, whom she will later confront, with respect to her stigmatization as a femme fatale. La Belle Dame sans merci is also one of the first films that Dulac presented at the opening of the new ciné-club CASA, in her continuing efforts to educate the public on the art of cinema. A transcript from this presentation provides us with key insights into the originality of her approach. Dulac compared it to that used in Impressionist painting: "My film is not a film of action. Following an Impressionist method, I employed notations. And for an Impressionist painting to come together, one shouldn't show a small parcel of colors, but all colors, and each one separately is such a small touch that we only see its significance in the blending of the ensemble".

She also explained the epilogue as a result of the obligation to give the film a conservative, happy ending: "At the end of La Belle Dame sans merci, there are a hundred or so meters that are there so that the story has a happy ending. We should take great care to take into account, the small obligations imposed from a commercial standpoint. They don't matter". Tami Williams, Toward the Development of a Modern 'Impressionist' Cinema: Germaine Dulac's La Belle Dame sans merci (1921) and the Deconstruction of the Femme Fatale Archetype, "Framework: The Journal of Cinema and Media", vol. 51, n. 2, Fall 2010



La Belle Dame sans merci (coll. Cinémathèque française)

TAM NA HORÁCH

Cecoslovacchia, 1920
Regia: Sidney M. Goldin

■ Scen.: Sidney M. Goldin. F: Karol Kopriva, Alfons Weber. Int.: Julietta Romona (Maruska), Anny Ondráková (Jarmila), Karel Schleichert (Václav), Bela Horská (Hana), Karel Lamač (Jaromír Hanus). Prod.: AB-Film ■ 35mm. L.: 1265 m. D.: 62' a 18 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

“Ebbene io vi dico: chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto”. La citazione dal *Vangelo secondo Luca* viene letta ad alta voce da uno dei personaggi di *Tam na horách* e si manifesterà nei destini dei due protagonisti di questa storia: una ragazza madre di un paesino di montagna che diventa una grande cantante d'opera, nonché l'idolo dei salotti cittadini, e il suo seduttore, un pittore di successo. Il destino dei due amanti offre una duplice prospettiva.

Uno degli slogan pubblicitari di *Tam na horách* era “Il primo film ceco di produzione internazionale”, e ciò contribuì ad alimentare le aspettative del pubblico. Non solo la campagna promozionale fu insolitamente vasta, ma si trattava del primo lungometraggio della neonata società di produzione AB. Con i suoi mezzi finanziari e il suo livello tecnico, AB era destinata a svolgere un ruolo cruciale nello sviluppo dell'industria cinematografica ceca. Per quasi cinque anni ebbe il monopolio della produzione di film, determinando la direzione del cinema nazionale.

Per questa sua ambiziosa prima produzione AB reclutò il regista Sidney M. Goldin (1878-1937), che aveva lasciato gli Stati Uniti nel 1919 per girare a Londra. Julietta Romona, l'attrice che interpreta la protagonista Maruska, fu definita su alcuni manifesti “l'ospite londinese di AB”. Per Goldin, che era anche autore della sceneggiatura, *Tam na horách* era destinato a restare l'unico film realizzato in Cecoslovacchia. Tuttavia la sua regia fornì un importante modello di rife-



Tam na horách

rimento al cinema del paese, che prima di allora aveva avuto un'impronta piuttosto teatrale. Lo stile di Goldin fu elogiato dalla critica per la capacità di creare immagini d'effetto, situazioni drammatiche avvincenti e una trama chiara e concisa. Si sottolineò l'ottima direzione degli attori, che li stimolò a offrire interpretazioni schiettamente cinematografiche.

Il cast di *Tam na horách* comprende le future star Karel Lamač (che interpreta Jaromír Hanus, il pittore) e Anny Ondráková (nel ruolo della sorella di Maruska, Jarmila). Nel dicembre del 1920 Goldin si trasferì a Vienna. Nel 1922 realizzò due film in Austria con Ondráková e Lamač: *Hütet eure Töchter* e *Führe uns nicht in Versuchung*.
Václav Kofroň

“And I say unto you, ask and it shall be given to you; seek, and ye shall find; knock, and it shall be opened unto you”. This quote from the Gospel of Luke is read out loud by one of the characters in *Tam na horách*. It will manifest itself in the destinies of the two protagonists, in the story of an unmarried mother from

a mountain village, who becomes a great opera singer and toast of the city salons, and in the story of her seducer, a successful painter. The fate of the two lovers offers a double perspective.

One of the advertising slogans for *Tam na horách* was “The first Czech film of international production”, which helped to rise the audience's expectations. Not only was there an unusually extensive pre-release advertising campaign, but it was the first feature film of the newly formed production company AB. With its financial potential and technical level, AB would play a crucial role in the development of the Czech film industry. For almost five years, it was a monopoly producer of Czech feature films, setting the direction of domestic cinema.

For its ambitious first production, AB engaged film director Sidney M. Goldin (1878-1937), who had left the US in 1919 to make films in London. Julietta Romona, the actress playing the female lead, Maruska, was billed on some posters as “London Guest of AB”. For Goldin, who also wrote the screenplay, *Tam na horách* would remain his only Czech production. However, his direc-

tion provided an important model for Czech filmmaking that had previously been rather theatrical. Goldin's style was praised by reviewers for the ability to create impressive images, gripping drama and a clear storyline, cutting out everything superfluous. Particular em-

phasis was placed on how well Goldin directed the actors, leading them to truly cinematic performances.

Among the cast of *Tam na horách* are the future Czech superstars Karel Lamač (as Jaromír Hanus, the painter) and Anny Ondráková (as Mariska's

sister Jarmila). Goldin moved to Vienna in December 1920. In 1922 he made two Austrian films with Ondráková and Lamač: *Hütet eure Töchter* and *Führe uns nicht in Versuchung*.

Václav Kofroň

CAPITOLO 3: GRANDI ATTORI, GRANDI REGISTI CHAPTER 3: GREAT PERFORMERS, GREAT DIRECTORS

EROTIKON

Svezia, 1920 Regia: Mauritz Stiller

■ Sog.: dalla pièce *A kék róka* (*La volpe azzurra*, 1917) di Ferenc Herczeg. Scen.: Mauritz Stiller, Arthur Nordén. F.: Henrik Jaenzon. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Tora Teje (Irene), Anders de Wahl (Leo Charpentier), Karin Molander (Marthe), Elin Lagergren (madre di Irene), Lars Hanson (Preben Wells), Vilhelm Bryde (barone Felix), Torsten Hammarén (professor Sidonius). Prod.: Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 1764 m. D.: 96' a 16 f/s. Bn, imbibito e virato / *B&W, tinted and toned* (da Jan Ledecký). Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato nel 2020 da Svenska Filminstitutet / *Restored in 2020 by Svenska Filminstitutet*

Realizzato al culmine dell'epoca d'oro del cinema muto svedese, *Erotikon* fu un riuscito tentativo della major Svensk Filmindustri di allontanarsi dagli adattamenti letterari girati in spettacolari esterni naturali a favore di film con un'ambientazione urbana contemporanea. Il regista Mauritz Stiller, che aveva già mostrato un talento per la commedia urbana, in *Erotikon* raggiunse nuove vette; il film è considerato la prima commedia sofisticata, tanto che Billy Wilder ricordava: “Lubitsch mi ha detto di aver imparato tutto da questo film”. Stiller realizza con ironia ed empatia una commedia degli inganni che si svolge negli ambienti borghesi di Stoccolma, creando personaggi capaci di emozioni profon-

de quando incontrano l'amore. Al centro di *Erotikon* c'è la moglie annoiata di un professore corteggiata da altri due uomini. A un certo punto il marito entomologo dichiara che gli insetti che sta studiando preferiscono avere più di un partner, e di fatto i personaggi osservati con il microscopio di Stiller tendono a mostrare la stessa preferenza.

Tora Teje, che interpreta la protagonista, era una celebre attrice teatrale. Quando passò al cinema, nel 1919, divenne all'istante la principale star cinematografica svedese. Le riviste del settore le dedicarono molti articoli, corredati di foto in cui posava sontuosamente abbigliata in ambienti sofisticati. Incarnò l'idea di una diva dall'allure internazionale, non dissimile dalla signora elegante che interpretava sul grande schermo. L'altra protagonista femminile, la nipote che concupisce il professore, è interpretata da Karin Molander. Entrambe le attrici ritraggono donne forti che influiscono attivamente sul susseguirsi di eventi. Le didascalie illustrate dalla disegnatrice Alva Lundin commentano in maniera deliziosamente arguta i personaggi e l'azione. È noto che Lundin illustrò le didascalie di molti muti svedesi, ma purtroppo i cartelli originali sono andati il più delle volte perduti. *Erotikon* s'ispira liberamente alla pièce *A kék róka* (*La volpe azzurra*) del drammaturgo ungherese Ferenc Herczeg, che era andata in scena a Stoccolma nel 1917 (guarda caso con Tora Teje nel ruolo della nipote del professore).

Nel 2020 lo Svenska Filminstitutet ha prodotto due copie 35mm in bianco e nero da un controtipo negativo safety conservato nelle sue collezioni. Le imbibizioni delle nuove copie sono state eseguite dal Národní filmový archiv di Praga e da Jan Ledecký presso il laboratorio Colorspace nella Repubblica Ceca, dove i colori sono stati applicati utilizzando come riferimento i fotogrammi superstiti di un nitrato d'epoca. L'autenticità del processo di imbibizione della pellicola in bianco e nero crea un effetto più fedele alla percezione originale del film, tanto più che l'analisi dei fotogrammi superstiti ha indicato che alcuni dei colori scelti in restauri precedenti erano frutto d'invenzione.

Jon Wengström

Made at the height of the Golden Age of Swedish silent cinema, *Erotikon* was a successful attempt by major studio Svensk Filmindustri to move away from classic literary adaptations shot in spectacular natural locations, in favour of films with a contemporary urban setting. Director Mauritz Stiller, who had already displayed a talent for urban comedy in previous years, reached new heights in *Erotikon*; the film is considered to be the first sophisticated comedy, and Billy Wilder recalled that “Lubitsch told me he learned everything from this picture”. Stiller depicts with irony and empathy a comedy of deceptions among the Stockholm bourgeoisie, creating characters capable of deep emotions when true love



Erotikon

comes their way. At the centre of *Erotikon* is a professor's bored wife courted by two other men. At one point her entomologist husband declares that the insects he is studying prefer to have more than one partner, and indeed the characters studied under Stiller's microscope tend to display the same preference.

Tora Teje, the film's leading lady, was at the time a celebrated stage actress. When she turned to film acting in 1919, she instantly became Sweden's first major movie star and the focus of numerous articles in the trade papers, in which she posed wearing lavish gowns in luxurious settings. She embodied the idea of

a diva with an international flair, not unlike the elegant lady she plays in the film. The other female protagonist, the niece coveting the professor, is depicted by Karin Molander. Both actresses portray strong women who actively influence the turn of events. The illustrated intertitles by title designer Alva Lundin provide wonderfully witty commentaries on the characters and the action. Lundin is known to have designed illustrated intertitles for many Swedish silent films, but unfortunately the original title cards for most of her films are lost. *Erotikon* is loosely based on the play *A két róka* (The Blue Fox Fur Stole), by Hungar-

ian playwright Ferenc Herczeg, which was performed in Stockholm in 1917 (incidentally, with Tora Teje in the role of the professor's niece).

In 2020, the Swedish Film Institute struck two 35mm black-and-white prints, from a safety duplicate negative in its Archival Film Collections. The tinting of the new prints was undertaken by Národní filmový archiv, Prague, and by Jan Ledecký at Colorspace laboratory in the Czech Republic, where the colours were applied with surviving frames of a period nitrate print as reference. The authenticity of the process of applying tints on black-and-white stock creates some-



Anna Boleyn

thing truer to the original perception of the film. Not only that, but analysis of the surviving frames indicated that some of the colours chosen in previous preservations had been invented.

Jon Wengström

ANNA BOLEYN

Germania 1920 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Anna Bolena*. Scen.: Hans Kräly, Fred Orbing [Norbert Falk]. Scgf.: Kurt Richter. F.: Theodor Sparkuhl. Int.: Henny Porten (Anna Bolena), Emil Jannings (Enrico VIII), Hedwig Pauly (regina Caterina), Hilde Müller (principessa Maria), Ludwig Hartau (conte di Norfolk), Aud Egede-Nissen (Jane Seymour), Ferdinand von Alten (Marc Smeton), Paul Hartmann (cavaliere Heinrich Norris), Maria Reisenhofer (lady Rochford), Adolf Klein (cardinale Wolsey). Prod.: Messter-Film GmbH, Projektions-AG Union ■ 35mm. L.: 2690 m. D.: 118' a 20 f/s. Col. (a partire da una copia nitrato imbibita e virata / from a tinted and toned nitrate print). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Intorno al 1920 Lubitsch raggiunse il primo apice della sua carriera. Si misurò con diversi generi facendo di ogni film un risultato unico e un gran successo. Girò una serie di deliziose commedie e grandi drammi in costume. Nessun regista tedesco poteva reggere il confronto con lui.

Come molti drammi in costume, *Anna Boleyn* fu realizzato con grande profusione di mezzi, come sottolineava la pubblicità del film. Secondo la rivista "Lichtbild-Bühne", per la scena del torneo furono usati cinquecento cavalli e quattromila comparse; per il set dell'Abbazia di Westminster furono modellate trecentottanta sculture e uno stuolo di sarte lavorò ai costumi. Il censore di "Das Tage-Buch" fu così colpito da queste immense risorse che scrisse: "Con Reinhardt e con Lubitsch ho sempre l'impressione che nel teatro e nel cinema stiamo ora raccogliendo i frutti del passato militarismo. Scene di massa come queste riescono così bene solo grazie a un popolo abituato alle esercitazioni". Oltre a esporre questa astrusa ipotesi, il critico osservava anche che il talento di Lubitsch stava non solo nella capacità di comandare

masse di comparse come un generale, ma anche nella direzione degli attori nelle scene individuali.

La recitazione in queste scene è infatti impeccabilmente brillante. Il film, che a quanto pare era il lungometraggio più costoso mai realizzato in Germania, riunisce un cast di vaglia. Innanzitutto, ovviamente, Henny Porten nel ruolo di Anna Bolena, una donna che tenta di affermarsi in un mondo di maschi dominato dai giochi di potere e dall'egoismo, e dunque condannata a soccombere all'orgoglio ferito e al narcisismo degli uomini. La trama, inizialmente allegra, s'incupisce man mano che l'azione precipita inesorabile con un'intensità che appare ancora oggi scioccante. Malgrado siano chiaramente funzionali all'intreccio drammatico, i personaggi sono caratterizzati con un'umanità e una complessità che possono essere conseguite solo da attori d'eccezione guidati da un regista straordinario come Lubitsch. Per esempio, quando Enrico VIII (Emil Jannings), uomo di cieca violenza, versa lacrime di dolore e lutto perché non gli viene dato un erede maschio, si percepisce come Lubitsch riesca a ritrarre l'umanità in tutte le sue tragiche forme.

Karl Wratschko

Around 1920 Lubitsch reached the first highpoint of his career. He tried his hand at several different genres turning each work into a unique achievement, and a success. He made a series of delightful comedies, and great costume dramas. Nobody in the German cinema could hold a candle to him.

Like many costume dramas, Anna Boleyn was the product of huge effort and expense, which was detailed and used in the film's publicity. According to the magazine "Lichtbild-Bühne", 500 horses and 4,000 extras were used for the tournament scene, 380 sculptures were modelled for the set of Westminster Abbey and a host of seamstresses were working on the costumes. The reviewer



Kohlhiesels Töchter

of “Das Tage-Buch” was so impressed by this monumental expenditure that he stated: “I always have the feeling, with Reinhardt as with Lubitsch, that now in theatre and cinema we are reaping the fruits of the old militaristic era. Such mass scenes can only be carried out so well with a people trained in drills”. In addition to this abstruse theory, however, the critic also noted that Lubitsch’s talent lay not only in directing masses of extras like a general, but also in directing the actors in individual scenes.

Indeed, the acting in the individual scenes is brilliant throughout. An outstanding cast was put together for this work, allegedly the most expensive German feature film to date at the time. First and foremost, of course, Henny Porten as Anna Boleyn, a woman who tries to assert herself in a man’s world determined by power strategies and egoism. She is doomed to become a victim to male narcissism and injured pride. The

plot of the initially cheerful film darkens as the action inexorably progresses with an intensity that is still shocking today. Despite their clear functionality in a dramatic plot, the characters in Anna Boleyn are drawn with a humanity and complexity that only exceptional actors can achieve, under the guidance of an extraordinary director such as Lubitsch. For example, when Henry VIII (Emil Jannings), a man of blind violence, sheds tears of pain and grief because he is not given a male heir to the throne, one can feel how Lubitsch succeeds in conveying humanity in all its tragic forms.

Karl Wratschkko

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 Kohlhiessel), Emil Jannings (Peter Xaver), Gustav von Wangenheim (Paul Seppl), Jakob Tiedtke (Mathias Kohlhiessel), Willy Prager (il commerciante). Prod.: Messter-Film GmbH ■ 35mm. L.: 1315 m. D.: 61’ a 19 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Film invernali: nel nevoso inverno del 1919-1920 Lubitsch girò due film tratti da Shakespeare, *Kohlhiesels Töchter* (Lubitsch lo definì “una *Bisbetica domata* tra le montagne bavaresi”) e *Romeo und Julia im Schnee* (che trasforma la tragedia in una commedia ambientata nella Foresta Nera). Si dice che Lubitsch puntasse a unire sport invernali e lavoro. In ogni caso la stagione è essenziale all’atmosfera dei due film. Azione e comicità scaturiscono dalle temperature sottozero e culminano in grandi scivoloni in cui i corpi diventano oggetti allegramente goffi. Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (a cura di), *Lubitsch*, Bucher, Monaco di Baviera-Lucerna 1984

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. E rimane ambiguo se sia voluto o meno il fatto che Henny Porten quando deve essere naturale, semplicemente se stessa, risulta una perfetta imbranata, mentre quando fa la parte

dell’imbranata dispiega uno charme cui alla fine soggiace non solo Jannings ma anche lo spettatore.

Lubitsch all’epoca realizzava spesso versioni grottesche di opere tratte dalla letteratura alta, [...] ma già allora più vicine all’operetta che agli originali. Egli sceglie con cura nelle trame cui si ispira il punto che solo il film è in grado di rendere manifesto. Qui si tratta di un gioco di effetti, non più di caratteri, e nemmeno di rappresentazione in senso tradizionale. Si tratta di un nuovo humour, uno humour che anche quando l’azione si svolge in campagna è antifolcloristico. 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

Winter movies: *In the winter snows of 1919-1920 Lubitsch made two films based on plays by William Shakespeare, Kohlhiessels Töchter (Lubitsch called it “The Taming of the Shrew relocated to the Bavarian mountains”) and Romeo und Julia im Schnee (which transforms the tragedy into a Black Forest comedy). It is said that Lubitsch wanted to combine winter sports with work. In any case, the season is essential to the climate of the two films. Action and comedy are developed from the below-freezing temperatures, culminating in slides where the bodies become objects of a joyful awkwardness. Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (eds.), Lubitsch, Bucher, München-Luzern 1984*

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. Kohlhiessels 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. It remains ambiguous whether it’s intentional that Porten, when she is natural, being herself, seems an oaf, and when she plays the oaf, she develops a charm, to which Jannings ultimately succumbs – and the audience as well.

Lubitsch often made grotesque versions of high literature [...] but closer to an operetta than to the original. He picks out details in the original work that only film can make manifest. It is all about effect, no longer about characters nor about representation in the old sense. It is about a new humour, which is an anti-folcloristic humour even when the films are set in the countryside. Frieda Grafe, Was Lubitsch berührt, in Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (eds.), Lubitsch, Bucher, München-Luzern 1984

L’HIRONDELLE ET LA MÉSANGE

Francia 1920/1983

Regia: André Antoine

■ Scen.: Gustave Grillet. F.: René Guychard. M.: Henri Colpi (1983). Int.: Louis Ravet (Pierre Van Groot), Pierre Alcover (Michel), Jane Maylianes (Griet Van Groot), Maguy Delyac (Marthe), Georges Denola (trafficante di diamanti). Prod.: S.C.A.G.L. DCP. D.: 78’ a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

L’Hirondelle et la mésange fa parte di quei film mitici mai usciti in sala e dei quali si erano conservati soltanto i giornalieri. Giudicato troppo documentaristico dalla Pathé Consortium, che temeva un fiasco finanziario, il film fu proiettato solo a pochi iniziati durante una serata organizzata nel novembre del 1920 al Théâtre de la Gaité e in seguito ai membri del Club français du cinéma il 5 giugno 1924. Il montaggio di Antoine non è mai

stato ritrovato. Fu solo nella primavera del 1982 che riapparvero negli archivi della Cinémathèque française ventitré scatole contenenti ognuna 300 metri di negativi dei giornalieri, depositati nel 1942 da André Laporte, ex dipendente della Pathé-cinéma. La Cinémathèque si impegnò così nella post-produzione del film, affidando il montaggio dei giornalieri a Henri Colpi – montatore per Resnais e Varda e come regista vincitore della Palma d’oro a Cannes con il suo film d’esordio *Une aussi longue absence* –, più di sessant’anni dopo le riprese. Utilizzando la sceneggiatura originale e la lista di intertitoli di Antoine conservati presso il dipartimento di Arti dello spettacolo della Bibliothèque nationale de France, Colpi si cimentò in un caso limite nella storia del restauro, poiché la versione del film che oggi ci viene offerta può essere valutata solo facendo riferimento al suo lavoro del 1983. Tuttavia, non è solo il montaggio a essere moderno. Da ammirare sono le inquadrature di Antoine, la cura riservata al trattamento dello scenario naturale, la recitazione e le varie “notazioni insignificanti”, pause documentaristiche che il regista, fedele al proprio metodo naturalistico, inserì nel racconto. È anche possibile esaminare i giornalieri non utilizzati da Colpi per comprendere il metodo sperimentale di Antoine: il modo in cui dirigeva i suoi collaboratori, grazie alle immagini che lo mostrano insieme agli attori, al segretario di produzione o all’operatore; e le sue scelte di regia (inquadrature alternative, numero di riprese di una stessa inquadratura, prove di luce in teatro di posa).

Nel 2012 la Cinémathèque française ha effettuato una scansione a 2K dell’interpositivo del restauro. I colori che erano stati introdotti da Colpi con il procedimento Desmet sono stati rielaborati in digitale da Digimage.

Manon Billaut

The story of L’Hirondelle et la mésange is the stuff of legend: it was never screened in a cinema, and only the rushes survive.

Judged too much like a documentary by Pathé Consortium, who feared a financial failure, the film was only shown to a few insiders at an event held in November 1920 at the Théâtre de la Gaîté and then to members of the Club français du cinéma, on 5 June 1924. Antoine's edit of the film has never been seen again. It was only in the spring of 1982 that 23 boxes, each containing 300 m of negative rushes, were discovered in the vaults of Cinémathèque française, which had been deposited by André Laporte, a former employee of Pathé Cinema, in 1942. The Cinémathèque embarked upon the film's reconstruction, handing the editing of the rushes over to Henri Colpi editor for Resnais and Varda and awarded with the Palme d'or for his directorial debut

Une aussi longue absence, 60 years after they had been shot. With the help of Antoine's original screenplay and list of intertitles, which had been preserved in the performance arts department of the Bibliothèque nationale de France, Colpi took on this extremely unusual case in the history of restoration. The version of the film that we have today can only be assessed in light of his work in 1983 but it is not just the montage that feels modern. You can't help but admire Antoine's framing; his careful treatment of location; the acting; the documentary sections interspersed through the narrative. Looking back at the rushes that Colpi didn't use can also help us to understand Antoine's experimental approach. Shots of him with his actors, the location manager or

the camera operator offer insight into how he directed his teams; shots from different angles, repeated takes for one shot and tests for studio lighting, into his directorial decisions.

In 2012 the Cinémathèque française made a 2K restoration of the film from the positive print materials. The colours that Colpi had introduced using the Desmet method were digitally reworked by Digimage.

Manon Billaut

LA FÊTE ESPAGNOLE

Francia, 1920 Regia: Germaine Dulac

Vedi pag. / See p. 209



L'Hirondelle et la Mésange (coll. Cinémathèque française)

CAPITOLO 4: CORTI CHAPTER 4: SHORT FILMS

I. I due 1920: l'anno e la data The Two 1920s, the Year and the Date

Alcuni anni sembrano più ricchi di film rispetto agli altri: il 1900, il 1905 o appunto il 1920 sono tra questi. Il fenomeno non riflette un effettivo boom nella produzione; dipende piuttosto dal modo abituale di datare i film quando l'anno preciso di produzione o distribuzione è sconosciuto. In mancanza di dati, non si attribuisce un film al 1907 o al 1924. Sembra molto primitivo: facciamo 1900! Ha un'aria moderna e chic, ma è muto: allora 1920! E poiché la maggior parte dei database non accetta espressioni cautelative come "intorno al" o "?" nel campo definito "anno", una ricerca sull'anno 1920 produrrà una consistente percentuale di film non realizzati quell'anno ma catalogati in via approssimativa come "1920". È il caso del misterioso *Arts ménagers*, di *Cenerentola*, cortometraggio pubblicitario per un profumo, e del filmato di una danza burlesque.

Altri film hanno avuto diverse vite, e riaffiorarono in un 1920 assai lontano dalle loro origini. Dopo la Grande guerra, la Gaumont ridistribuì molti dei suoi documentari prebellici nella didattica *Série Enseignement*, come ho scoperto decifrando i loro numeri di produzione (con il prezioso aiuto dell'agente segreto Eric Lange). Le immagini di una rilassata vacanza invernale, comomente nella sua innocenza, furono filmate nel 1912 nel Regno di Galizia, provincia dell'impero austro-ungarico, non più esistente nel 1920.

Mariann Lewinsky

Certain years offer an elevated number of films: 1900, 1905 or, incidentally, 1920 are such years. The phenomenon does not reflect a sudden boom in film

production; it results from the customary way of dating films when the exact year of production or release of a film is unknown. You do not attribute a film to 1907 or to 1924. The film looks very early: 1900! It looks a bit modern and chic, but is silent: 1920! And since most databases cannot ingest cautionary expressions like "around" or "question mark" in a field defined as "year", a research for 1920 will yield a consistent percentage of films not produced that year but dated, broadly, by their cataloguers, to 1920. This is the case with the mysterious *Arts ménagers*, the perfume commercial *Cenerentola* and the burlesque dancers.

Other films had several lives, resurfacing in a 1920 quite distant from their origins. After the Great War, Gaumont re-released many of its pre-war documentaries in the didactic *Série Enseignement*, as I realised when decrypting their production numbers (with the precious help of secret agent Eric Lange). The images of a movingly innocent, relaxed winter holiday were shot in 1912 in the Austrian Kingdom of Galicia, non-existent in 1920.

Mariann Lewinsky

SPORTS D'HIVER EN GALICE

Francia, 1912/1920

■ Prod.: Gaumont (n. 3982, 1912). T. redistribuzione: *Culture physique: Pologne* (Série Enseignement, 1920) ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da.: Gaumont Pathé Archives

PEAUX ROUGES D'AUTREFOIS ET D'AUJOURD'HUI

Francia, 1913/1920

■ Prod.: Gaumont (n. 4332, 1913). T. redistribuzione: *États-Unis d'Amérique*



Sports d'hiver en Galice
Peaux rouges d'autrefois et d'aujourd'hui
Le Japon autrefois et aujourd'hui

(Série Enseignement, 1920) ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da.: Gaumont Pathé Archives

LE JAPON AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI

Francia-GB 1923

■ Prod.: Pathé Limited ■ DCP. D.: 30". Bn ■ Da.: Gaumont Pathé Archives



Cenerentola

CENERENTOLA

Italia, [1920?]

- Prod.: Cine Klamor ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5'.
- Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
- Da: BFI – Film and Television Archive

[LES ARTS MÉNAGERS]

Francia, [1920?]

- 35mm. L.: ca. 100 m. D.: 5' a 18 f/s ■ Col.
- (da un nitrato bicolore / *from a bicolor nitrate print*) ■ Da: Lobster Films

ITALIE. DANSES À CARACTÈRE À LA SCALA DE MILAN

Francia, [1920?]

- Prod.: Gaumont (n. 3061, Série Actualités)
- DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

IMAGES D'AUTOMNE

- Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 4' a 20 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibito e virato / *from a tinted and toned nitrate print*).
- Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

II. Animazione e pubblicità *Animation and Publicity*

I film d'animazione sono sempre i benvenuti nella nostra sezione *Cento anni fa*. L'anno scorso abbiamo proiettato tre corti pubblicitari dell'animatore francese Robert Lortac, e per il 1920 ne abbiamo in serbo molti altri. Sono tra le migliori pubblicità del cinema muto, e in più ci danno un'idea della cultura del consumo nella Francia del 1920. Lortac ha uno stile d'animazione molto personale e un eccellente senso dell'umorismo. Evidentemente era molto richiesto dalle gran-

di industrie, come dimostrano i suoi lavori del 1920 per Citroën e Nestlé. Se volete approfondire la conoscenza di questa brillante e prolifica figura, potete trovare ulteriori informazioni nel catalogo dell'anno scorso.

Caso diverso è quello di Henry Monnier, altro animatore francese. Era un caricaturista, ma i suoi lavori cinematografici (principalmente per Pathé, a partire già dal 1912 con *Le Grand Voyage de Marius*) attendono ancora di essere riscoperti. *Mathurins en Goguette* inaugura al meglio il suo ritorno sul grande schermo. Due marinai si godono la libera uscita: bar, alcol, ragazze e guai. Sono qui dispiegati tutti gli stereotipi sui marinai a zonzo in una cittadina portuale. Monnier ha uno stile d'animazione unico e un talento formidabile. Il pezzo forte del film è costituito dall'effetto ipnotico delle gambe tremolanti e in continuo movimento dei protagonisti.

Torna a farci visita un vecchio amico americano: Bud Fisher. Nel 1920 apparve in carne e ossa in uno dei migliori episodi della sua lunga serie d'animazione con protagonisti Mutt e Jeff. Film animato all'interno di un film in *live action*, offre un'affascinante dimostrazione del lungo e laborioso procedimento d'animazione. *On Strike* allude indubbiamente allo sciopero indetto nel 1919 dall'Actors' Equity Association, e Fisher narra la storia dal punto di vista dei produttori. Mutt e Jeff, divenuti famosi grazie al lavoro di Bud Fisher, si accorgono che quest'ultimo ha fatto i soldi e gli telefonano per avanzare le loro richieste: "Vogliamo il 75% dei profitti, una giornata di tre ore e una settimana di cinque giorni!". Respinte le loro richieste, i due decidono di scioperare. Durante lo sciopero producono il loro primo cartone animato ("Mutt and Jeff present themselves!"). Il film però è un fiasco. Uno spettatore grida: "Robaccia!". Mutt e Jeff sono costretti a tornare da Fischer e a chiedergli di

riprenderli. Contrariamente alle attese, il loro creatore non è arrabbiato: li accoglie calorosamente e li bacia.

Karl Wratschko

Animated films are always very welcome in our A Hundred Years Ago programme. Last year we showed three short publicity films by French animator Robert Lortac, and for 1920 we discovered many more short animated commercials by the same director. They rank among the best ads of the silent period (and moreover give insights into the French consumer culture of 1920). Lortac has a distinctive animation style, a really good sense of humour and he apparently was in demand with the big players of the industry, as his 1920 commercials for Citroën and Nestlé prove. If you want to know more about this brilliant and prolific filmmaker, there is more information about him in last year's catalogue.

Henry Monnier, another French animator, is a different case. He was at the time a caricaturist, but his work as a filmmaker (mostly for Pathé, starting as early as 1912 with Le Grand Voyage de Marius) is still waiting to be rediscovered. Mathurins en Goguette marks a good start for his return to the big screen. Two sailors enjoy their spare time ashore: bars, booze, girls and trouble. All the stereotypes about sailors spending a few hours in a harbour town are borrowed here. Monnier had a unique animation style and formidable talent. The highlight of the film is the sailors' constantly shaking legs, their continuous movement is mesmerising.

An old friend from the US returns to the programme: Bud Fisher. In 1920 he was featured with one of the best episodes of his long-running animation series Mutt and Jeff. An animated film-within-a-film story, which offers a fascinating demonstration of the time-consuming animation process. On Strike is doubtless a comment on the 1919 Actors' Equity Association strike and Fisher tells the story from the producers' point of view. Mutt and Jeff, who are made famous thanks to the efforts of Bud Fisher, realise how rich their producer became,

so they telephone him and make their demands: "We want 75% of the profits. A three-hour day, and a five-day week!". Rejected, Mutt and Jeff decide to go on strike. And while on strike they produce their first cartoon on their own ("Mutt and Jeff present themselves!"). At the first screening their film fails completely. One spectator shouts out: "Punk!". Now Mutt and Jeff are forced to return to Fisher and ask him to employ them again. Contrary to their expectations the producer is not angry: he welcomes them warmly and gives them a kiss.

Karl Wratschko

LA PLUS BELLE CONQUÊTE DE LA FEMME, C'EST LA CITROËN

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Citroën ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

COMMENT L'AMOUR S'EMPARE DES COEURS

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac, Ferrain. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Arys ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 1' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

J'EN VEUX UNE

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Citroën ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

MONSIEUR LEDOUX N'AIME PAS LES SCÈNES...

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Citroën ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

MONSIEUR PRESSÉ CERCHE UNE PIÈCE

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Citroën ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

PANNE DE PNEUS

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

- Anim.: Robert Lortac, Landelle. Prod.: Publi-Ciné, Atelier Lortac per Citroën ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

ON STRIKE

USA, 1920 Regia: Charles Bowers (?)

- T. alt.: *Mutt and Jeff in On Strike*. Anim.: Bud Fisher. Prod.: Bud Fisher Films Corporation ■ 35mm. L.: 209 m. D.: 9' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

MATHURINS EN GOGUETTE

Francia, 1920 Regia: Monnier

- Anim.: Monnier ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French Intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

TRAILER: QUAND ON AIME!

Francia, 1920 Regia: Henry Houry

■ Sog.: Pierre Decourcelle. Int.: Julia Bruns, Arnold Daly, Renée Fagan, Henri Bosc, Berthe Jalabert. Prod.: Société d' ditions Cinématographiques ■ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 18 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

III. Plus  a change, plus c'est la même chose

“Dove sono le nevi d'un tempo?” si chiedeva il poeta François Villon, in un verso che sottolinea l'inesorabile passaggio di tutto ci  che esiste sotto il sole, e John Donne scriveva “dimmi dove sono andati gli anni passati”. Le loro poesie si sono dimostrate immortali. Quanto all'immortalit , all'inizio del secolo scorso Karl Valentin dichiar  che “ce n'erano ormai due, una nei Cieli e una nel Cinema”. Il programma di quest'anno disegna un paesaggio autunnale, e molti film ambientati tra le nevi d'un tempo.

Quanto ci mettono le guerre a finire davvero? Sembrano eterne, se nel 2014 la Russia annette l'ucraina Crimea e nel 1994 in Ruanda una guerra civile conduce al genocidio per ragioni che affondano le radici in guerre combattute cento e pi  anni fa.

Lo stato indipendente della Polonia, smembrato e annichilito da Austria, Prussia e Russia alla fine del Diciottesimo secolo, venne ricostituito dopo la Grande guerra dal Trattato di Versailles del 1919, una pace negoziata senza la Russia sovietica. Ne seguì un'altra guerra. Vittime di quel conflitto furono i prigionieri che morirono a migliaia nei campi di entrambe le parti, la popolazione ebraica trattata con uguale crudelt  dai polacchi e dall'Armata rossa, e l'aspirazione ucraina all'indipendenza. I due minuti dell'attualit  Gaumont nella nostra sezione 1920 vogliono

essere nient'altro che un'esortazione visiva a leggere o rileggere *L'armata a cavallo e Diario 1920* di Isaak Babel (1894-1940), corrispondente di guerra, propagandista sovietico e uno dei pi  grandi scrittori del secolo scorso.

Le potenze europee usarono anche truppe coloniali per combattere le loro guerre. Durante la Prima guerra mondiale la Francia arruol  una cifra stimata intorno a 500.000 uomini dalle colonie e schier  soldati provenienti dall'Africa contro i tedeschi. Secondo l'illuminante studio di Satanu Das, l'impero britannico non utilizzava truppe coloniali contro i nemici bianchi (per esempio nella guerra boera), in virt  di considerazioni razziali. Tuttavia, quando nel 1914 il numero dei caduti cominci  a salire, decisero di mandare 150.000 indiani a combattere nei teatri di guerra europei.

La Grande guerra si combatt  naturalmente anche in Africa. Dopo la sconfitta della Germania, la conferenza di pace di Parigi attribuì alla Gran Bretagna tutte le colonie tedesche della regione attualmente occupata da Ruanda, Burundi e Tanzania. Il Belgio si oppose e ottenne Ruanda e Urundi. I nuovi territori belgi, le loro popolazioni, i loro costumi e danze, così come Yuri Musinga, re del Ruanda fino al 1931, quando fu depresso dal governo belga, appaiono in una serie di brevi documentari  clair (che includono anche film dal Maghreb). Il Belgio consolid  l'invenzione razzista tedesca di una differenza etnica tra Tutsi ('hamiti') e Hutu ('bantu') introducendo documenti d'identit  che registravano la popolazione del Ruanda come Tutsi o Hutu.

Mariann Lewinsky

“Where are the snows of yesteryear?” asked poet François Villon in a refrain that underlined the inexorable passing of everything under the sun, and John Donne demanded “tell me where all past years are”. Their poems have proven immortal. As for immortality, Karl Valentin pointed out at some point in the ear-

ly 20th century “that there are now two forms of it, one in Heaven and one in the Cinema”. Indeed, this year's festival features an autumnal landscape and many films set in the snows of the past years.

How long do wars take to end? They seem perennial, with Russia annexing the Ukrainian Crimea in 2014 and a civil war leading to genocide in Ruanda in 1994 for reasons that go back to wars 100 years ago and more.

Independent Poland, partitioned and annihilated by Austria, Prussia and Russia in the late 18th century, was re-established after the Great War by the Treaty of Versailles in 1919, a peace negotiated without Soviet Russia. A war ensued. Its main victims were the prisoners of war who died by the thousands in camps on both sides, the Jewish population who were treated with equal cruelty by the Polish and the Red army, and the Ukrainians' aspiration for independence. The two minutes of Gaumont newsreel in our 1920 strand amount to no more than a visual exhortation to read and reread Journal 1920 and Red Cavalry by Isaak Babel (1894-1940), war correspondent, Soviet propagandist and one of the greatest writers of the last century.

European powers also used colonial troops to fight their wars. During World War I the French recruited an estimated 500,000 men from the colonies and deployed soldiers from Africa against the Germans. According to the illuminating research by Satanu Das, the British did not use colonial troops against white enemies (for example in the Boer Wars), out of racial considerations. However, when the casualties rose in 1914, they decided to send 150,000 Indians to fight in European war theatres.

The Great War, of course, was also fought in Africa. After Germany's defeat, the Paris Peace conference awarded all of its colonies in the region of present-day Ruanda, Burundi and Tanzania to Britain. Belgium objected and got Ruanda and Urundi. The new Belgian territories, their peoples, customs and dances as well as the ruler Yuhi Musinga, king of Ruanda until he was deposed



La Guerre en Pologne

in 1931 by the Belgian administration, are presented in a series of short Éclair documentaries (which includes also films from the Maghreb). Belgium enforced the German racist invention of 'hamite' Tutsi and 'bantu' Hutu by issuing personal documents registering the population of Ruanda as Tutsi or Hutu.

Mariann Lewinsky

VARSOVIE SAUVÉE PAR LES VOLONTAIRES [Pathé Journal, 7 gennaio 1920]

Francia, 1920

■ Dettaglio del soggetto: *L'Avance des bolchéviques a été arrêté à quelques kilomètres de la capital. Tout homme valide s'engage* ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LA GUERRE EN POLOGNE [Pathé Journal, 29 settembre 1920]

Francia, 1920

■ Dettaglio del soggetto: *L'Armée polonais avance. Prisonniers bolchevics* ■ DCP. D.: 50". Didascalie flash francesi / *French flash intertitles*. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

[MARCHÉS INDIGÈNES]

Francia, 1920

■ Prod.:  clair. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ 35mm. L.: 84 m D.: 4' a 18 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*) ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

NOUVELLES PROVINCES AFRICAINES: LE RUANDA ET LE URUNDI

Francia, 1920

■ Prod.:  clair ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

LA VIE INDIGÈNE CHEZ LES BAHUTU, PEUPLADE DE L'URUNDI

Francia, 1920



Varsovie sauvée par les volontaires

■ Prod.:  clair ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

CHEZ LES WATUZZIS, PEUPLADES DU RUANDA

Francia, 1920

■ Prod.:  clair ■ 35mm. L.: 167 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

DE BISKRA   TOUGGOURT

Francia, 1920

■ Prod.:  clair ■ 35mm. L.: 189 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

RUTH OF THE ROCKIES

USA, 1920 Regia: George Marshall

■ T. copia: *L'Héritière du rajah*. Sog.: dal racconto *Broadway Bab* (1919) di Johnston McCulley. Scen.: Frances Guihan. F.: Al Cawood. Int.: Ruth Roland (Bab Murphy), Herbert Heyes (Justin Garret), Thomas G. Lingham (Edward Dugan), Jack Rollens (Sam Wilkes), Fred Burns (Burton), William Gillis (Pendleton Pete), Gilbert Holmes (Shorty). Prod.: Ruth Roland Serials - Pathé Exchange ■ 35mm. L.: 8301 m. D.: Ep. 1: 45'; Ep. 2-15: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi e francesi / *English and French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

- 1. **The Mysterious Trunk** / 2. **The Inner Circle** / 3. **The Tower of Danger** / 4. **Between Two Fires** / 5. **Double Crossed** / 6. **The Eagle's Nest** / 7. **Troubled Waters** / 8. **Danger Trails** / 9. **The Perilous Path** / 10. **Outlawed** / 11. **The Fatal Diamond** / 12. **The Secret Order** / 13. **The Surprise Attack** / 14. **The Secret of Regina Island** / 15. **The Hidden Treasure**

“Magari potessimo vedere *Ruth of the Rockies* nella sua interezza!”, sospirava nel 2014 C.S. Williams firmando per il blog Classic Film Aficionados un eccellente post intitolato *Lost but Not Forgotten* sul serial del 1920 di Ruth Roland: all'epoca era nota l'esistenza di due soli episodi su quindici.

Bene, oggi possiamo. Il serial non era andato perduto, ma nessuno aveva mai pensato di cercarlo davvero. Neanch'io. Il titolo *L'Héritière du rajah* alias *Ruth of the Rockies* se ne stava lì, sulla lista delle copie di proiezione dei film del 1920 che la Cinémathèque française ci aveva fornito, come ogni anno, per permetterci di visionarle in preparazione della sezione *Cento anni*

fa. Un serial western con un'eroina impetuosa, la leggendaria Ruth Roland! “Ricco di avventure, di brividi e dello spirito del West, *Ruth of the Rockies* è un altro grande contributo ai serial di successo fortemente identificati con la personalità di Ruth Roland [...]. Le sue acrobazie aeree, i grandi combattimenti in aperta campagna e la presenza dominante della sua giovane femminilità hanno ridefinito l'interpretazione e la produzione dei serial”, si legge sul comunicato pubblicitario del 1920.

Perfetto candidato a un Mutiflix del 1920, il serial supera ogni aspettativa risultando veramente appassionante. È stato solo verificando le proiezioni recenti e parlando con l'esperto di serial Didier Bertrand che mi sono resa conto della singolarità di una scoperta ancora una volta resa possibile dalla ricerca sistematica di film di cent'anni fa. *Ruth of the Rockies* è stato restaurato nel 2000, ma a quanto pare negli ultimi vent'anni non è stato mai proiettato. Perché? Perché i curatori non sono esattamente alla ricerca disperata di serial-monstre in quindici episodi. *Ruth of the Rockies* uscì in un arco di tre mesi, dal 29 agosto 1920 al 5 dicembre 1920: un nuovo episodio ogni settimana. Se oggi i film-concerto si moltiplicano ovunque, la possibilità di proiettare serial muti resta scarsa. L'esperienza rivelatrice di *La Maison du mystère* (1923) di Volkoff nel 2002 ci ha fatto capire che il Cinema Ritrovato rappresenta una rara occasione per mostrare un serial muto, e ogni anno ne approfittiamo.

Ruth Roland (1892-1937) esordì precocemente come attrice e cantante di vaudeville interpretando *Il piccolo Lord* a soli quattro anni. Nel 1911 fu scritturata dalla Kalem e succedette a Gene Gauntier nel ruolo di 'ragazza

Kalem', ma nel 1914 passò ai Balboa Studios dove fu campionessa di incassi come regina dei serial d'azione. Nel 1919 fondò una società di produzione, la Ruth Roland Serials, e firmò un contratto di distribuzione con la Pathé per realizzare sette nuovi serial. Ebbero tutti un grande successo. Capace di interpretazioni drammatiche, audace e sbarazzina, atleta intrepida e indomita, tiratrice infallibile e cavalierizza provetta, Roland si dimostrò all'altezza degli attori maschi e non ricorse mai a controfigure. Produse e interpretò sette serial Pathé dal 1919 al 1923, e a quanto pare ebbe anche un ruolo nella regia (in rete ci sono immagini di Roland con il megafono in mano, accanto a un operatore). Un vero record: un centinaio di episodi, cinquanta ore di film, completati in cinque anni. Oltre a *Ruth of the Rockies* risultano esistenti solo alcuni episodi di *The Timber Queen*, ma c'è qualcuno che sia andato alla ricerca di *The Adventures of Ruth*, *The Avenging Arrow*, *The White Eagle*, *The Haunted Valley* e *Ruth of the Range*?

Dopo questa impresa Roland tornò al vaudeville (non perché avesse bisogno di denaro: secondo IMDb aveva accumulato una fortuna con gli investimenti immobiliari) e si limitò a qualche sporadica apparizione sul grande schermo. Morì di cancro nel 1937. Nel 1979, in una delle proprietà che le erano appartenute, fu scoperta la sua collezione personale di film, poi donata all'UCLA Film & Television Archive: ma i titoli e lo stato di conservazione delle pellicole non sono disponibili.

Mariann Lewinsky

Oh, that we could see Ruth of the Rockies in its entirety!”, sighed C.S. Williams in 2014 in his excellent *Classic Film Aficionados* blog post (*Lost but*



Ruth of the Rockies (coll. Cinémathèque française)

Not Forgotten) on Ruth Roland's 1920 serial.

Well, we can. The serial was not lost, but nobody had thought of looking outside the box. I did not look for it either. The title L'Héritière du rajah aka Ruth of the Rockies was simply there, on the list of projection prints of 1920 works that the Cinémathèque française had provided, as it does every year, so that we could organise our viewing sessions in the archive to prepare the Hundred Years Ago strand. A western serial with a dashing heroine, the legendary Ruth Roland! “Teeming with adventure, thrills and the spirit of the West, Ruth of the Rockies is another great contribution to the serial successes so thoroughly identified with the personality of Ruth Roland [...]. Her remarkable aeroplane stunts, great fights in the open country and her dominant girlhood through it all set a new mark in serial acting and production”, reads the 1920 release publicity.

This perfect candidate for a 1920 Mutiflix, exceeds its promise by being thoroughly enjoyable. It was only when

checking for recent screenings and talking to serial specialist Didier Bertrand that it dawned on me that something very special had been retrieved, once again, by the systematic search for films from 100 years ago. Ruth of the Rockies was restored in 2000, but has apparently never been screened in 20 years. Why? Because programmers are not desperately seeking gigaformats of 15 episodes. The original release of Ruth of the Rockies spanned three months, from 29 August 1920 to 5 December 1920, with a new episode released every week. While silent cinema concerts are multiplying, there are very little opportunities to screen silent serials. The revelatory experience of Volkoff's La Maison du mystère (1923) in 2002 made us realise that Il Cinema Ritrovato offers a rare opportunity to screen a serial, and we use it every year.

Ruth Roland (1892-1937) started her career as a professional stage actress and singer early, playing Little Lord Fauntleroy at the age of four. She was hired by Kalem in 1911, and billed the new 'Kalem Girl' after the departure

of Gene Gauntier, but left in 1914 for the Balboa Studios where she became a box-office hit as the Queen of Thriller Serials. In 1919 she established her own production company, Ruth Roland Serials, and signed a distribution deal with Pathé to make seven new serials. They all proved very successful. Capable of dramatic acting, breezy and bold, an indomitable, fearless athlete, a crack shot and a skilled horsewoman, Roland was a match for any man, and she never used a stunt-double. Producing, acting and apparently also co-directing – there are pictures online of Roland with megaphone in hand, standing beside the cameraman – seven Pathé Serials from 1919 to 1923 is record stunt in its own right: about 100 episodes or 50 hours of film, completed in five years. Beside Ruth of the Rockies, only a few episodes from The Timber Queen are known to exist, but then has anybody been looking for The Adventures of Ruth, The Avenging Arrow, The White Eagle, The Haunted Valley and Ruth of the Range?

After this feat Roland went back to vaudeville (she didn't need the money, according to IMDb, as over the years she had amassed a fortune investing in property), and made only occasional appearances on film. She died in 1937, of cancer. In 1979, her personal film collection was discovered in a cement vault on one of her former properties and donated to the UCLA Film & Television Archive, but details about the contents and conservation status of the collection are not available.

Mariann Lewinsky



BUSTER KEATON!

Programma e note di / Programme and notes by **Cecilia Cenciarelli**
con / with **Serge Bromberg** e **Tim Lanza**

Mentre il catalogo sta per andare in stampa, non abbiamo ancora la certezza di riuscire a inaugurare questa sezione con un'opera completamente inedita, l'unico cortometraggio realizzato a quattro mani da Chaplin e Keaton. Il titolo provvisorio è *The Lockdowners*. Dissolvenza in apertura: Charlie si lava forsennatamente le mani con qualunque liquido gli capiti a tiro, è pieno di tic. Per coprire naso e bocca durante la pandemia indossa imbuti, maschere da sub o reggiseni extra-large. Pur di uscire porta al guinzaglio un criceto, una testa di scopa o un coprilume a frange; cammina rasentando i muri e si arrampica sui lampioni appena vede un passante. La polizia lo multa di continuo ma lui non ha un centesimo e allora viene costretto a lavorare in una casa di riposo dove una banda di arzillissimi ultracentenari tenta quotidianamente la fuga. Il virus ingrossa le file dei disoccupati, la morte invece non si vede mai, perché Chaplin l'ha girato subito il film, senza sapere delle centinaia di migliaia che se n'erano andati. In quello stesso ospizio Buster è un tirocinante infermiere. Indossa una mascherina sproportatamente grande, gli copre tre quarti del corpo, dozzine di elastici gli intralciano i movimenti impigliandosi ovunque. Lui resiste, stoico. Un sospetto contagio lo costringe in quarantena. Pratica nuoto sincronizzato e sci di fondo in salotto. Panifica e inforna senza sosta, ma una volta esagera con il lievito e uno degli impasti deborda in tutta la casa mentre lui, ignaro, progetta carrucole, marchingegni e semovibili per cenare con la ragazza del palazzo di fronte, di cui è segretamente innamorato.

I restanti cinque programmi, all'interno dei quali terremo a battesimo quattro nuovi restauri, guardano alla stagione d'oro di Keaton con un obiettivo più largo, includendo cioè anche *The Saphead* (1920) e *Spite Marriage* (1929), due film che oltre ad aprire e chiudere gli anni Venti segnano l'alba e il tramonto della carriera di Keaton. Neo-diplomato alla scuola di Fatty Arbuckle, viene 'prestato' da Schenck alla Metro Picture che gli offre di interpretare il suo primo lungometraggio. Simmetricamente a quanto accade in *The Saphead*, in cui il Keaton che verrà sembra prendere vita sotto i nostri occhi, in *Spite Marriage* ci pare di vederlo sbiadire dolorosamente sotto il peso della seconda tormentata produzione alla corte MGM. Eppure entrambi i film offrono più di una traccia di quel genio che straborda, in diversa misura, dagli altri film in programma. Guardandoli uno dopo l'altro, in versione restaurata, *The Playhouse*, *The Boat*, *The Blacksmith* (nelle sue due varianti), *The Ballonatic* e *The Love Nest* non hanno affatto l'aspetto di film minori ma di lucentissime tessere che, insieme, restituiscono la gigantesca presenza artistica di Keaton.

Continueremo le trattative con Buster e Charlie per *The Lockdowners*, ma se proprio non dovessimo ottenerlo, allora saremo costretti a immaginarcelo.

Cecilia Cenciarelli

As the catalogue is about to go to press, we're still not sure if we'll be able to open this section with a previously unseen film: the only short co-created by Chaplin and Keaton. The working title is The Lockdowners. Fade into Charlie full of tics and washing his hands obsessively with whatever liquid is in arms' reach. To cover his nose and mouth during the pandemic, he wears funnels, diving masks or extra-large bras. He finds any excuse to get out and takes frequent strolls with a hamster, a broom-head or a fringed lampshade on a leash. He starts hugging the walls and climbing streetlights as soon as he sees a passerby. The police constantly fine him, but he is penniless and ends up having to work in a nursing home where a gang of lively old-timers tries to escape every day. The pandemic swells the ranks of the unemployed, but death never appears in the movie since Chaplin made it while it was still happening, unaware that hundreds of thousands of people had passed away. Buster is a trainee nurse in the same care home. He wears an oversized mask that covers three-quarters of his body and dozens of rubber bands that stifle his movement and get caught on everything, but he carries on, stoic as ever. Buster suspects he has the virus, and goes into quarantine where he practises synchronised swimming and cross-country skiing in his living room. He bakes bread non-stop, but one time he uses too much yeast and the dough invades the house. Totally unaware of what's going on outside, he designs a system of pulleys, contraptions and self-propelled machines so he can dine with the girl in the building across the street, with whom he is secretly in love.

The other five sections will unveil four new restorations and take a broader perspective on Keaton's golden age by including The Saphead (1920) and Spite Marriage (1929). These two films began and ended the 1920s, marking the rise and decline of Keaton's career. A recent graduate of Fatty Arbuckle's school, he was 'loaned' by Schenck to Metro Pictures, where he made his first feature film. In The Saphead we see the future Keaton come to life in front of our eyes, while in Spite Marriage we seem to watch him grow dim under the weight of a second troubled MGM production. Yet both films offer glimpses of his genius, which spills over to varying degrees into all the pictures in our retrospective. If you watch restored prints of The Playhouse, The Boat, The Blacksmith (in its two versions), The Ballonatic and The Love Nest one after another, they don't appear to be minor films at all. Rather they are brilliant tiles in a mosaic that when assembled demonstrates what a gigantic artistic presence he was.

We'll continue negotiating with Buster and Charlie for The Lockdowners, but if we don't get it, we'll simply have to imagine it ourselves.

Cecilia Cenciarelli

THE SAPHEAD

USA, 1920 Regia: Herbert Blaché

■ Sog.: dalla pièce *The New Henrietta* (1913) di Winchell Smith e Victor Mapes. Scen.: June Mathis. F.: Harold Wenstrom. Int.: Buster Keaton (Bertie Van Alstyne), William H. Crane (Nicholas Van Alstyne), Beulah Booker (Agnes Gates), Edward Connelly (Musgrave), Edward Jobson (reverendo Murray Hilton), Edward Alexander (Watson Flint), Irving Cummings (Mark Turner), Jack Livingston (dottor George Wainwright), Odette Tyler (signora Opdyke), Jeffrey Williams (Hutchins). Prod.: John L. Golden, Winchell Smith, Marcus Loew per Metro Pictures Corporation ■ DCP. D.: 77'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Quando si parla dei muti con Buster Keaton, *The Saphead*, malgrado sia storicamente importante in quanto primo lungometraggio interpretato dalla star emergente, è forse il più sottovalutato. Questa mancanza d'interesse è in fondo giustificata, soprattutto se si tiene conto della straordinaria produzione di Keaton tra il 1920 e il 1928. Non ideò, scrisse né diresse il film, e il suo contributo al prodotto finale è questione opinabile. Ma un più attento esame rivela uno spaccato interessante delle forze in campo nel momento in cui Keaton decise di intraprendere una carriera indipendente dopo aver completato l'apprendistato con Roscoe 'Fatty' Arbuckle, ed evidenzia varie analogie con i lavori più tardi e più famosi.

The Saphead era tratto dallo spettacolo teatrale *The New Henrietta* (1913), con William H. Crane e Douglas Fairbanks, il cui primo film, *The Lamb* (1915), era liberamente ispirato al



suo personaggio nella pièce. Quando decise di produrre una versione cinematografica di *The New Henrietta*, la Metro si assicurò Crane ma non Fairbanks, impegnato in un altro progetto. Secondo Keaton fu Fairbanks a fare il suo nome. Tuttavia la strategia del produttore Joseph Schenck, con cui Keaton aveva un contratto in esclusiva, era chiara: prestando l'astro nascente alla Metro per un film prestigioso mirava ad attirare l'attenzione su Keaton e sulla sua serie di cortometraggi in produzione.

In partenza la sceneggiatura si rifaceva maggiormente all'opera originale, ma con l'arrivo di Keaton il personaggio di Crane fu sminuito a favore del suo, tanto che il titolo del film mutò per riflettere il cambiamento. *The Saphead* non manca di elementi che prefigurano i film futuri. Il personaggio di Keaton, un giovanotto ricco, viziato e spesso sprovveduto, tornerà in *The Navigator* e in *Battling Butler*. Subisce già una progressiva trasformazione nel corso della storia, e le sue straordinarie imprese fisiche risolvono il conflitto principale. Ma soprattutto

vediamo compiersi, in netto contrasto con i personaggi interpretati nei film di Arbuckle, la transizione verso la 'faccia di pietra'. Il cambiamento non sfuggì a "Variety", che osservò: "la sua interpretazione flemmatica in questo film è una rivelazione".

Tim Lanza

Il restauro di *The Saphead* è stato realizzato a partire da un positivo nitrato di prima generazione bianco e nero in cui sono presenti parti imbibite e virate (CO_LOC_POS_4470-1). Questo elemento è stato messo a disposizione da Cohen Film Collection.

In any discussion of Buster Keaton's silent films, The Saphead, despite its historical importance as the first feature he starred in, is perhaps the most overlooked. There is a fair argument to be made for this lack of interest, especially when we consider the amazing body of work that he produced from 1920-1928. Keaton did not conceive, write, or direct this feature and the input he had on the finished film remains debatable. However, it repays closer examination as

the moment he struck out to establish his own career after completing his apprenticeship with Roscoe 'Fatty' Arbuckle – and it bears a number of similarities to his later, better known work.

The Saphead was based on the 1913 stage play The New Henrietta, co-starring William H. Crane and Douglas Fairbanks. The latter's first film, The Lamb (1915), was loosely based on his character in the play. When Metro decided to produce a film version of The New Henrietta, they were able to secure Crane, but Fairbanks was already committed to another project. According to Keaton, Fairbanks suggested him for the part. However, it is clear that producer Joseph Schenck, who had Keaton under contract, lent the budding star to Metro for this prestige picture. Schenck's aim was to raise the profile of his new star, and a forthcoming series of short films.

Early versions of the script stayed much closer to the stage play, but after Keaton was hired, subsequent revisions downplayed Crane's character in favour of his role – to the extent that the name of the film was changed to reflect the shift. We can see the shadows of things to come. Keaton's character, a rich and pampered, often clueless young man, will be revived in The Navigator and Battling Butler. As in many of his later films, he undergoes some level of transformation throughout the picture and his impressive physical feats bring resolution to the main conflict in the narrative. Most importantly, we see, in stark contrast to his persona in the Arbuckle films, the impassive, stone-faced Keaton, a change that did not go unnoticed by "Variety", which noted "his quiet work in this picture is a revelation".

Tim Lanza

The restoration of The Saphead used a first-generation black-and-white nitrate print presenting some tinting and toning (CO_LOC_POS_4470-1). The element was provided by Cohen Film Collection.

THE PLAYHOUSE

USA, 1921

Regia: Eddie Cline, Buster Keaton

■ Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Scgf.: Fred Gabourie. M.: Buster Keaton. Int.: Buster Keaton (tutti i personaggi nella prima parte, tuttofare a teatro), Virginia Fox (una delle attrici gemelle), Joe Roberts (manager teatrale), Eddie Cline (addestratore di scimpanzè), Monte Collins (veterano della Guerra civile), Joe Murphy (zuavo), Jess Weldon (zuavo), Ford West (macchinista). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2017 da Cohen Film Collection / *Restored in 2017 by Cohen Film Collection*

The Playhouse è un fulgido esempio del detto "Il bisogno aguzza l'ingegno". Durante le riprese di *The Electric House* Keaton si era fratturato una caviglia in un incidente spettacolare.

Tim Lanza



The Playhouse

The Playhouse is a shining example of the adage “necessity is the mother of invention”. During the filming of *The Electric House*, Keaton suffered a show-stopping accident, breaking his ankle. Even after he recovered it was thought unwise for him to make another short that relied heavily on his athletic abilities. Keaton’s solution was as inventive as it was elegant. He would rely on the dexterity of the camera and the possibilities of the film medium itself to do the work for him. For the most famous sequence, Keaton devised an elaborate shutter system that allowed for the frame to be exposed in nine separate vertical sections, creating nine multiple exposures of Keaton performing on the same strip of film. A remarkable feat of engineering and choreography, it required Keaton to perfectly time his movements and camera operator Elgin Lessley, whom he called “the human metronome” to exactly match his camera speed each time. According to Keaton, the gag of crediting himself with multiple roles within the film was a friendly dig at people such as Thomas Ince, who he felt were overly generous when giving themselves credit.

Tim Lanza

THE BOAT

USA, 1921

Regia: Eddie Cline, Buster Keaton

■ Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (padre di famiglia e capitano dell'imbarcazione), Sybil Seely (sua moglie), Edward F. Cline (telegrafista). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ■ DCP. D.: 23'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*



The Boat

Se i treni tirano fuori la dimensione poetica di Keaton, le barche tendono a sottolineare platealmente la sua chiara impotenza di fronte a oggetti recalcitranti. Gli eroi di Keaton hanno un’affinità masochistica con le imbarcazioni meno idonee, fino allo spettrale transatlantico di *The Navigator* che trasporta capricciosamente Buster dalla costa californiana alle secche dell’Isola dei Cannibali. *The Boat* illustra in maniera semplicissima come non costruire e varare una barca e cosa non fare quando si va per mare.

Buster assembla il suo cabinato, il Damfino (damn-if-I-know), nello scantinato di casa come se fosse una nave in bottiglia, per poi rendersi conto che le doppie porte scorrevoli sono troppo piccole per estrarre la barca. La colossale demolizione che segue ricorda il finale di *One Week*, con il treno che investe violentemente la casa di Buster e Sybil Seely: difatti Keaton aveva inizialmente concepito i due titoli come un unico quattro rulli che seguisse le disavventure di una coppia sposata, poi famiglia con figli. Il varo del Damfino è una delle sequenze più celebri e ma-

gnificamente girate di Keaton, con la barca che scende lungo lo scivolo per finire direttamente sott’acqua con esiti esilaranti. La fantasia di Keaton si scatenava completamente una volta al largo, con gag visive come gli alberi che si piegano per passare sotto i ponti, idee malsane come bucare lo scafo quando la barca fa acqua, e alcune delle migliori batoste fisiche subite dall’attore mentre tutto ciò che lo circonda gli causa sconforto. Privo di un solo momento di noia, *The Boat* è comicità keatoniana pura.

Cecilia Cenciarelli

Per il restauro di *The Boat* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati quattro elementi, tutti provenienti da Cohen Film Collection. Il restauro ha utilizzato due elementi per completezza e qualità fotografica: un duplicato negativo presumibilmente di seconda generazione (CO_COLU_PDN_RR646_R01) per la prima metà del film, e un duplicato positivo di quinta generazione (CO_COLU_PDP_SEC_RR4773_R01) per la seconda metà.

Whereas trains brought out the cinematic poet in Keaton, boats tended to underscore his apparent powerlessness against recalcitrant objects on a massive scale. Keaton heroes had a masochistic affinity for the most unseaworthy of vessels, culminating with the ghostly ocean liner of *The Navigator* capriciously transporting Buster from the California coast to the shoals of Cannibal Island. *The Boat* is quite straightforwardly about how not to build and launch a boat and what not to do when at sea.

Buster assembles his boat, the Damfino’ (damned-if-I-know) in the basement of his house, like a model in a bottle, only to realise that the doors are too narrow to get it out. The epic demolition that follows is reminiscent of the end of *One Week*, with the train violently smashing Buster and Sybil Seely’s home: as a matter of fact, Keaton had initially conceived the two films as a four-reel feature to follow the misadventures of a married couple, now a family with kids. The launch of the Damfino at sea is one of Keaton’s most celebrated and beautifully shot sequences, with the vessel continuing down the ramp under the water to exhilarating effect. Keaton’s inventiveness is unleashed completely once the boat reaches the open sea, with visual gags such as retractable mast poles to go under bridges, hare-brained ideas such as puncturing holes in the hull to fix leaks, and some of the actor’s best physical beatings as his surroundings cause him grief at every turn. Without a dull moment, *The Boat* is a quintessential Keaton delight.

Cecilia Cenciarelli

For the restoration of *The Boat* four elements – all from Cohen Film Collection – were inspected, digitised and compared. Two of them were selected for their photographic quality and completeness: a (possibly second-generation) dupe negative (CO_COLU_PDN_RR646_R01) for the first half of the film, and another fifth-generation dupe positive (CO_COLU_PDP_SEC_RR4773_R01) for the second half.

THE BLACKSMITH

USA, 1922

Regia: Buster Keaton, Malcom St. Clair

■ Scen.: Buster Keaton, Malcom St. Clair. F.: Elgin Lessley. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (assistente del maniscalco), Virginia Fox (donna con il cavallo), Joe Roberts (maniscalco). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ■ DCP. D.: 25'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films / *Restored in 2015 by Lobster Films*

The Blacksmith è stato ritenuto per molto tempo un film perduto, finché l’attore James Mason non scoprì una pila di scatole piena di film nel giardino della sua nuova casa, appartenuta a Buster Keaton e Natalie Talmadge negli anni Venti. Tra questi c’era una copia imbibita di *The Blacksmith* che Mason depositò immediatamente all’Academy of Motion Picture Arts and Sciences, in seguito preservata da Blackhawk Films e Paul Killiam.

Questa copia fu parzialmente utilizzata da Raymond Rohauer, che all’inizio degli anni Sessanta ridistribuì i film di Keaton in sala, mentre il secondo rullo fu probabilmente preso da un altro elemento. Nel 2013 lo storico e archivist argentino Fernando Peña ha scoperto che la copia 9.5mm Pathé Baby che aveva acquistato on-line, conteneva almeno 4 minuti completamente diversi dalla copia precedentemente nota. Messi in allerta da questa scoperta, ci siamo resi conto di avere nella nostra collezione un 35mm safety, destinato alla distribuzione francese, corrispondente alla stessa ‘versione alternativa’ rinvenuta da Peña. Tuttavia, poiché il 9.5mm era destinato all’‘home cinema’ e quindi ad essere mostrato anche ai bambini, la scena in cui la ragazza si spoglia dietro a una tenda, e di cui si vede solo una sagoma, era stata eliminata.

Il mistero di queste due versioni è stato risolto da alcuni ottimi investigatori, tra cui John Bengtson, Nicolas Ciccone e David Shepard. Le inestima-

bili informazioni fornite da John Bengtson, basate su un’attenta osservazione dell’ambiente e dell’architettura visibili in background ci hanno consentito di stabilire una cronologia. Nell’agosto 1921 *The Blacksmith* fu completato e pronto per essere mostrato in pubblico. Ma l’anteprima del gennaio 1922 fu disastrosa e Keaton non voleva rischiare di distribuire il film così com’era. Passò quindi al successivo *My Wife’s Relations* prima di girare alcune scene nella primavera del 1922. Le riprese ebbero luogo all’aperto e il girato sostituì le sequenze più deboli del film, e poiché il finale era considerato troppo lungo, alcune furono accorciate o eliminate. Quello che per decenni si è creduto essere *The Blacksmith*, come Keaton l’aveva immaginato, era in realtà una copia ancora non definitiva proiettata durante un’anteprima.

Serge Bromberg

The Blacksmith had totally disappeared until the discovery by the actor James Mason of a pile of film cans in a garden vault at the house that he had just acquired – which had belonged to Buster Keaton and Natalie Talmadge in the 20s. Among these was a tinted copy of The Blacksmith that was instantly deposited at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, and later preserved by Blackhawk Films and Paul Killiam. This copy was also partially used by Raymond Rohauer who re-released the Keaton films at the beginning of the 60s, even if the second reel was apparently partly taken from another element.

In July 2013, Argentinian historian and archivist Fernando Peña realised that the 9.5mm ‘Pathé Baby’ print he had just acquired on the internet was in fact an alternate version, containing at least four minutes that were completely different from the previously known copy. Alerted to this discovery, the Lobster Films team realised that they held a 35mm acetate (safety) print in the collection from the original French release corresponding the same ‘alternate’ cut. However, as the 9.5mm was intended for the home cin-



The Blacksmith

ema and to be seen by children, a scene showing a young woman undressing behind a curtain (in silhouette) had been deleted.

The mystery of these two versions has been solved by some fine detectives, among them John Bengtson, Nicolas Ciccone and David Shepard. The information supplied by John Bengtson, based on keen observation of the environment and architecture in the background, offers invaluable elements of research and chronology. In August 1921, *The Blacksmith* was completed and ready for testing in public. The preview screening in January 1922 was disastrous and Keaton did not want to risk releasing the movie as it was, and moved on to *My Wife's Relations* before reshooting certain scenes in spring 1922. Retakes were filmed outdoors to replace the disappointing sequences, and as the ending is too long, some scenes were shortened or deleted. What we had always believed to be *The Blacksmith* was in fact only the test print used for that preview and then rejected.

Serge Bromberg

THE BALLOONATIC

USA, 1923

Regia: Eddie Cline, Buster Keaton

■ Scen.: Eddie Cline, Buster Keaton. F.: Elgin Lessley. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (campeggiatore in mongolfiera), Phyllis Haver (campeggiatrice), Babe London. Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory

Il diciottesimo cortometraggio di Keaton ha un incipit insolito, che quasi subito presenta il suo volto in primo piano illuminato da un fiammifero acceso. Attorno il buio.

Solo in seguito scopriremo che il nostro eroe si trova in una casa degli orrori al luna park, questa apertura

onirica piena di strane e misteriose creature rispecchia fedelmente l'abc della comicità keatoniana: "creare un vero brivido e poi alleviare la tensione con la sorpresa". Con un cambiamento repentino di ambientazione degno della scena in cui Keaton entra nello schermo in *Sherlock Jr.*, Buster decolla per sbaglio su una mongolfiera per poi ritrovarsi spiaggiato in mezzo a una natura selvaggia e ostile dove la sua soddisfacente interazione con Phyllis Haver (che tra l'altro non è un semplice oggetto decorativo ma una ragazza andata a pescare tutta sola e capace di mettere al tappeto un toro infuriato) si snoda in una serie di esilaranti traversie. Sebbene privo di una trama vera e propria, *The Balloonatic* offre più di un indizio della singolare visione cinematografica di Keaton. Nella scena della mongolfiera gioca al contrario l'usuale espediente di investire di vita gli oggetti e fa scivolare il corpo nel cesto fino a diventare parte di esso: "Vediamo un mostruoso uomo-pallone: le gambe di Keaton, il cesto a fargli da torso, il pallone da testa" scrisse Walter Kerr. "Potrebbe essere un dipinto di Bosch, fin troppo facimente di Dali; è semplicemente Keaton, che si comporta normalmente nel suo specialissimo ambiente avvalendosi delle probabili assurdità di una forma in cui uomini e materia si fondono".

Cecilia Cenciarelli

Per il restauro di *The Balloonatic* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati sette elementi messi a disposizione da Cohen Film Collection e da Harvard Film Archive.

Per la ricostruzione sono stati considerati tre elementi, tutti provenienti da Cohen Film Collection: un duplicato positivo safety di quinta generazione (CO_COLU_PDP_RR05) è stato individuato come elemento principale per il restauro, integrato con un positivo safety di quinta generazione per colmare due inquadrature mancanti nel secondo rullo. Le didascalie sono invece state ricostruite par-

tendo da un duplicato negativo safety di quarta generazione (CO_COLU_PDN_SEC_022).

Keaton's 18th two-reeler offers, almost immediately, an unusual closeup of his face illuminated by a lit match and surrounded by darkness.

As we only later discover that our hero is inside a funhouse called 'The House of Trouble', this dream-like opening sequence filled with strange, mysterious creatures follows one of Keaton's principles of comedy: "create a genuine thrill and then relieve the tension with surprise". With a sudden change of set worthy of the inside-the-screen sequence of *Sherlock Jr.*, Buster is accidentally whisked away on a flying balloon, only to get stranded in an untamed and hostile environment where his satisfying interplay with Phyllis Haver (not just a pretty prop but a girl on a solo fishing trip who wrestles an angry bull to the ground) drives the story through a series of hilarious ordeals. Although practically devoid of a real plot, *The Balloonatic* provides more than a sparkle of Keaton's unique cinematic vision. In the balloon sequence he plays his usual device of investing the inanimate with life in reverse, slipping his body through the basket and becoming part of it: "We are looking at a monstrous man-balloon: Keaton's legs, the basket as torso, the balloon itself as head", wrote Walter Kerr. "The image could be Bosch, all too easily Dali; it is simply Keaton, behaving normally in his very special milieu, availing himself of the probable absurdities of a form in which men and matter merge".

Cecilia Cenciarelli

For the restoration of *The Balloonatic* seven elements – six preserved by the Cohen Film Collection and one by the Harvard Film Archive – were inspected, digitised and compared. The reconstruction used three of them, all from Cohen's film vaults in Ohio. A fifth-generation dupe positive (CO_COLU_PDP_RR05) has been selected as main element for the restoration. A second element, a fifth-generation safety



The Balloonatic

positive print, has been used to complete two shots missing from reel two. Intertitles have been reconstructed using a fourth-generation safety dupe negative CO_COLU_PDN_SEC_022.

THE LOVE NEST

USA, 1923 Regia: Buster Keaton

■ Scen.: Buster Keaton. F.: Elgin Lessley. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (uomo alla deriva), Joe Roberts (capitano del battello durante il sogno), Virginia Fox (la donna amata). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato in 2K da Lobster Films a partire da due copie nitrato imbibite preservate da Lobster Collection e EYE Filmmuseum. Per alcune sequenze lacunose è stato utilizzato un 35mm proveniente dalla Repubblica Ceca / Restored in 2K by Lobster Films from two nitrate tinted prints from the Lobster Collection and the

EYE Filmmuseum, with a few shots taken from a 35mm print previously discovered in the Czech Republic

La sensazione è che *The Love Nest*, uno dei film più leggeri e spensierati della filmografia keatoniana, sia attraversato da una vena di malinconia. Forse è la consapevolezza che con questo ultimo cortometraggio di Keaton tramonti definitivamente la gloriosa stagione delle comiche a due rulli, fino ai primi anni Venti indiscusse e scintillanti protagoniste di ogni *double bill*. O forse perché sappiamo essere una delle ultime prove di un tempismo comico 'a orologeria' della coppia Keaton-'Big' Joe Roberts, o di Virginia Fox, che qui intravediamo appena.

The Love Nest si beve tutto d'un sorso, e anche se il set è una piccola nave baleniera, il conflitto semplice e la trama principale piuttosto esile, le gag scorrono generose, come l'azione. Complice anche il talento di Elgin Lessley, che guidato da Keaton realizza una composizione dell'immagine



The Love Nest

aperta ed elegante. “Lo spazio bianco e vuoto è talmente tanto – scrive Walter Biggins – che a seconda dell’inquadratura, percepiamo la presenza di un intero mondo inesplorato o di un vuoto illimitato”.

Cecilia Cenciarelli

There is a sense that The Love Nest, one of Keaton's lightest and most carefree films, contains a seam of melancholy. Perhaps it is the awareness that with this last short, the glorious era of two-reelers – the sparkling and undisputed leading force of every double-bill up to the early 1920s – came to an end. Or perhaps it's because we know it to be one of the last

pairings of Buster Keaton and his old antagonist 'Big' Joe Roberts. The same goes for Virginia Fox, only caught in a glimpse.

The Love Nest can be drunk in one sip, and even if the set is a small whaling ship, the conflict is simple and the main plot rather fragile, so the gags and the action flow generously. We owe some of that to Elgin Lessley, who under Keaton's direction created some very graceful and open compositions. “The white and empty space is so much”, writes Walter Biggins, “that depending on the frame, we perceive the presence of an entire unexplored world or an unlimited void”.

Cecilia Cenciarelli

THE GENERAL

USA, 1926-1927

Regia: Buster Keaton, Clyde Bruckman

■ T. it.: *Come vinsi la guerra*. Sog.: Buster Keaton, Clyde Bruckman, liberamente tratto da *The Great Locomotive Chase* (1889) di William Pittenger. Scen.: Al Boasberg, Charles Smith. F.: J. Devereux Jennings, Bert Haines. M.: J. Sherman Kell. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Johnnie Gray), Marion Mack (Annabelle Lee), Glen Cavender (capitano Anderson, spia nordista), Jim Farley (generale nordista Thatcher), Frederick Vroom (generale sudista), Charles Smith (padre di Annabelle), Frank Barnes (fratello di

Annabelle). Prod.: Joseph M. Schenck, United Artists, Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 76'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato in 4K da Cohen Film Collection e Library of Congress/Packard Campus for Audio Visual Conservation. Il restauro ha utilizzato un controtipo positivo 35mm creato a partire dal negativo originale nitrato conservato da Library of Congress. Le lavorazioni sono state eseguite presso Modern Videofilm / *Restored in 4K by Cohen Film Collection and the Library of Congress/Packard Campus for Audio Visual Conservation. The restoration was based on a 35mm fine grain master created from the original nitrate negative preserved at the Library of Congress. Restoration work was carried out at Modern Videofilm*

Il cinema muto ha prodotto solo due epopee comiche: *La febbre dell'oro* di Chaplin nel 1925 e *The General* di Keaton nel 1926. A sorprendere non è che siano state così poche, ma il fatto stesso che siano esistite. Giacché una forma simile non c'era prima che questi due uomini trovassero il modo di realizzarla. Le qualità di un comico non sono affatto ciò che serve a un'epopea. Un'epopea ha bisogno di un evento di grande portata e significato, radicato in un momento storico, un momento così rappresentativo da assumere connotazioni mitologiche. Ha bisogno di un eroe che non deve per forza essere perfetto ma le cui aspirazioni sono commisurate alle sue capacità. È una forma nobile, l'epopea in quanto tale, e profondamente seria. Ma lo specifico della commedia è sempre stato quello di ridimensionare l'ambizione, di schernire la gravità, di chiedere cosa possa esserci di tanto nobile in un uomo con un lembo della camicia che gli esce dai pantaloni. La qualità epica svanisce sotto l'assalto del clown. [...] Come ricorda [Rudi] Blesh, Keaton disse al suo staff “De'essere così vero da far male” quando per *The General* decise di costruire copie fedeli delle locomotive della Guerra

civile, fece confezionare quattromila uniformi militari e si mise a caccia di foreste vergini. Per il materiale del suo film Keaton attingeva alla storia, a una storia che aveva già assunto connotazioni mitologiche.

Keaton aveva sempre prediletto le grandi dimensioni: navi, locomotive, uragani. Aveva già abbracciato oggetti giganteschi e percorso a capofitto la vastità del paesaggio. [...] La storia che aveva concepito sfruttava al massimo uno degli strumenti più venerabili del cinema muto. Era un lungo inseguimento. O meglio, *due* lunghi inseguimenti consecutivi: da sud a nord, da nord a sud, lungo la stessa linea ferroviaria. E c'era sempre stato un altro lato, un lato geometrico, nel suo senso della forma narrativa. [...] Il film di Keaton somiglia a un boomerang. *The General* è una grande parabola scagliata verso l'orizzonte, descrive una prima lunga curva ascendente che sembra poter durare in eterno, poi torna indietro in una traiettoria di rientro graduale e minacciosa, fino ad atterrare senza perdita di forza nella mano di colui che ha effettuato il lancio. Potremmo definirla ‘la Curva di Keaton’, ingigantita fino ad abbracciare le due metà di un continente.

Walter Kerr, *Silent Clowns*, Alfred Knopf, New York 1975

The silent screen produced just two comic epics: Chaplin's The Gold Rush in 1925 and Keaton's The General in 1926. What is surprising is not that there are so few but that there are any at all. For there had been no such form until these two men saw a way to it. A comedian's qualities are not at all what an epic wants. An epic wants an event of great scale and significance, one rooted in a historical moment, a moment so representative that it takes on mythological status. And it wants a hero at its center who certainly need not be perfect but whose aspirations are matched by his capability. It is an elevated form, the epic as such, and it is a deeply serious one. But comedy's business had always been to re-

duce pretension, to mock deep seriousness, to ask what could be so lofty about a man whose shirttail was hanging out. Epic quality vanishes under the assault of the clown. [...] “It's got to be so authentic it hurts” [Rudi] Blesh reports Keaton saying to his staff as he set about constructing exact replicas of Civil War locomotives, preparing 4,000 military uniforms, searching out virgin forests for The General. Keaton was turning to history for material, and to history that had already acquired mythological standing.

Keaton had always worked in scale: with ships, locomotives, hurricanes. He had wedded himself to huge inanimate objects before and careered across the landscape. [...] The story he had hit upon took maximum advantage of one of silent film comedy's most venerable tools. It was one long chase. Or, rather two long chases back to back: from South to North, from North to South, using the same track both ways. And there had always been another side, a geometric side, to Keaton's sense of narrative form. [...] Keaton's film resembles a boomerang. The General is a great parabola flung against the skyline, lifting on a first long curve that seems destined to go on forever, then gently and ominously curling in space to retrace its passage until it lands without loss of force in the hand that has set it in motion. Call it the Keaton Curve magnified to embrace the two halves of a continent, if you will.

Walter Kerr, *Silent Clowns*, Alfred Knopf, New York 1975

Buster Keaton e il suono della locomotiva

Non è la prima volta che mi viene chiesto di adattare o ridurre una delle mie partiture per film, tuttavia non avrei mai immaginato di dover riorchestrare un pezzo per ragioni sanitarie. Nel 2005 la Berner Symphonieorchester mi ha commissionato una partitura per *The General* per grande organico. L'orchestra svizzera constava di circa ottanta musicisti, e da allora



The General

ho eseguito molte volte questa musica con altre orchestre. Avendo ogni colore strumentale a mia disposizione, l'orchestrazione originale mi aveva consentito di emulare il peso e la velocità della locomotiva.

L'emergenza Covid-19 ha reso impossibile, almeno per il momento, dirigere una grande orchestra. Ma in teoria ogni ostacolo può trasformarsi in una nuova opportunità, e questa edizione speciale del Cinema Ritrovato mi ha offerto la grande occasione di rivedere la mia musica e capire come la composizione potesse cambiare non solo dal punto di vista del colore, ma anche del carattere.

Il lavoro di adattamento è rimasto fedele allo spirito originale della composizione, nel senso che ho tentato di realizzare una partitura che rimandasse ai canti della Guerra civile americana, senza però usare brani popolari autentici. Le musiche della Guerra di secessione, imprescindibili dai loro testi, avrebbero portato con sé un repertorio di immagini che a mio modo di vedere rischiava di entrare in competizione con il film, ma il ritmo e il sapore pungente di quelle canzoni pervadono la mia partitura e vengono direttamente dagli spartiti degli anni Sessanta dell'Ottocento che ho raccolto nel corso dei decenni.

Al centro dell'orchestra c'è una sezione ritmica in stile Southern composta da chitarra, contrabbasso, batteria acustica senza fusti, pianoforte e quattro sassofoni. Da giovane mi è capitato di far parte di vari gruppi hillbilly, quindi non è stata una forzatura artistica, anzi è stato interessante utilizzare la stessa configurazione in una partitura per il cinema. L'orchestrazione ridotta aiuta a mantenere vivo lo slancio quando il film necessita di un tocco più lieve, e fa da cornice a svariati assoli orchestrali.

Mentre nella partitura originale avevo fatto ampio uso di ottoni e percussioni per i perpetui ritmi meccanici che emulano la locomotiva a tutta velocità,

questo nuovo adattamento si fonda sull'intimità e il colore western autentico, vera linfa vitale della composizione.

Ho anche fatto ricorso a uno strumento molto antico e sconosciuto (almeno in Europa), il 'Railroad Imitation' ideato da Ludwig & Ludwig nel 1914, praticamente impossibile da reperire, tanto che ho dovuto costruirne uno ex-novo per questo concerto. Era uno dei tanti strumenti creati per i percussionisti che si esibivano nei cinema all'epoca del muto. È composta da quattordici corde e da un'asta di metallo che raschia la lunghezza delle corde creando in maniera convincente il suono di una locomotiva a vapore.

In un'epoca storica che sta finalmente demolendo il mito eroico del Grande Sud ho dovuto rivedere il rapporto che da una vita mi lega a questo film. *The General* contiene messaggi contraddittori, ma il mio appiglio è quella didascalia, proprio all'inizio del film, in cui si chiarisce che Johnnie Gray è completamente ignaro della loro guerra, per lui contano solo la sua locomotiva e la sua ragazza.

La partitura è scritta per ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, due sassofoni contralto, sassofono tenore, sassofono baritono, sassofono basso, fagotto, due trombe, due tromboni, tuba, timpani, tre percussionisti, pianoforte, celesta, chitarra acustica, contrabbasso e archi.

Timothy Brock

Buster Keaton and the Sound of the Engine

This is not the first time I have been asked to adapt or reduce one of my own film scores. However, it would have never occurred to me to re-orchestrate a piece for health reasons. In 2005, the Berner Symphonie-orchester commissioned me to write a score for The General for a large orchestra. The Swiss orchestra was about 80 players strong, and I have performed the score many times with other orchestras since. With the original orchestration, my intention was to emulate

the weight and speed of the locomotive and I had every instrumental color at my disposal.

The outbreak of Covid-19 made conducting a large score quite impossible, at least for the time being. However, every obstacle can theoretically provide a new opportunity and this extraordinary edition of Il Cinema Ritrovato gave me the great chance to look again at the music and see how the composition might change not only in color, but in character.

This adaptation is faithful to the original spirit of the composition, in that I tried to write a score that suggested the music of the American civil war, without using any authentic folk songs. The songs of the civil war, and their inseparable lyrics, bring with them imagery that I felt would compete with the film. Yet the rhythm and bite of these songs have penetrated my score – directly from the 1860s sheet music that I have collected over the decades.

In the center of the orchestra is a southern-style rhythm section, made up of guitar, upright bass, trap drummer, piano and four saxophones. Having been in a fair number of hillbilly combos as a youth, I didn't find this an artistic stretch, and it was great to use this setup for film music. This reduced orchestration helps keep the momentum going when the film calls for a lighter touch and provides a framework for several solos.

Whereas in my original score I had made a large use of brass and percussion in the perpetual mechanical rhythms to emulate the locomotive at full speed, this new adaptation relies on the intimacy and the authentic western color of the combo – the true lifeblood of the piece.

I also included a very ancient and unknown instrument (at least in Europe), the 'Railroad Imitation' originally manufactured by Ludwig & Ludwig in 1914: it is so hard to find nowadays that I had to build one from scratch for this concert. This instrument was one of many effects that were made for trap drummers engaged in theaters throughout the silent era. It is made of 14 metal springs and a metal rod that scrapes the

length of the springs and sounds convincingly like a steam locomotive.

In our current and long overdue dismantling of the glorification of the South, I had to revisit my life-long relationship with this film. There are mixed messages, but I do take comfort in that single intertitle, early in the film. Johnnie Gray was by all measures completely oblivious to their war, and that all he cared about was his engine, and his girl.

The score calls for piccolo, flute, oboe, english horn, clarinet, bass-clarinet, two alto saxophones, tenor saxophone, baritone saxophone, bass saxophone, bassoon, two trumpets, two trombones, tuba, timpani, three percussionists, piano, celesta, acoustic guitar, upright bass and strings.

Timothy Brock

SPITE MARRIAGE

USA, 1929 Regia: Edward Sedgwick, Buster Keaton

■ T. it.: *Io... e l'amore*. Sog.: Lew Lipton. Scen.: Richard Schayer. F.: Reggie Lanning. M.: Frank Sullivan. Scgf.: Cedric Gibbons. Int.: Buster Keaton (Elmer), Dorothy Sebastian (Trilby Drew), Edward Earle (Lionel Denmore), Leila Hyams (Ethyl Norcross), William Bechtel (Nussbaum), John Byron (Giovanni Scarzi), Hank Mann. Prod.: Lawrence Weingarten per MGM ■ DCP. D.: 76'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Criterion Collection ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con The Criterion Collection e Warner Bros. Il restauro è stato eseguito in 4K a partire dal duplicato negativo preservato da Warner Bros. ed è stato realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with The Criterion Collection and Warner Bros. The 4K restoration used a dupe negative preserved by Warner Bros. and was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory



Spite Marriage

Si dice che *Spite Marriage* sia stato il primo film di Keaton realizzato seguendo una sceneggiatura completa, cosa in realtà già accaduta con *The Cameraman*. Di solito, nel cinema muto, è difficile stabilire quanti sceneggiatori abbiano lavorato a un film, ma in questo caso è tutto documentato: Keaton, Ed Sedgwick, Lew Lipton e Ernest Pagano ideavano le gag ed elaboravano le battute, mentre Schayer aveva il compito di riportare le loro idee su carta. Il copione di *Spite Marriage* è sopravvissuto fino ai nostri giorni, è divertente ma non particolarmente ispirato. [...] Keaton

raccontò a Rudi Blesh che fu per lui una battaglia senza fine. La discussione più animata riguardò la scena in cui si vede la donna a letto. La MGM era stata ammonita da Hays a causa di alcune scene osé in altri suoi film, e quando [il produttore] Lawrence Weingarten vide i giornalieri dispose di non mandarli neanche in sala di montaggio: "Nei miei film non voglio vedere questo genere di cose". [...] Sorprendentemente per un uomo che tutti identificano con il cinema muto, Keaton non era spaventato dal sonoro. Al contrario, fu lui stesso a chiedere di girare *Spite Marriage* utilizzando

le nuove tecnologie, attirato però più dagli effetti che dalla possibilità di creare dei dialoghi. La MGM si dichiarò contraria. [...] Weingarten pensava che la sua voce fosse piatta e monotona anche se, a dire il vero, il timbro baritonale di Keaton era perfetto per i primi anni del cinema sonoro. Probabilmente ciò che davvero preoccupava il produttore era l'accento proletario di Keaton e il timore che questo potesse limitare la gamma di ruoli che sarebbe stato in grado di interpretare. Ovviamente questi timori erano infondati, tanto che, sempre per la MGM, Keaton superò questo stere-

otipo impersonando qualunque tipo di personaggio, incluso un professore universitario. Alla fine la MGM scelse per il film una musica anonima e utilizzò gli effetti sonori in maniera casuale, molto distanti da quello che Keaton aveva in mente. È interessante notare che il film fu programmato al Capitol subito dopo *The Great Power* (1929), un film completamente sonoro che in sei giorni di cartellone aveva riscosso risultati disastrosi. "È difficile descrivere a parole il sollievo che ho provato ad assistere ai vecchi numeri ingegnosi, se pur sciocchi, dell'ultima farsa di Keaton – scrisse Mordaunt Hall sul "New York Times" – la sala, fino a quel momento permeata di tristezza e sofferenza, si è ridestata in uno stato di gioia pura". Kevin Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Spite Marriage is said to be the first Keaton film to be made from a full script, but this applies already to The Cameraman. Normally, one can only speculate on how many writers worked on a silent film, but in this case documentary evidence exists: Keaton, Ed Sedgwick, Lew Lipton and Ernest Pagano would discuss the gags and routines and Schayer would turn their ideas into a script. The shooting script for Spite Marriage has survived. It is amusing, but not inspired. [...] Keaton told Rudi Blesh that Spite Marriage had been a series of battles and that the most vehement concerned the scene of putting the woman to bed. MGM had been taken to task by the Hays Office for the risqué nature of some of its films, and when [producer] Lawrence Weingarten saw the rushes, he told the editor that he needn't bother breaking them down: "I don't like this type of thing in my pictures". [...] Surprisingly, for a man so identified with silent films, Keaton had no fear of sound. In fact, he asked to do Spite Marriage in sound, depending less on dialogue than on sound effects. The front office refused. [...] Weingarten thought Keaton's voice was

flat and monotonous. Actually, Keaton's baritone was exactly the timbre the early talkies needed. What Weingarten was presumably anxious about, but didn't put into so many words, was that Keaton had the kind of accent of a blue-collar worker. It was an accent that would restrict his roles. Of course, it did no such thing. And even at MGM he was soon playing roles such as that of a university professor. Spite Marriage was eventually given an undistinguished musical score and a few arbitrary sound effects. One can safely say that neither represented what Keaton had in mind.

Curiously enough, the film was booked into the Capitol immediately after an all-talkie, The Great Power, and played six performances to disastrous results. "Words can hardly tell the relief it was to look at Mr Keaton's imaginative but silly silent antics in his latest farce", wrote Mordaunt Hall in the "New York Times". "The theatre that had been filled with pain and gloom was aroused to a state of high glee". Kevin Brownlow, Alla ricerca di Buster Keaton, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

CANDID CAMERA, WITH BUSTER KEATON

USA, 1959

■ DCP. D.: 6'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Lobster Films

È difficile credere che, a un certo punto della storia, l'inconfondibile volto di Keaton fosse stato cancellato dalla memoria del pubblico americano. Eppure in questa nota e intramontabile *Candid Camera*, nessuno, tra i clienti del ristorante, sembra insospettirsi di fronte a questo signore, né dar segno di riconoscere uno dei suoi classici numeri slapstick.

It is difficult to believe that, at some point in history, Keaton's unmistakable face had been erased from the memory of

the American audience. Yet in this well-known and timeless Candid Camera, nobody among the restaurant's customers seems to be suspicious of this gentleman nor recognise one of his classic slapstick numbers.

THE TRIUMPH OF LESTER SNAPWELL

USA, 1963 Regia: James Cahoun

■ Int.: Buster Keaton ■ DCP. D.: 8'. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato da Lobster Films a partire a una copia originale Eastmancolor in 16mm / Restored by Lobster Films from an original 16mm Eastmancolor print

Tra le decine di spot pubblicitari interpretati da Buster Keaton tra gli anni Cinquanta e Sessanta (per inciso, impossibili da proiettare causa costo esorbitante imposto dai network americani), spicca questo cortometraggio di poco meno di otto minuti, realizzato per lanciare il nuovissimo, leggerissimo, imbattibile apparecchio della Kodak: il mirabolante *Istamatic 100!* Buster – che di macchine da presa ne ha smontate tante – ci accompagna in questo viaggio nel tempo, un divertente e surreale compendio di storia della fotografia.

*Among the dozens of commercials Buster Keaton appeared in during the 50s and 60s (incidentally, virtually impossible to screen due to the exorbitant cost imposed by American networks), this short film of just under 8 minutes stands out. Made to launch the super-light, unbeatable brand-new Kodak appliance: the amazing *Istamatic 100!* Buster – who had in his life taken many cameras apart – guides us through this fun and surreal history of photography.*



PIONIERE DEL CINEMA IN UNIONE SOVIETICA

Early Women Directors in the Soviet Union

Programma a cura di / Programme curated by Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Note di / Notes by Irène Bonnaud, Bernard Eisenschitz, Mariann Lewinsky e Natal'ja Nusinova

Non è forse una semplice nota in calce alla storia il fatto che fino agli anni Sessanta l'Unione Sovietica abbia contato il maggior numero di registe in attività.

L'accesso ai mezzi di produzione e il ripensamento della divisione del lavoro in base al genere non furono processi naturalmente 'progressivi', ma decisamente rivoluzionari, e conobbero forti resistenze e battute d'arresto. Le donne venivano indirizzate verso professioni 'tipicamente femminili' (attrice, montatrice, sceneggiatrice) e dovettero lottare per essere riconosciute; si specializzarono spesso in film per ragazzi, documentari o cortometraggi; oppure furono relegate al ruolo di 'mogli di grandi uomini' e perciò private di un'esistenza autonoma nelle storie del cinema scritte a posteriori (e molto tempo dopo gli anni rivoluzionari, dunque più reazionarie), che tendevano ad attribuire a un 'lui' film realizzati in collaborazione o perfino diretti esclusivamente da una 'lei'... Questo numero così alto di presenze femminili ci ha portati purtroppo a dover escludere dalla sezione Elizaveta Svilova e Julija Solnceva, che scelsero di essere le principali collaboratrici di Dziga Vertov e Aleksandr Dovženko; d'altro canto potremo rivalutare appieno Vera Stroeva, moglie di Grigorij Rošal', e confermare il talento versatile di Aleksandra Chochlova, indipendentemente dal suo lavoro con Lev Kulešov.

Il fatto che prima del 1947 si possano elencare più di dieci registe importanti, altrettante documentariste e alcune animatrici, attesta il profondo impatto della rivoluzione in un paese che si supponeva arretrato rispetto all'Europa occidentale. Alla più famosa, Ol'ga Preobraženskaja, è stato dedicato un esauriente omaggio nell'edizione 2013 del Cinema Ritrovato.

Margarita Barskaja è autrice di un capolavoro, non tanto rivolto ai bambini quanto girato insieme a loro, *Rvanye bašmaki* (Scarpe rotte), e dello splendido *Otec i syn* (Padre e figlio). Il suo destino tragico (si suicidò nel 1939) non deve metterne in ombra il talento. Lo stesso può dirsi della georgiana Nutsa Gogoberidze, la cui carriera fu troncata da un esilio decennale che tuttavia non le impedì di fondare una dinastia di cineaste e di lasciarci due film recentemente riscoperti e assolutamente sorprendenti, *Buba* (1930) e *Užmuri* (1934). Èsfir Šub è una riconosciuta pioniera del film di montaggio, ma non ricorre a materiali d'archivio quello che è probabilmente il suo film migliore, *K.Š.È. – Komsomol – šef elektrifikacii* (K.S.E. – Komsomol, lo sponsor dell'elettrificazione, 1932).

È stata infine un'autentica sorpresa trovare campioni d'incassi tra i film diretti da donne, come *Arinka* (1939, 23 milioni di spettatori) e *Zoluška* (Cenerentola, 1947, 18 milioni) di Nadežda Koševerova, o *Podkidyš* (La trovatella, 1939, 17 milioni) di Tatjana Lukaševič: fatto che non ci risulta abbia precedenti in nessun altro paese (fino all'arrivo di Kathryn Bigelow). Confinare le donne nel perimetro del cinema per ragazzi e del documentario fu deplorabile, ma l'importanza assunta dai due generi nel cinema sovietico può tutto sommato ribaltare la prospettiva.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

It may be more than a footnote to history that until the 1960s, there were more women directors active in the Soviet Union than in any other country.

Sharing access to production equipment and questioning the division of labour by gender was not a natural, progressive process, but a revolutionary one, which was confronted by strong resistance and setbacks. Women were directed to typically 'feminine' professions (actress, editor, screenwriter) and had to struggle for recognition. They often specialized in children's films, documentaries or short films, or were too often represented as 'the great man's wife', and hence given no autonomous existence in film histories written after the fact (which were more reactionary, having been written long after the revolutionary years), that credited the husband with films that were co-directed or directed by the wife alone. This led us to regretfully omit Elizaveta Svilova and Yuliya Solntseva, who chose to be the main collaborators of Dziga Vertov and Alexander Dovzhenko, and on the other hand to reappraise Vera Stroeva, Grigori Rošal's wife, and confirm the multifaceted talents of Aleksandra Khokhlova, independently of Lev Kulešov.

The fact that in the years up to 1947 we can list more than ten major women directors, and as many documentary makers, plus a few animators, bears witness to the strong impact of the revolution in a country supposedly more backward than western Europe. The best known among them, Olga Preobraženskaja, was paid a comprehensive tribute at the 2013 Cinema Ritrovato.

Margarita Barskaja is the author of a masterpiece, not so much made for children as with children, Rvanye bašmaki (Torn Boots), and of the equally splendid Otec i syn (Father and Son). Her tragic destiny (she committed suicide in 1939) should not overshadow her talent. The same could be said of the Georgian Nutsa Gogoberidze, whose ten years of exile abruptly ended her film career. It didn't prevent her from founding a dynasty of women filmmakers, and astonishing us with her two recently rediscovered movies, Buba (1930) and Užmuri (1934). Èsfir Šub is generally acknowledged as a pioneer of the compilation film, but arguably her best film is one that makes no use of archival material: K.Sh.E. – Komsomol – Šef Elektrifikatsii (K.Sh.E. – Komsomol – Patron of Electrification, 1932).

A significant surprise was finding films directed by women that were huge box-office hits, from Nadežda Koševerova's Arinka (1939, 23 million viewers) to Zoluška (Cinderella, 1947, 18 million), or Tatyana Lukaševič's Podkidyš (The Foundling, 1939, 17 million) – which was, unless we're mistaken, unprecedented in any country (until Kathryn Bigelow came along). Confining women mostly to children's films and documentaries was regrettable, but the importance of both genres in Soviet cinema may turn the argument upside down after all.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

Nata a Baku nel 1903, cresce con le due sorelle e una madre divorziata e un po' artista, creatrice di cappelli per signore. Dopo aver seguito corsi di teatro in Azerbaigian entra in una troupe teatrale di Odessa. Durante una visita agli studios cittadini conosce il veterano del cinema zarista Pëtr Čardynin, che ha trent'anni più di lei e del quale diventa moglie, interprete e assistente alla regia. Appare nel primo film di Aleksandr Dovženko, *Jagodka Ljubvi* (Il frutto dell'amore, 1926), ma il mestiere di attrice la interessa poco. Lascia Čardynin e si stabilisce a Mosca, dove nel 1929 apre uno studio di recitazione per bambini e pubblica numerosi articoli in cui espone la propria teoria di un cinema "di bambini, per bambini, sui bambini".

Nel 1930 gira un documentario pedagogico sulla preparazione del pane: un contadino ottuso si rende conto che per produrre di più ha bisogno di strumenti agricoli e di trattori, cioè della classe operaia. *Kto važnee – Čto nužnee* (Chi è più importante, che cosa è più urgente), a lungo considerato perduto, è stato identificato nel 2008 da Natal'ja Miloserdova nel RGAKFD, l'archivio di stato russo dei documenti cine-fotografici. Buffo e poetico malgrado il necessario tono didattico, mescola disegno animato e scene filmate.

Elogiata per il risultato, Barskaja può realizzare il suo primo lungometraggio di finzione, *Rvanye bašmaki* (1933). Il film descrive l'ascesa del nazismo in una città operaia tedesca, ma dal punto di vista dei bambini. Convinta che i suoi piccoli interpreti non saranno in grado di registrare separatamente la pista sonora, gira in presa diretta, li fa interagire senza dialoghi imparati a memoria, fa costruire un treppiedi per posizionare la macchina da presa alla loro altezza. Il film fu un trionfo, in URSS e altrove. Gor'kij si disse stupe-

fatto di vedere "un ragazzino esprimere una gamma di emozioni che si osserva solo nei più grandi attori".

Diventata famosa a trent'anni e grazie alla sua perseveranza, Barskaja persuade Boris Šumjackij ad affidarle un'unità di produzione dedicata ai film per bambini. Ma quel che doveva essere nelle sue intenzioni uno studio sperimentale si trasforma nell'estate del 1936 in un grande studio, Sojuzdetfilm, gelosamente controllato dalle associazioni giovanili del Partito. Nel mese di settembre l'arresto di Karl Radek, al quale pare sia stata legata, aggrava la sua situazione. Il suo secondo lungometraggio, *Otec i syn* (1936), la cui sceneggiatura era stata peraltro approvata, viene osteggiato, rimon-tato, vietato. Barskaja non si piega e protesta, rifiuta di testimoniare contro Radek, contro di lei si scatena una violenta campagna.

Intraprende un nuovo progetto con il pedagogo Anton Makarenko, ma la morte di quest'ultimo ne segna la fine. Si suicida gettandosi dal quinto piano di un palazzo il 23 luglio 1939.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Born in Baku in 1903, Margarita Barskaya grew up with two sisters and her divorced mother, a would-be artist who made ladies' hats. She took theatre classes in Azerbaijan and joined a troupe in Odessa. On a visit to the city's studios, she met the veteran of Tsarist cinema, Pyotr Chardynin, 30 years her senior. She went on to become his wife, leading lady and assistant-director. She appeared in Aleksandr Dovzhenko's first film, Jagodka lyubvi (Love's Berries, 1926), but had little interest in acting. She left Chardynin and moved to Moscow, where, in 1929, she opened a dramatic arts studio for children and published numerous articles where she laid out her idea of cinema "by children, for children and about children".

In 1930, she filmed an educational documentary about bread-making: a narrow-minded peasant realises that he needs agricultural tools and tractors, in short that he needs the working class to be able to increase production. Kto važn-eye – Chto nuzhneye (Who's More Important, What's More Necessary), long believed to be lost, was identified in the archives of documentary film and photography (RGAKFD) by Natalia Miloserdova in 2008. Poetic and humorous, despite its mandatory didacticism, the film mixes animation and live action.

Following praise for this success, Barskaya was able to make her first feature film, Rvanye bashmaki (1933). It depicts the rise of Nazism in an industrial German town, shown from the perspective of children. Convinced that her young actors wouldn't be able to post-synchronise their dialogue s, she filmed them with direct sound, allowing them to react without having learned a script by heart. She also built a tripod to set up the camera at their height. The film was a triumph, both in the USSR and abroad. Gor'ky declared he was staggered to see "a young boy expressing a range of emotions that are only seen in the greatest actors".

Famous by the age of 30, Barskaya eventually persuaded Boris Shumyatsky to entrust her with a production unit dedicated to children's films. But what she had envisioned as an experimental venture, in the summer of 1936 became a major studio, Soyuzdetfilm, jealously controlled by the Party's youth organizations. In September the arrest of Karl Radek, whom she had been close to, made her situation worse. While the screenplay of her second feature film, Otets i syn (1936), had been accepted, the film was attacked, re-edited and finally banned. Barskaya refused to fall in line and protested; she refused to testify against Radek. A violent campaign was unleashed against her. She began a

new project with the pedagogue Anton Makarenko, but his death brought this to an end. On 23 July 1939 she killed herself by jumping from the fifth floor of a building.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

RVANYE BAŠMAKI

URSS, 1933 Regia: Margarita Barskaja

[Scarpe rotte / Torn Boots] ■ Scen.: Margarita Barskaja. F.: Georgij Bobrov, Sarkis Gevorkjan. Scgf.: Vladimir Egorov. Mus.: Vissarion Šebalin. Int.: Michail Klimov (professore d'istruzione religiosa), Klavdija Polovikova (cieca), Ivan Novosel'cev (padre di Walter), Vladimir Ural'skij (spia), Vera Alechina, bambini da un anno e tre mesi a tredici anni. Prod.: Mežrabpom-Fil'm ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Cinémathèque française

"Un vero capolavoro", "il miglior film sonoro sovietico", scriveva Henri Langlois nel 1936. Il lavoro con i bambini ha portato Barskaja a creare un magnifico suono in presa diretta e una ripresa ispirata: non bisogna aspettarsi qui il rispetto della sintassi cinematografica. Indisciplinato come sapevano ancora essere i film sovietici, non poteva che sedurre Langlois con il suo spirito di rivolta, il suo anarchismo e il suo amore per i bambini, che lo accomunano a Zero in condotta.

Film con e per i bambini, è un complesso spaccato della società occidentale – la Germania prenazista, non nominata ma ricostruita con cura, seguendo forse i consigli di Karl Radek – dove i bambini sono un riflesso ludico della lotta di classe, doppiamente esclusi: come proletari e come bambini.

"Giocano come vivono", commenta una didascalia: l'interazione tra i loro giochi strampalati e quelli ben più ridicoli degli adulti si sviluppa in varie fasi. La prima inquadratura cita quella di *M – Il mostro di Düsseldorf*: bambini che giocano, uno di loro viene escluso dalla conta. Come in Fritz Lang è una chiave



Rvanye bašmaki

del film, ma prelude a un'altra morale. La vita quotidiana, innanzitutto: la miseria, il padre disoccupato, la miseria, il lavoro nato dalla miseria. Barskaja ha visto *Kuhle Wampe* di Dudow e Brecht.

Gradualmente appare la situazione del paese. Ostilità di classe a scuola e in fabbrica, ritratto di Hindenburg che troneggia nell'aula, apparizione di una e poi più svastiche tra i liceali, lotta che si esprime nello scontro tra canti nazionalisti e *Rotfront marschiert*, rivolta in classe e poi per strada, la polizia che spara sui bambini... fino ai disciplinati cortei d'ordinanza dove appare Ernst Thälmann, ma non è questa la vera fine: a conti fatti saranno i bambini, come la piccola Elsie Beckmann di Lang, a essere sacrificati.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz
"A real masterpiece... The best talking film from the Soviet Union", wrote Henri Langlois of Rvanye bashmaki in 1936. Working with children led Barskaya to create superb direct sound and an inspired style of shooting. Don't look for conventional cinematic syntax here. The film is chaotic in the way that

Soviet films still knew how to be, and Langlois couldn't help but be seduced by its rebellious spirit, its anarchy and love of children, comparable to Vigo's Zéro de conduite.

As well as being a film made with and for children, it offers a complex take on Western society. Pre-Nazi Germany is not named as such but is carefully reconstructed, possibly under advice from Karl Radek, and children offer a playful reflection of class struggle – doubly excluded, as proletarians and as minors.

"They play in the same way that they live", one intertitle says. The interaction between their comical games and the yet more ludicrous ones played by adults is developed on several levels. The first shot quotes M: children are playing, one of them is excluded from the circle. As with Fritz Lang, this is one of the keys to the film's meaning, but it leads to another moral message. Foremost here is the depiction of daily life: soup, the unemployed father, poverty and the work born of poverty. Barskaya had seen Dudow and Brecht's Kuhle Wampe.

Gradually the country's situation becomes visible. Class hostility at school

and in the factory; a portrait of Hindenburg presiding over the classroom; the appearance of one and then many swastikas worn by older students; conflict that starts with the nationalist chants to which Rotfront marschiert responds; rebellion in the classroom, then on the streets; police firing at children... Until the obligatory marches and well-ordered parades, where Communist leader Ernst Thälmann is glimpsed. But this is not the real end: ultimately it is the children, like Lang's little Elsie Beckmann, who will be sacrificed.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

OTEC I SYN

URSS, 1936 Regia: Margarita Barskaja

[Padre e figlio / Father and Son] ■ Sog.: Margarita Barskaja, V. Jadin. Scen.: Margarita Barskaja. F.: Louis Forestier. Scgf.: P. Bejtner, K. Geningson, S. Kuznecov. Mus.: G. Gamburg. Int.: Lev Sverdlin (Pëtr Nikolaevič Volkov), Vasilij Novikov (segretario del comitato del Partito), Mihail Tarchanov, Ol'ga Žizneva, Ženja Volovič, Teodor Vulfovič, bambini da sei mesi a tredici anni. Prod.: Sojuzdetfil'm ■ 35mm. D.: 72'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Mentre il direttore di una fabbrica è assorbito dai problemi della produzione, il figlio adolescente soffre di solitudine. La madre è morta, e il padre, un uomo simpatico, comunista irreprensibile, insignito di un premio Lenin, non riesce a trovare il tempo necessario per l'educazione del ragazzo né un modo per esprimere i propri sentimenti. Dopo un litigio il giovane scappa di casa e si ritrova a far parte, a suo rischio e pericolo, di una banda di delinquenti.

La rivoluzione non si riduce alle sole quote di produzione, sembra dire Margarita Barskaja in questo bel ritratto di uomini grandi e piccoli. Se le cineaste venivano spesso relegate al cinema per bambini, Barskaja, la più brillante rappresentante del genere, sceglie

di narrare la storia di un padre celibe. Lev Sverdlin, attore di Mejerchol'd che aveva esordito sullo schermo in *U samogo sinego morja* (Vicino al mare più azzurro) di Boris Barnet, dà come sempre prova di un'intelligenza luminosa, ma la rivelazione del film è l'attore non professionista Genja Volovič, dodici anni, un incrocio tra il Jean-Pierre Léaud dei *400 colpi* e Buster Keaton, che oppone alla Mosca staliniana il suo cipiglio imbronciato. Come fa notare Evgenij Margolit, se la sceneggiatura segue l'andamento didattico previsto, il film, con il suo protagonista, si immerge nella notte e in una costante atmosfera d'angoscia.

Caduta in disgrazia in seguito all'arresto di Karl Radek, suo consulente per il film precedente, *Rvanye bašmaki*, ed entrata all'improvviso nella categoria infamante degli "amici di un nemico del popolo", Barskaja vede qualificare il proprio film come "vizioso" e "deleterio" dagli stessi colleghi di Sojuzdetfil'm, che dopo averlo apprezzato durante le prime proiezioni si accusano ora l'un l'altro di non essere stati abbastanza vigili. Nelle discussioni rimproverano alla cineasta di aver mostrato una Mosca "sporca, sgradevole, brutta", una fogna; e la scena in cui un operaio si addormenta a una riunione del Partito infiamma gli spiriti. Il 17 giugno 1937 Margarita Barskaja viene licenziata dallo studio cinematografico che lei stessa aveva così ardentemente voluto.

Il film ha subito vari rimaneggiamenti e mutilazioni. La sola copia positiva a essersi conservata è incompleta (due elementi della colonna sonora perduti, penultimo rullo mancante), ma "poco importa, il film resta splendido" (Peter Bagrov).

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

While a factory director is distracted by production problems, his adolescent son suffers from loneliness. His mother is dead, and the father – a kind man and exemplary communist, winner of a Lenin Prize – is unable to find the time to educate his son, or a way to express his

feelings. After an argument, the young boy runs away and, at his own risk, joins a band of criminals.

The revolution isn't just about production quotas, Barskaya seems to be telling us in this fine portrait of men, young and old. While female filmmakers were often assigned as directors of children's films, the genre's most brilliant representative chooses to tell the story of a single father. The Meyerhold actor Lev Sverdlin, who made his cinema debut with Boris Barnet's U samogo sinego morya (By the Bluest of Seas), displays, as ever, a luminous intelligence, but the film's sensation is the 12-year-old non-professional actor Genya Volovich, a cross between Jean-Pierre Léaud from The 400 Blows and Buster Keaton, who casts a disgruntled look at Stalinist Moscow. As Evgeny Margolit pointed out, if the screenplay does follow the predictable line of didacticism, the film and its protagonist dive into the night and a pervasive atmosphere of anxiety.

Barskaya had fallen into disgrace after the arrest of Karl Radek, who had been an advisor for her previous film, Rvanye bašmaki, and suddenly found herself labelled a "close friend of an enemy of the people". The film was branded as "perverted" and "harmful" by her own colleagues at Soyuzdetfilm. After giving the film a positive reception at initial screenings, they criticised one another for not having been alert enough. In discussions, they reproached Barskaya for having depicted Moscow as "dirty, disagreeable and ugly", a cesspit. The scene of a worker sleeping in a Party meeting also caused outrage. On 17 June 1937, Barskaya was fired from the studio whose creation she had wished for so fervently.

The film underwent much reworking and cutting. The only preserved positive print is incomplete (with two parts of the soundtrack lost, and the second to last reel missing), but "little does it matter, the film is nonetheless splendid" (Peter Bagrov).

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

ALEKSANDRA CHOCHLOVA

Il nome di Aleksandra Chochlova (1897-1985) si lega a quello di Kulešov fin dal loro primo incontro, nel 1919. Come recita il titolo della loro autobiografia a quattro mani, insieme hanno attraversato "cinquant'anni di cinema" (*50 let v kino*, Iskusstvo, Mosca 1975). Nipote di Pavel Treťjakov, fondatore dell'omonima galleria, legata fin dall'infanzia agli ambienti artistici, attrice dal 1916, Aleksandra accompagnerà l'intera carriera di Kulešov, con una sola interruzione.

Dopo i saggi di Èjzenštejn e di Viktor Šklovskij, incentrati principalmente sulla sua fondamentale originalità di attrice, ci si è poco interessati a definire il resto della sua attività, ignorando la brevissima carriera di regista che Chochlova intraprende tra il 1929 e il 1931.

Dopo il fiasco del film di tematica contemporanea *Žurnalistka* (La giornalista), costruito da Kulešov intorno a un personaggio di donna moderna (che porta il suo cognome), l'apparizione sullo schermo di Chochlova è vietata, tacitamente ma tassativamente. La motivazione ufficiale è che è "magra e brutta".

"Per il secondo anno consecutivo Chochlova è senza lavoro. Per il secondo anno Kulešov non gira" protesta il suo ammiratore Èjzenštejn. "Quando si tratta d'una donna, l'idea di maestro, di artista con pari diritti, non è riconosciuta" (*Kak ni stranno*, – o *Hohlovoi*, "Kino", 30 marzo 1926, poi *However Odd — Khokhlova!*, in *Selected Works: Writings, 1922-1934*, vol. 1, Tauris, Londra-New York 2010).

È Šklovskij a suggerire a Chochlova di girare *Delo s zastežkami*. Poi le viene proposto *Saša*, una sceneggiatura originale che andrà a girare a Leningrado.

"A quell'epoca", scrive nell'autobiografia, "era raro che un regista fosse una donna, così il sindacato mi chiese

se non volessi che tutta la troupe di *Saša* (assistenti, aiuti) fosse anch'essa composta da donne. Dovetti rispondere che non ero particolarmente entusiasta di avere degli uomini nella mia troupe, ma che tutto dipendeva da quale uomo e quale donna, che il sentimento di differenza sociale rispetto agli uomini lo provavo solo un giorno all'anno, l'8 marzo, e per tutti gli altri giorni lasciavo che uomini e donne lavorassero con pari diritti".

Dopo il documentario *Igruški* (I giocattoli), oggi perduto, ritrova Kulešov: è sua assistente in *Gorizont* (Orizzonte), attrice e assistente in *Velikij Utešitel'* (Il grande consolatore). Non lo lascerà più, partecipando ai suoi ultimi film di finzione, semplici lavori su commissione (1940-1944), come secondo regista o co-regista, e riprendendo come lui il lavoro pedagogico. Dopo la morte di Kulešov nel 1970, si occuperà dell'edizione delle sue opere.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

The name of Alexandra Khokhlova (1897-1985) has been associated with that of Lev Kuleshov since their meeting in 1919. According to the title of their dual biography, their work together spans "50 years of cinema" (50 let v kino, Iskusstvo, Moscow 1975). Granddaughter of Pavel Tretyakov, founder of the gallery that bears his name, Khokhlova was part of artistic circles since early childhood, became an actress in 1916, and shared Kuleshov's career with only one interruption.

Since the essays by Eisenstein and Viktor Shklovsky, which were largely dedicated to her fundamental originality as an actress, little attention has been devoted to the rest of her work, and her brief career as a film director from 1929 to 1931 has been ignored.

After the failure of Zhurnalistka (The Journalist), a film that Kuleshov built

around a modern woman character (named after her), Khokhlova's appearance on screen was tacitly but strictly forbidden. The official reason was that she was "ugly and skinny".

"For the second year in a row, Khokhlova is out of work. And for a second year Kuleshov is not filming", her admirer Eisenstein objected. "The idea of a woman-master, of an artist equal in rights, is not given recognition" (Kak ni stranno – o Khokhlovoi, "Kino", 30 March 1926, then However Odd – Khokhlova!, in Selected Works: Writings, 1922-1934, vol. 1, Tauris, London-New York 2010).

Shklovsky suggested to Khokhlova that she should direct Delo s zastežkami. After that she was offered Sasha, based on an original screenplay, which she would film in Leningrad.

"At the time," she wrote in her autobiography, "a woman film director was a rare thing, so the union asked me if I would like the whole crew (assistants, coworkers) of Sasha to be women. I had to answer that I wasn't particularly delighted to have men on my team, but it all depended on which men and women, and that I only experienced social difference in regards to men once a year, on 8 March, and that other days I let both men and women work with equal rights".

After the documentary Igrushki (Toys), considered lost today, she went back to Kuleshov. She was an assistant on Gorizont (Horizon), and actress and assistant on Velikiy utešitel' (The Great Consoler). She stayed with him for the rest of his life, working as a 'second director' or 'co-director' in his last fiction films (from 1940 to 1944), and like him she returned to teaching. After Kuleshov's death in 1970 she took care of the publication of his works.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

DELO S ZASTEŽKAMI

URSS, 1929

Regia: Aleksandra Chochlova

[Il caso dei fermagli / An Affair of the Clasps] ■ Sog.: dal racconto omonimo di Maksim Gor'kij. Scen.: Aleksandra Chochlova. F.: Michail Vladimirskij. Scgf.: Arnold Vajsfel'd. Int.: Galina Ivanovskaja (la vecchia), A. Bavrin (Miška, barbone), Pëtr Galadžev (Sen'ka, barbone). Prod.: Sovkino Moskva ■ DCP. D.: 40'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: La Cinémathèque de Toulouse ■ Digitalizzato in 2K nel 2020 da La Cinémathèque de Toulouse / Digitized in 2K in 2020 by La Cinémathèque de Toulouse

È Šklovskij a suggerire a Chochlova un programma composto da cinegiornali sul ritorno di Gor'kij a Mosca e da tre adattamenti di suoi racconti. Sarà realizzato uno solo di essi, *Delo s zastežkami*, satira della religione pubblicata nel 1896, con quattro personaggi: tre vagabondi e una vecchia devota. Lo scrittore approva la sceneggiatura di Chochlova. Le riprese sono difficili, soprattutto in esterni, "tormentate dalla caccia al sole calante d'autunno" (Chochlova, *50 let v kino*). La regista applica i metodi di preparazione di Kulešov.

Chochlova: "Quando consegnai il film, qualcuno della direzione chiese dove avessi trovato dei veri vagabondi per le riprese. Dovetti ammettere che uno dei vagabondi era un allievo molto attivo di Kulešov, l'attore e scenografo Galadžev, e gli altri due erano studenti del GTK" (l'istituto di cinema poi divenuto VGIK). Contrappone loro un'attrice teatrale di provata esperienza nel ruolo della bigotta.

Secondo Ana Olenina (*Aleksandra Khokhlova, Women Film Pioneers Project, Columbia University, New York 2014*), "le lezioni di Kulešov sul montaggio e la sua forza retorica sono evidenti in una scena che crea una prospettiva ironica sulla matrona: a molteplici inquadrature che la ritraggono mentre bacia con zelo le reliquie in chiesa si alternano immagini di lavoratori stanchi che aspettano

fuori. Una didascalia sarcastica commenta 'La signora sta accumulando santità'. In un'altra scena il montaggio di Chochlova alterna una conversazione adirata tra la matrona e i suoi sottoposti alle immagini di una pentola piena di marmellata in ebollizione, dove il liquido fumante è una metafora della tensione crescente, come il bollitore in *Po zakonu* (Secondo la legge)".

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

It was Shklovsky who gave Khokhlova the idea of a programme composed of newsreels about Gorky's return to Moscow and three adaptations of his short stories. Only one of them was made, Delo s zastežkami, a religious satire published in 1896 with four characters: three hoboes and an old bigot. The writer approved of Khokhlova's script. It was a difficult shoot, mainly using exteriors, and "marked by the search for the autumn sun" (Khokhlova, 50 let v kino). She applied Kuleshov's preparatory methods.

"When I delivered the film, one of the executives asked me where I found real tramps for the film", said Khokhlova. "I had to admit that one of the tramps was Kuleshov's very active actor and production designer Galadžev and the other two were students at the GTK" (the Moscow Film School that later became VGIK). She put them opposite an experienced stage actress who played the role of the bigot.

According to Ana Olenina (Aleksandra Khokhlova, Women Film Pioneers Project, Columbia University, New York 2014): "Kuleshov's lessons in analytical editing and the rhetorical power of montage is there in a scene that creates an ironic perspective on the matron: multiple shots of her zealously kissing relics in church, are intercut with images of tired workers waiting outside. A sarcastic title card comments 'The lady is accumulating sanctitude.' In another scene, Khokhlova's montage juxtaposes an angry conversation between the matron and her workers with shots of a boiling pot of jam, the steaming liquid becom-

ing a metaphor for escalating tension, as a boiling kettle works in Po zakonu (By the Law)".

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

SAŠA

URSS, 1930

Regia: Aleksandra Chochlova

■ Scen.: Oleg Leonidov, Lev Kulešov, Aleksandra Chochlova. F.: Naum Naumov-Straž. Scgf.: V. Pokrovskij. Int.: Marija Sapožnikova (Saša), P. Il'in (Kotov, suo marito), Andrej Fajt (Pepeľnik), Pëtr Galadžev (Ivan Semënovič), Daniil Vvedenskij (Smirenin), Ljudmila Semënova (donna arrestata), Leonid Kmit. Prod.: Belgoskino Leningrad ■ 35mm. D.: 42'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfil'mofond

È una storia semplice che si svolge negli anni dell'immigrazione dalle campagne alla città, con un twist da film poliziesco. Saša, giovane contadina incinta, arriva in città. Un poliziotto la prende sotto la sua protezione, un altro la denuncia perché è la moglie di un detenuto accusato di aver ucciso il maestro del villaggio. Il finale del film è andato perduto, ma è facile da dedurre: un flashback discolpa il marito e svela il vero assassino.

Il film fu realizzato per un piccolo studio di Leningrado, Belgoskino. "Per studiare la natura e i meccanismi dell'attività poliziesca", Chochlova trascorre del tempo in un commissariato, segue le procedure di arresto e assiste alla crisi epilettica di un detenuto, cui si ispira in un'impressionante episodio dove appare Ljudmila Semënova (*Čertogo Koleso*/La ruota del diavolo, *Tret'ja Meščanskaja*/Letto e divano). È un momento di solidarietà femminile in cui l'eroina sembra uscire dal suo torpore, come quando diventa amica della moglie del poliziotto.

Nei suoi ricordi, Chochlova si mostra soprattutto interessata agli attori. Aveva studiato con Stanislavskij, e i suoi prin-

cipi creativi sembrano qui opporsi allo stile di recitazione espressivo elaborato da Kulešov (scomposizione e meccanizzazione dei gesti e dei movimenti), del quale, da attrice, era stata la più brillante rappresentante: "Ho cercato soprattutto di fare in modo che sembrassero gente vera, non attori. Così, quando hanno scambiato la mia attrice principale per una donna delle pulizie e mi hanno chiesto perché la portassi con me mi sono ritenuta soddisfatta, perché in realtà era una vera attrice che aveva studiato al GTK".

In compenso lo stile di montaggio è proprio quello di Kulešov, e il cast unisce membri del collettivo – Andrej Fajt, Galadžev – e altri attori di varie provenienze e formazioni.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

A simple story set in the years when country dwellers were pouring into the

city, with a hint of a crime film. Sasha, a young peasant woman, arrives in town pregnant. One police officer takes her under his protection, but another denounces her as the wife of a detainee accused of having murdered the village teacher. The film's ending is lost but easy to assume: a flashback shows that the husband is innocent and reveals the real killer.

The film was made at Belgoskino, a small studio in Leningrad. "To study the militia's character and its mechanisms", Khokhlova spent time in a police station, observing arrest procedures, witnessing a prisoner having a seizure, from which she drew inspiration for a memorable episode with Ljudmila Semionova (Čertogo koleso/The Devil's Wheel, Tret'ja meshchanskaya/Bed and Sofa). It seems that the heroine comes out of her inertia in this moment of female solidarity, as she does when she befriends the police officer's wife.

OL'GA PETROVNA CHODATAEVA

Con le sorelle Valentina e Zinaida Brumberg, è una delle grandi rappresentanti dell'animazione sovietica. Nata nei pressi di Rostov sul Don nel 1894, cresce a Mosca, e con il fratello maggiore Nikolaj si appassiona alla pittura. Insieme a lui entra alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca e ne esce diplomata nel 1918. Durante la guerra civile realizza manifesti e scenografie teatrali.

Fondatore di uno "studio di animazione sperimentale" presso la scuola di cinema di Mosca, il GTK (futuro VGIK), Nikolaj Chodataev attira l'attenzione delle autorità, che gli commissionano un film a sostegno della rivoluzione cinese. È il celebre *Kitaj v ogne* (Cina in fiamme, 1925), mediometraggio animato che rivoluziona le leggi del genere. Come le sorelle Brumberg e altri, Ol'ga entra nel collettivo per partecipare alla realizzazione del film. Alla fine degli anni Venti

confezionano alcune meraviglie semplici e poetiche come *Odna iz mnogich* (Una tra tante, 1927), che mescola live action e animazione, *Samoedskij mal'čik* (Il bambino samoiedo, 1928), o ancora *Groznyj Vavila i Tëtka Arina* (Il terribile Vavila e zia Arina, 1928), trattatello animato per celebrare l'8 marzo e l'emancipazione femminile nelle campagne.

Ma l'ispirazione avanguardista di Chodataev s'infrange contro le direttive ufficiali: nel 1936 viene fondato uno studio d'animazione centralizzato con la consegna di imitare Walt Disney. Ol'ga Chodataeva decide di perseverare malgrado le nuove costrizioni. Dal 1936 al 1960 lavora per Soyuzmulfilm e realizza trentadue disegni animati, in gran parte ispirati al folklore della Russia e di altre repubbliche dell'Unione. Si spegne nel 1968.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

In her memoirs, Khokhlova seems to be mainly concerned with her actors. She had studied with Stanislavski and his creative principles seem to oppose the expressive acting style developed by Kuleshov (decomposition and mechanisation of gestures and movements), of which she had been the most notable practitioner: "I was above all trying to make people look real, not like actors. So I was pleased when they thought that my leading actress was a cleaning lady, and they asked me why was I taking her with me, when she was an actual actress who had studied at the GTK".

On the other hand, the editing style is Kuleshov's, and the cast combines members of the collective – Andrei Fayt, Galadžev – and actors from different backgrounds.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

Along with sisters Valentina and Zinaida Brumberg, Olga Petrovna Khodataeva is one of the major figures in Soviet animation. She was born near Rostov-on-Don and grew up in Moscow. She and her elder brother Nikolai shared a strong interest in painting and they both enrolled at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, graduating in 1918. During the Civil War she worked as a graphic artist and a scenic designer.

After establishing an "experimental studio for animation" at the Moscow Film School GTK (later to become VGIK), Nikolai Khodataev came to the attention of the authorities who commissioned a film in support of the Chinese Revolution. This is the famous Kitaj v ogne (China in Flames), a medium-length animated film made in 1925, which revolutionised the rules of the genre. Like the Brumberg sisters and others, Olga joined the collective in order

to help with the film. At the end of the 1920s, they collaborated on a few modest, poetic wonders, such as *Odna iz mnogikh (One of Many, 1927)*, which mixed live action and animation, *Samoyedskii malchik (The Samoyed Boy, 1928)*, and *Grozny Vavila i tetka Arina (Terrible Vavila and Auntie Arina, 1928)*, a short animated pamphlet to celebrate 8 March and rural women's emancipation.

However, *Khodataev's* avant-garde inspiration was hampered after official directives in 1936 established a centralised animation studio, whose watchword was to imitate Walt Disney. *Khodataeva* chose to persevere despite the restrictions. From 1936 to 1960 she worked for *Soyuzmultfilm* and made 32 animated films, mainly inspired by folklore from Russia or other Soviet republics. She died in 1968.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

GROZNYJ VAVILA I TETKA ARINA

URSS 1928 Regia: Nikolaj Chodataev, Ol'ga Chodataeva

[Il terribile Vavila e zia Arina / Terrible Vavila and Auntie Arina] ■ Scen.: Nikolaj

Chodataev, Ol'ga Chodataeva. Scgf.: Valentina, Zinaida Brumberg. Prod.: Mezhrabpomfil'm, Centrosojuz ■ 35mm. D.: 6'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfil'mofond

‘Il terribile Vavila’ è un *mugik* che picchia la moglie, la ‘zia’ Arina, e pretende di avere *šči* e *kaša* (zuppa e polenta) sempre pronti in tavola. Quando lui e il suo compare constatano che le loro donne non solo interrompono i lavori domestici per festeggiare l'8 marzo ma vanno a istruirsi alla scuola delle lavoratrici, i due maschi capiscono di essere spacciati.

Questo breve agit-film in onore della Giornata internazionale delle lavoratrici riunisce quattro pionieri dell'animazione sovietica: Nikolaj Chodataev, sua sorella Ol'ga e le sorelle Valentina e Zinaida Brumberg. Le due eroine somigliano a quelle di *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trubnaja), l'ingenua dal viso rotondo Vera Mareckaja e la militante Ada Vojcik (con il suo fazzoletto in testa): il film di Boris Barnet viene infatti prodotto nello stesso anno dallo stesso studio, *Mezhrabpomfil'm* (ma il cartone animato si svolge in campagna).

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

‘*Vavila the Terrible*’ is a muzhik who beats his wife, ‘Auntie’ Arina, and demands his meal of *shchi* and *kacha* (soup and porridge). When he and his friend realise that the women have not only stopped their domestic work to celebrate 8 March but that they also want to pursue education at the workers’ school, these two men understand that they are in big trouble.

This short agitfilm created in celebration of the International Working Women’s Day brought together four pioneers of Soviet animation: Nikolai Khodataev and his sister Olga, and the Brumberg sisters, Valentina and Zinaida. The two heroines resemble those in Barnet’s film *Dom na Trubnoj* (The House on Trubnaya) – the naïve Vera Mareckaja with her round face and the militant Ada Vojtsik with her kerchief –, which was produced in the same year by the same studio, *Mezhrabpomfilm*, the animated film however taking place in the countryside.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz



Sul set di *Buba*

di Pot'ma in Mordovia e in seguito nel campo di concentramento femminile di Vorkuta. Al ritorno dal gulag lavora al dipartimento di linguistica dell'università di Tbilisi.

Scomparsa nel 1966, pare aver passato il testimone alla figlia, Lana Gogoberidze, importante cineasta sovietica della generazione del Disgelo (che ricorda sua madre nel film del 1978 *Ramdemime intervju pirad saki-txebze*, Interviste su problemi personali), e oggi alla nipote, Salomé Alexi, diplomata alla FEMIS, che nel 2015 ha firmato il suo primo lungometraggio, *Kreditis limiti/Line of Credit*.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Nutsa Gogoberidze was born in 1902 in the Georgian province of Saingilo (now Azerbaijan). Her father, a teacher, encouraged all six of his daughters to go into higher education. Fluent in Georgian, Russian, German and French, she studied philosophy in Tbilisi, then in Jena (1923-1925). On her return to Georgia she met the young Bolshevik leader Levan Gogoberidze, whom she married, despite her family's opposition.

She was hired by the film studio in Tbilisi, and with Mikhail Kalatozov (born Mikheil Kalatozishvili) co-directed a short documentary against the Menshevik government of the Democratic Republic of Georgia (1918-1921), Ikh tsarstvo (Their Kingdom, 1928).

Her first feature film, the impressive Buba (1930), bears a family likeness to Sol Svanetii (Salt for Svanetia), Kalatozov's documentary of the same year. The film was banned almost immediately. Shelved in the archives of Gosfil'mofond, it was rediscovered in 2013 and made a sensation at film festivals.

Her second film, Uzhmuri (1934), suffered from the repercussions of the dissolution of the Association for Proletarian Writers (RAPP) on 23 April 1932. Her screenplay no longer appealed to the taste of the moment. Sergei Eisenstein, Viktor Shklovsky and Alexander Dovzhenko intervened but the film was banned, then lost. It was found again in December 2018 at Gosfil'mofond.

In December 1936, her husband Levan Gogoberidze, from whom she had been separated for years, was arrested on Beria's orders. He was executed

on 21 March 1937. Fired from the studio, Gogoberidze made her living by translating the tales of Perrault, under a false name. She was arrested in late 1937 as “a relative of an enemy of the people”, and condemned to 10 years' exile, first in a camp in Potma, Mordovia, then in a camp for women in Vorkuta. When she returned from the Gulag, she took a job in the linguistics department in the University of Tbilisi.

She died in 1966, having seemingly passed on the baton to her daughter, Lana Gogoberidze, an important Soviet filmmaker of the Thaw generation (and who refers to her mother in her 1978 film, Ramdemime intervju pirad saki-txebze, Some Interviews on Personal Matters). Her grand-daughter Salomé Alexi, a graduate of La Fémis in Paris, made her first feature film, Kreditis limiti/Line of Credit, in 2015.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

BUBA

URSS 1930 Regia: Nutsa Gogoberidze

■ Scen.: Nutsa Gogoberidze. F.: Sergej Zaboloslaev. Scgf.: David Kakabadze. Prod.: Goskinprom Gruzii ■ DCP. D.: 37'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Salomé Alexi – 3003 Film Production ■ Musiche registrate composte da Giorgi Tsintsadze / Recorded score composed by Giorgi Tsintsadze

Questo documentario è stato girato nella regione di Racha, nel nord della Georgia, separata dalla vicina Svanezia dalla catena montuosa del Caucaso Maggiore. Buba è un villaggio di montagna la cui povertà ancestrale verrà sconvolta dall'arrivo del potere sovietico.

Difficile non pensare a *Il sale della Svanezia*, il documentario girato da Michail Kalatozov quello stesso anno sullo stesso tema, e per di più nelle montagne vicine (con lo stesso collaboratore artistico, il pittore David Kakabadze, incaricato di costruire le scenografie di *Slepaja* (La cieca), film

NUTSA (NINO) GOGOBERIDZE

Nasce nel 1902 nella regione georgiana di Saingilo (oggi in Azerbaigian). Suo padre, insegnante, incoraggia le sei figlie a proseguire gli studi. Nutsa, che parla il georgiano, il russo, il tedesco e il francese, studia filosofia a Tbilisi e poi a Jena (1923-1925). Di ritorno in Georgia, conosce il giovane leader bolscevico Levan Gogoberidze e lo sposa malgrado l'opposizione della propria famiglia. Viene assunta dagli studi di produzione di Tbilisi e firma in collaborazione con Michail Kalatozov (nome d'arte di Michail Kalatozišvili) un breve documentario contro il governo menscevico della prima repub-

blica di Georgia, *Ich carstvo* (Il loro impero, 1928).

Nel suo primo vero film, lo straordinario *Buba* (1930), ci sono evidenti affinità con *Sol' Svanetii (Il sale della Svanezia)*, il documentario di Kalatozov dello stesso anno. Il film è vietato quasi immediatamente. Sepolto negli archivi del Gosfil'mofond, viene riscoperto nel 2013 e fa sensazione ai festival.

Il secondo film, *Uzhmuri* (1934), risente dello scioglimento dell'Associazione degli scrittori proletari (RAPP), avvenuto il 23 aprile 1932: la sceneggiatura non risponde più ai gusti do-

minanti. Èjzenštejn, Viktor Šklovskij e Dovzhenko intervengono, ma il film finisce per essere vietato e poi perduto. Viene ritrovato nel dicembre 2018 al Gosfil'mofond.

Nel dicembre del 1936 suo marito Levan Gogoberidze, da cui si è separata alcuni anni prima, viene arrestato su ordine di Berija e giustiziato il 21 marzo 1937. Espulsa dagli studios, Nutsa Gogoberidze sopravvive traducendo le fiabe di Perrault sotto pseudonimo. È arrestata alla fine del 1937 in quanto “familiare di un nemico del popolo”, condannata a dieci anni d'esilio, inizialmente nel campo

diretto da Kalatozov nella regione e successivamente vietato). Quando, in inquadrature superbe, Gogoberidze mostra il movimento delle masse di nubi sopra il Caucaso, o la danza tradizionale degli abitanti, il montaggio sincopato ha un'aria familiare. Impossibile non riconoscere un medesimo slancio generazionale e la vitalità della scena artistica georgiana: Tbilisi (Tiflis), per i gruppi dell'avanguardia, vale quanto Leningrado.

Ciò che appare decisamente ingiusto è che *Il sale della Svanezia* sia così celebre e *Buba* così sconosciuto, condannato all'invisibilità per decenni. Non ha nulla da invidiare al film più noto, e rappresenta per certi versi il terzo elemento di una costellazione che comprende anche *Las Hurdes* di Luis Buñuel, di due anni successivo.

Ma in *Buba* le immagini non hanno la violenza conflittuale che troviamo nei due illustri cugini. In Gogoberidze si percepisce attenzione e simpatia per i suoi montanari arretrati, e un'insistenza molto sovietica a filmare i bambini, per ora sacrificati ai lavori agricoli ma futuri costruttori del socialismo.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

This documentary was filmed in the Ratcha region in the North of Georgia, separated from the neighbouring Svanezia by the peaks of the Greater Caucasus. Buba is the name of a mountain village, whose ancestral poverty would be turned upside down by the arrival of Soviet power.

It's hard not to think of Salt for Svanezia, Mikhail Kalatozov's documentary filmed the same year on the same subject, and in the nearby mountains. They also shared the same art director, painter David Kakabadze, who had been employed to build the set for Kalatozov's Slepaya (The Blind Woman), filmed in the same region, and eventually banned. When, in superb shots, Gogoberidze shows us the storming masses of clouds above the Caucasus, or the villagers' traditional dance, the syncopated montage has a familiar feel to it. The drive of the gen-

eration, and the thriving Georgian art scene is undeniable: for the avant-garde groups, Tbilisi was on a par with Leningrad.

What is unquestionably unfair is that Salt for Svanezia is so famous and that Buba has remained invisible for decades. It bears comparison beautifully, complementing a constellation in which we also find Luis Buñuel's Las Hurdes, made two years later.

In Buba there are none of the violently discordant images to be found in its two illustrious cousins. We sense in Gogoberidze's work her attention to and sympathy for those mountain dwellers of an old world, and, as was typical in Soviet cinema, for the children temporarily sacrificed to agricultural work, but who will build Socialism in the future.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

UŽMURI

URSS 1934 Regia: Nutsa Gogoberidze

■ T. int.: *Uzhmuri (The Wicked Deity of Mengrelian Swamps - Tropical Malaria)*. Scen.: Šalva Dadiani, Nutsa Gogoberidze. F.: Šalva Apakidze. Scgf.: Mikheil Gotsiridze. Int.: Kote Daušvili (Parna), Merab Čikovani (Kavtar), Nutsa Čkeidze (Mariam), Ivlița Djordjadze (Tsiru), N. Iašvili (Gocha), O. Gogoberidze (Iagundisa), M. Tsitlidze (Kitsi), I. Slutsker (Gvada). Prod.: Goskinprom Gruzii ■ DCP. D.: 56'. Bn. Didascalie georgiane con sottotitoli inglesi / Georgian intertitles with English subtitles ■ Salomé Alexi - 3003 Film Production ■ Musiche registrate composte da Giya Kancheli / Recorded score composed by Giya Kancheli

Ritrovato nel 2018 e finora mai proiettato al di fuori della Georgia, *Užmuri* è stato vietato subito dopo la sua uscita nel 1934. Considerato perduto, ha rischiato di esserlo per sempre. Vittima del travagliato periodo di transizione tra lo scioglimento dell'Associazione degli scrittori proletari (1932) e la proclamazione ufficiale del realismo

socialista (1934), la sua sceneggiatura è stata rimaneggiata più volte, e una discussione risalente all'ottobre del 1933 mostra che Nutsa Gogoberidze ha dovuto affrontare l'accusa ormai infamante di regista agit-prop. In realtà, sebbene si conformi ancora una volta al tema obbligato del contrasto tra 'vecchio e nuovo', il film brilla per la sua poesia e la sua solida struttura drammatica.

Dopo i monti del Caucaso, Nutsa Gogoberidze si occupa delle paludi della Mingrelia che le autorità sovietiche vorrebbero bonificare per combattere la malaria. Alle prime immagini bucoliche della natura seguono quelle di un mondo malato: "Perfino gli alberi hanno la malaria". E i giovani comunisti che intraprendono la bonifica si scontrano con le superstizioni popolari. Molti pensano di non poter tener testa a Užmuri, la Regina delle rane che infesta la palude e della quale si dice trascini a fondo chiunque si avventuri sul suo territorio per costringerlo a sposarla. Purtroppo il film non mostrerà la Regina delle rane ma un *kulak*, che nella frenesia di un finale mozzafiato verrà sconfitto. Happy ending che non ha risparmiato al film gli strali della censura.

All'inizio, una bella sequenza mostra un bufalo agonizzante che sprofonda nella palude. I bambini incaricati di sorvegliarlo chiamano aiuto e piangono; la testa del bufalo, in primissimo piano, si ricopre lentamente di fango. Fu questa scena straziante, insieme ad altre brutalmente pessimiste, a decretare la sorte del film?

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Rediscovered in 2018, and as yet never screened outside Georgia, Uzhmuri was banned after its release in 1934. Presumed lost, the chances were that it would not surface again. It was made during the turmoil of the transitional period between the dissolution of the Association of Proletarian Writers (1932) and the official proclamation of socialist realism (1934). The screenplay was re-



Užmuri

worked several times, and a discussion in October 1933 showed that Nutsa Gogoberidze was facing the by-then defamatory accusation of making an agit-prop film. In truth, if the film does once again conform to the obligatory theme of 'old and new', its poetry and its strong dramatic construction shine out.

Gogoberidze switches her focus from the Caucasus mountains to the marshes of Mingrelia, which the authorities want to drain to combat malaria. The opening images of bucolic nature are followed by a world of illness: "Even the trees have

malaria". And the young communists who take on this operation for sanitation find themselves in conflict with local superstitions. Many can't imagine pitting themselves against Uzhmuri, the Queen of the Frogs who haunts the marshes. She is said to lead anybody who chances upon her territory down into the depths, where she forces them to marry her. Sadly, the film doesn't show the Queen of the Frogs but instead a kulak; and after some breathtaking suspense, he is defeated. This happy ending did not, however, prevent the wrath of the censors.

At the beginning of the film, a beautiful sequence shows a dying buffalo, drowning in the marsh that swallows him up. The children who had been responsible for looking after him are crying, and calling for help. The buffalo's head, filmed very close, is slowly covered by the mud. Did this harrowing scene, and other brutally pessimistic ones, seal the film's fate?

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

La pietroburchese Nadežda Nikolaevna Koševerova (1902-1989), inizialmente attrice teatrale, alla fine degli anni Venti si orienta verso il cinema. Studia con i fondatori della FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) Kozincev e Trauberg, da cui sarà inseparabile sin da *La nuova Babilonia*. Dopo averli assistiti nella *Trilogia di Maksim* (1935-1938), passa alla regia alla Lenfilm. Il suo secondo film, *Arinka*, commedia sulla vita quotidiana in campagna (un macchinista innamorato della figlia di un ferroviere, con canzoni e l'immancabile sabotatore), ha un grande successo: 22,9 milioni di spettatori, terzo incasso del 1940. Quello stesso anno viene vietato il suo mediometraggio *Galja*. Strana storia di un'adolescente che in assenza del padre, richiamato durante la guerra contro la Finlandia, termina la statua eroica da lui iniziata suscitando la perplessità dei responsabili culturali, il film non è apprezzato da quegli stessi responsabili. Vi si osserva già il rapporto padre-figlia che ritornerà nella sua opera, nonché il suo stile pittorico: i paesaggi leningradesi sembrano miniature.

Nel 1944 avvia una collaborazione con il regista Michail Šapiro filmando l'opera di Čajkovskij *Čerevički* (*Gli stivaletti*), tratta da un racconto di Gogol'. Il suo gusto per il fantastico matura in *Zoluška*, che attira 18,3 milioni di spettatori nel 1947. Dopo questo film lo sceneggiatore e drammaturgo Evgenij Švarc scrive per Koševerova e Šapiro una sceneggiatura, *Dva druga* (Due amici), che potranno girare solo nel 1963 con il titolo *Kain XVIII* (Caino XVIII). Nel 1971 Koševerova adatta anche la pièce di Švarc *Ten'* (L'ombra), vietata nel 1940.

Fino al 1987, la regista gira regolarmente, soprattutto film per bambini e film musicali, commedie, fiabe (*Oslinaja škura*, Pelle d'asino, 1982), lavorando in tre occasioni con lo sceneggiatore di *Vicino al mare più azzurro*

Klimentij Minc, proveniente dal gruppo sperimentale OBèRLU, e ritrovando a volte attori di *Zoluška* come Faina Ranevskaja (*Ostorožno, babuška!*, Attenzione, nonna!, 1960) o Èrast Garin (*Kain XVIII*).

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Saint Petersburg native Nadezhda Nikoleyevna Kosheverova (1902-1989) was first an actress in the theatre before turning to cinema in the late 1920s. She studied at Kozintsev and Trauberg's FEKS, and remained with them from The New Babylon on. After being an assistant director on the Maxim trilogy (1935-1938), she became a director at the Lenfilm studio. Her second film Arinka, a comedy about everyday life in the countryside (a train driver in love with the witch-woman, complete with songs and the inevitable saboteur) was a great success: with 22.9 million spectators it was the third most profitable film of 1940. That same year, her medium-length Galja was forbidden. The uncanny story of a teenage girl who resolves, while her father is away fighting in the war against Finland, to complete the heroic statue that he started, causing confusion among the cultural officials, did not find appreciation amongst those same officials. The father-daughter relationship that would reappear in her work is already noticeable, as is her pictorial style: Leningrad's landscapes look like miniature works of art.

In 1944 she began a collaboration with director Mikhail Shapiro with a film of Tchaikovsky's opera Cherevichki, based on Gogol's short story. Her taste for the fantastic would flourish with Zolushka, which attracted 18.3 million spectators in 1947. After that film, screenwriter and playwright Evgeny Schwartz wrote a screenplay for Kosheverova and Shapiro, Dva druga (Two Friends), which they would only be able to film in 1963 under the title Kain XVIII (Cain XVIII).

In 1971 she also adapted Schwartz's play Tyen (The Shadow), which had been banned in 1940.

Until 1987 she filmed regularly, mostly making children's films, musicals, comedies and fairytales (Oslinaya shkura, The Donkey's Hide, 1982). She worked three times with Klimentii Mints, the screenwriter of Barnett's film By the Bluest of Seas, from the avant-garde group OBERIU, and occasionally worked again with actors from Zolushka such as Faina Ranevskaya (Ostorozhno, babushka!, Be Careful, Grandma!, 1960) or Erast Garin (Kain XVIII).

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

ZOLUŠKA

URSS, 1947 Regia: Nadežda Koševerova, Mihail Šapiro

■ T. it.: *Cenerentola*. T. int.: *Cinderella*. Sog.: dalla fiaba omonima di Charles Perrault. Scen.: Evgenij Švarc. F.: Evgenij Šapiro. M.: Valentina Mironova. Scgf.: Nikolaj Akimov. Mus.: Antonio Spadavecchia. Int.: Janina Žejmo (Zoluska), Aleksej Konsovskij (il principe), Èrast Garin (il re), Faina Ranevskaja (la matrigna), Vasillij Merkur'ev (forestale), Aleksandr Rumnev (Pas-de-trois), Varvara Mjasnikova (fata), Igor' Klimentov (paggio). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Al ritorno dalla guerra in una Leningrado devastata, Nadežda Koševerova gira una fiaba. Con *Zoluška* volta le spalle alla realtà e adotta un punto di vista risolutamente estetizzante. Fedele alle persone e alle idee, si circonda di amici. Il regista teatrale Nikolaj Akimov (1901-1968), autore delle scenografie, è il suo primo marito (Koševerova filmerà nel 1953 la sua messa in scena di *Teni* (Ombre, di Saltykov-Ščedrin), e lavora da vent'anni con il drammaturgo



Zoluška

e scrittore satirico Evgenij Švarc (1896-1958), autore della sceneggiatura. L'umorismo al vetriolo di Švarc, autore di drammi in cui si intrecciano elementi fiabeschi e specialista delle allusioni alla contemporaneità (in questo caso l'importanza di avere delle conoscenze), gli ha valso molti divieti. Non corre questo rischio in *Zoluška*, ma anziché rendere la fiaba ideologicamente conforme – come fa Aleksandr Ptuško – si inventa battute che rallegreranno a lungo il pubblico sovietico.

Diversamente da *Kamennyj cvetok* (Il fiore di pietra), girato da Ptuško in Sovcolor a Mosca l'anno prima, a Leningrado *Zoluška* deve essere realizzato in bianco e nero. Ma gli schizzi a colori di Nikolaj Akimov si sono

conservati (molti sono stati pubblicati, a colori, nel libro di Peter Bagrov, *Zoluška, žiteli skazočnogo korolevstvo*, ZAO, Mosca 2011), e comunicano una forte volontà di creare un mondo sintetico evocando le miniature, i libri illustrati e le scenografie teatrali di fine Ottocento.

Koševerova è affiancata alla regia dal leningradese Michail Šapiro (1908-1971): è la seconda delle loro tre collaborazioni. Ma soprattutto si batte per imporre nel ruolo principale, malgrado l'età, Janina Žejmo (1909-1987), uno dei prodotti migliori della FEKS (Švarc aveva creato per lei un personaggio comico, Lenočka, in due cortometraggi di Antonina Kudrjavceva): "Abbiamo bisogno" dichiara Košev-

erova "non di una sessualità fiorenti come strumento di successo nella vita, ma di gentilezza, di spontaneità e d'innocenza infantile. E nessuno può incarnarle meglio di Janina Žejmo. Anche a trentasette anni". La affiancano attori entusiasti, Èrast Garin e Faina Ranevskaja. L'unione di talenti fa del film un successo immediato e longevo, al punto che nel 2009 si è ritenuto opportuno colorizzarlo.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Upon returning to a war-torn Leningrad, Nadezhda Kosheverova filmed a fairytale. With Zolushka she turned her back on reality and took a resolutely aesthetic perspective. Faithful to individuals and ideas, she surrounded herself

with close collaborators and longtime friends. Theatre director and production designer Nikolay Akimov (1901-1968) had been her first husband (in 1953 she would film his production of Mikhail Saltykov-Shchedrin's *Teni/ Shadows*). He had been collaborating for 20 years with the playwright and satirist Evgeny Schwartz (1896-1958), who wrote the screenplay. Schwartz wrote plays that incorporated fairytale elements with contemporary allusions (here, to name one example, about the importance of being well-connected) – and his vitriolic humour earned him numerous bans. He wasn't taking that risk with *Zolushka* but, instead of making a fairytale that conformed to the dominant ideology, as Aleksan-

dr Ptushko was doing in his films, he wrote lines that would delight Soviet audiences for a long time afterwards.

Unlike Ptushko's *Kamennyi tsvetok* (*The Stone Flower*) made in Moscow and filmed in Sovcolor the previous year, *Zolushka* had to be shot in black and white. However, Nikolay Akimov's colour sketches have been preserved (many of those sketches have been published in colour in Peter Bagrov's book, *Zolushka, zhiteli skazochnogo korolevstva, ZAO, Moscow 2011*) and they give an idea of the intense desire to create a synthetic world, evoking miniature art, book illustrators or theater decorators at the end of the 19th century.

Kosheverova's co-director was Mikhail Shapiro (1908-1971), also from Len-

ingrad, for the second of their three collaborations. Above all, she fought to give the main role to Yanina Zheyimo (1909-1987), one of FEKS's greatest talents (in two short films by Antonina Kudriavtseva, Schwartz had created for Zheyimo the comic character of Lenchka), despite her age. "We don't need", said Kosheverova, "a budding sexuality to make the role a success, but a kindness, spontaneity and child-like innocence. And no one can play that better than Yanina Zheyimo. Even at the age of 37". She was supported by enthusiastic actors Erast Garin and Faina Ranevskaya. This creative reunion made the film an immediate and lasting success, achieving the dubious triumph of being colourised in 2009.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

TAT'JANA LUKAŠEVIČ

Nata nel 1905, è ingaggiata ancora adolescente dalla troupe dei fratelli Adel'gejm, che si esibisce in tutta la Russia, e nel 1922 entra all'Istituto di cinema di Mosca nel dipartimento di recitazione prima di passare a quello di regia. Termina gli studi nel 1927, primo anno in cui l'istituto consegna i diplomi, e appartiene quindi alla "generazione del 1927", formatasi negli anni d'oro del cinema sovietico ma destinata a essere duramente colpita dalle purghe staliniane, dalle campagne 'contro il formalismo' e dalla guerra. Mentre molti suoi compagni di diploma gettano la spugna (Al'bert Gendel'stejn) o sono dati per dispersi al fronte (Aleksandr Strizhak), lei riesce bene o male a girare una quindicina di lungometraggi fino alla fine degli anni Sessanta.

A partire dal 1927 lavora come assistente alla regia e poi come regista per la Mezhrabpomfilm: il suo primo lungometraggio, *Prestuplenie Ivana Karavaeva* (Il delitto di Ivan Karavaev, 1929), è un ritratto della burocrazia (che condanna ingiustamente il prota-

gonista) e del suo necessario controllo da parte delle masse (che lo riabilitano). Gira poi *Vesennii dni* (Giorni di primavera, 1934), considerato perduto, nel quale il critico Glauco Viazzi vedeva "una sorta di poema alla vita e alla felicità". Con *Gavroš* (1937), e soprattutto con *Podkidys* (La trovatella, 1939), dove dirige efficacemente dei bambini, riempì le sale. Sedici milioni di spettatori per la storia della bambina perduta nelle vie di Mosca, e un successo sempreverde (il film è stato recentemente colorizzato). Dopo essere tornata alla sua passione per il teatro con i film-spettacolo del dopoguerra (*Učitel' tancev*, Maestro di danza, 1952; *Anna Karenina*, 1953), riscuote ancora successo con film che mettono in scena adolescenti, come *Attestat zrelosti* (Certificato di maturità, 1954) o *Slepoy muzykant* (Il musicista cieco, 1960). Se la maggior parte dei cinefili non conosce nemmeno il nome di Tat'jana Lukaševič, è forse a causa dell'invisibilizzazione delle donne registe o è "una triste testimonianza della mancanza di apprezzamento cri-

tico e ufficiale per l'arte di intrattenere le masse nel cinema sovietico" (Peter Rollberg)? Probabilmente entrambe le cose.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

Born in 1905, as a teenager Lukashevich was active in the Adelheim Brothers' troupe that performed throughout Russia. In 1922 she enrolled at the Moscow Film School (GTK, later VGIK) in the 'acting' department before moving to 'direction'. She graduated in 1927, the first year in which the School awarded diplomas, and was therefore part of the 1927 generation formed during the golden age of Soviet cinema, which would later suffer the direct consequences of Stalin's purges, the campaign against formalism and the war. While many of her classmates threw in the towel (Albert Gendelshtein) or were reported missing in action (Aleksandr Strizhak), she somehow would manage to direct 15 feature films and remain active until the end of the 1960s.

From 1927 she worked as an assistant director and then director for Mezhrab-

pomfilm. Her first feature, Prestuplenie Ivana Karavaeva (The Crime of Ivan Karavayev, 1929), is a depiction of bureaucracy (which unjustly condemns the protagonist) and its necessary control by the masses (who rehabilitate him). She then directed Vesennii dni (Spring Days, 1934), thought to be lost, in which the critic Glauco Viazzi saw "a sort of poem about life and happiness". She delighted the public with Gavroche (1937) and especially with Podkidys (The Foundling, 1939) in which she displayed her talent in directing children. There were 16 million spectators for that story of a little girl lost in the streets of Moscow, and the film continues to be popular (it was recently colourised). After returning to her passion for the theatre with postwar filmed stage performances (Uchitel tantsev, Dance Teacher, 1952; Anna Karenina, 1953), her films about teenagers such as Attestat zrelosti (Certificate of Maturity, 1954) and Slepoy muzykant (The Blind Musician, 1960), again brought her success. Is the invisibilization of women filmmakers the reason why most cinephiles don't even know the name of Tatyana Lukashevich or is it, in the words of Peter Rollberg, "a sad testimony to the lack of official and critical appreciation for the art of entertaining mass audiences in Soviet cinema?" A bit of both, no doubt.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

GAVROŠ

URSS, 1937 Regia: Tat'jana Lukaševič

■ T. int.: *Gavroche*. Sog.: liberamente tratto da *I miserabili* (1862) di Victor Hugo. Scen.: Georgij Šachovskoj. F.: Evgenij Andrikanis. Scgf.: Iosif Špinel' Aleksandr Žarenov. Mus.: Jurij Nikol'skij. Int.: Kolja Smorčkov (Gavroš), Dimitrij Popov (Touchet), Ivan Novosel'cev (Enjolras), Nina Zorskaja (Madeleine), Pavel Massal'skij (Montparnasse), Andrej Korabl'ev (Javert). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond



Gavroš

Adattamento molto libero dei *Miserabili* di Victor Hugo, *Gavroš* pone l'accento sul contesto politico e l'opposizione alla monarchia di luglio: dai manifesti con le caricature del re borghese Luigi Filippo, "la pera" (cioè lo zuccone) come lo chiamava il popolo, alla barricata di rue Saint-Denis nel giugno del 1832, si ha l'impressione di ritrovarsi nell'opera di Daumier. Se le costose e magnifiche scenografie sono riprese dal film di Grigorij Rošal' sulla Comune, *Zori Pariža* (Le albe di Pari-

gi), Tat'jana Lukaševič sa forse meglio di lui farle vivere, e vi aggiunge una divertente evocazione di Place de la Bastille e del suo elefante (popolato da piccole creature di tutti i tipi, bambini e topi). La scelta di Gavroš come figura centrale dei *Miserabili* contrasta con i precedenti adattamenti francesi e si comprende anche nel contesto della Guerra di Spagna. Incarnazione del popolo povero, scaltro, eroico, l'adolescente sale sulle barricate perché suo padre è stato assassinato nelle prigioni

del re (come si vede, questo martire della Repubblica non ha più molto a che fare con il Thenardier del romanzo). Gavroš, come il ragazzo del dipinto di Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, che aveva probabilmente ispirato Hugo, diviene icona rivoluzionaria, incarnato sullo schermo dal giovane e indimenticabile Nikolaj Smorčkov (che morirà sul fronte nel 1943, a ventun anni). Film d'avventura dinamico, lirico, movimentato, *Gavroš* trae anche profitto dal lavoro pionieristico intrapreso da Margarita Barskaja con i bambini. Come in *Rvanye bašmaki*, vi sono situazioni commoventi che mettono in scena due generazioni, quella del protagonista e quella dei bambini di cinque o sei anni che prende sotto la propria ala (ma nella bella scena del panificio, già utilizzata da Henri Fescourt nel suo adattamento-fiume del 1925, si vede che il piccolo delinquente parigino è ormai intriso di morale sovietica: non ruba più).

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

A loose adaptation of Victor Hugo's Les Misérables, Gavroche prominently features the novel's political context and the opposition to the July Monarchy. One feels transported into the work of Honoré Daumier while looking at the posters caricaturing Louis Philippe the Bourgeois-King, known as 'the pear' among the people, or standing at the barricade on rue Saint-Denis in June 1832. Although the lavish sets were borrowed from Zori Parizha (Dawn of Paris), Grigori Roshal's film about the Paris Commune, Tatyana Lukashevich was arguably better at giving them life, and she added a delightful evocation of the Place de la Bastille and its elephant (inhabited with all sort of little creatures, children and mice). The choice of Gavroche as the main character of Les Misérables contrasts with the previous French adaptations and can also be understood in the context of the Spanish Civil War. An embodiment of the lower class – poor, resourceful and heroic – an adolescent goes up on the barricades

because his father was murdered in the King's prison (this martyr of the Republic obviously has little in common with the novel's Thénardier). Gavroche, like the child in Delacroix's painting Liberty Leading the People, which had probably inspired Hugo, becomes a revolutionary icon, represented on the screen by the young and unforgettable Nikolay Smorshkov (who would die on the front in 1943, aged 21). It's a dynamic, lyrical and exciting adventure film that also benefits from the pioneering work that Margarita Barskaya had carried out with children. As in Rvanye bašmaki, touching scenes depict two generations, the protagonist and the five- or six-year-old children he takes under his protection. However, in the beautiful bakery scene, already included by Henri Fescourt in his epic 1925 adaptation, we can see that the little Parisian delinquent is now imbued with the Soviet morality: he no longer steals.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

OL'GA PREOBRAŽENSKAJA

Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) avviò nel 1905 una fortunata carriera di attrice teatrale e arrivò al cinema nel 1913. Diresse diversi film insieme a Vladimir Gardin e dal 1918 al 1925 insegnò alla scuola di cinema di stato. Vista con sospetto in quanto cineasta con una carriera prerivoluzionaria, realizzò tre film per bambini a metà anni Venti – *Anja* non è meno notevole di *Kaštanka* – prima del travolgente successo di *Baby Rjazanskije* (Le donne di Rjazan', 1927) e dello straordinario *Svetlyj Gorod* (La città luminosa, 1928, del quale sembra sopravvivere oggi solo un rullo).

Mariann Lewinsky

Olga Preobrazhenskaya (1881-1971) started a successful career as a stage actress in 1905 and came to film in 1913. She

co-directed several films with Vladimir Gardin and taught from 1918 to 1925 at the State Film School. As a filmmaker with a pre-revolutionary career she was under suspicion, and directed three films for children in the mid-1920s – Anya is as remarkable as Kaštanka – before the overwhelming success of Baby ryazanskije (Women of Ryazan, 1927) and the extraordinary Svetly Gorod (Bright Town, 1928, only one reel known to exist).

Mariann Lewinsky

KAŠTANKA

URSS, 1926

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

■ T. copia (versione ceca / Czech version): *Fedus Pes*. Sog.: dal racconto omonimo di Anton Pavlovič Čechov. Scen.: Jurij

Bolotov, Ol'ga Preobraženskaja. Ass. regia: Ivan Pravov, N. Zubova. F.: Grigorij Giber. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Int.: Nikolaj Panov (clown Georges), Evgenija Chovanskaja (affittacamere), Antonin Pankryšev (Luka), Naum Rogožin (Mazamet, suonatore d'organetto), Leonid Jurenev (Chiodo, vagabondo), Jura Zimin (Fedjuška), Elena Tjapkina (Nastas'ja, lavandaia), Michail Žarov, B. Snegirev (Agafon), Gulja Koroleva, il cane Jackie. Prod.: Sovkino ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní filmový archiv

“*Kaštanka* di Olga Preobraženskaja, copia del 1995, un film d'inverno, di notte e neve, di bambini e animali, un film sulla perdita, un capolavoro” leggo nei miei appunti di visione del 2012. I colleghi di Praga me l'avevano

proiettato perché sapevano che m'interessavo al colore nel cinema muto, e sapevano che un film sovietico colorato è un pezzo raro. Non avevo mai sentito il nome della regista. È stato un incontro appassionante, quello con l'opera di Preobraženskaja, e ancor più dopo l'incredibile scoperta che una cineasta di primo rango, che aveva conquistato il pubblico internazionale con *Baby Rjazanskije* e *Tichij Don* (Il placido Don), era sparita dalle storie ufficiali del cinema senza lasciar traccia. Nel 2013 Il Cinema Ritrovato le ha dedicato una retrospettiva.

Mariann Lewinsky

Nel racconto di Čechov, *Kaštanka* è una cagnolina che si perde seguendo il padrone ubriaco. Nel film viene rubata, venduta, gettata in mezzo alla strada e salvata da un clown. Il piccolo Fedjuška va a cercarla, si perde e finisce prigioniero del sinistro Mazamet, il quale lo costringe ad andare di casa in casa per far soldi, mentre il padre di Fedjuška vaga alla ricerca del figlio perduto. Il film fu approvato dalla

censura nel 1926 e ricevette il permesso per la distribuzione internazionale l'anno seguente. Prima del ritrovamento della copia ceca, nel 2012, in Russia *Kaštanka* era stato considerato perduto, dato che il Comitato per la censura cinematografica aveva deciso di vietare il film nel 1932 (“le classi inferiori sono rappresentate come malvagie, prive di coscienza di classe e di consapevolezza sociale”).

Natal'ja Nusinova

“*Kaštanka* by Olga Preobrazhenskaja, print 1995, a film of winter, of night and snow, of children and animals, a film about loss, a masterpiece”, read my viewing notes from 2012. My Prague colleagues had it screened for me because they knew I was interested in colour in silent cinema, and they knew a tinted Soviet silent film to be a rare item. I had never heard the name of the director. My encounter with her work was enhanced by the shock of discovering that a major director who had reached international audiences with *Baby ryazanskije* and *Tichiy Don* (*The Quiet Don*) around 1930 could disap-

pear without a trace from official film history. In 2013, Il Cinema Ritrovato dedicated a retrospective to her.

Mariann Lewinsky

In the original story by Chekhov, Kaštanka is a little dog that gets lost following the trail of his drunken owner. In the film he is stolen, sold, tossed out into the street and saved by a clown. The boy Fedjuška gets lost looking for the dog and ends up a prisoner of the sinister Mazamet who compels him to rove from house to house to make money, while Fedjuška's father wanders through the streets in search of his lost child. The film was approved by the censors in 1926 and received the authorisation for international distribution the following year. Before the Czech print was discovered in 2012, Kaštanka had been considered lost in Russia, following the decision by the Central Committee of film censorship to ban the film in 1932 (“the underclass is portrayed as evil, lacking in class consciousness and social awareness”).

Natalya Nusinova

VERA STROEVA

Nata a Kiev nel 1903, studia al conservatorio cittadino, poi entra a far parte del teatro sperimentale che diventerà il Teatro per bambini di Mosca. Lì incontra il futuro marito e talvolta coregista Grigorij Rošal', del quale sarà a lungo la sceneggiatrice (insieme alla cognata Serafima Rošal'). Vera Stroeva gira i suoi primi film, *Pravo otcov* (Il diritto dei padri) e *Čelovek bez futljara* (L'uomo senza astuccio), considerati perduti, per gli studi cinematografici Ukrainfilm di Odessa all'inizio degli anni Trenta. Trionfa con Rošal' a Venezia nel 1934 grazie a *Peterburgskaja noč* (La notte di Pietroburgo), adattamento da Dostoevskij che inserisce *Le notti bianche* in un'altra opera giovanile, il romanzo incompiuto *Netočka*

Nezvanova, attraverso la figura del violinista Efimov. Si distingue già la predilezione di Stroeva per la musica e l'uso che sa farne, sottile e originale (il violino che sentiamo è quello di David Ojstrach, registrato dal vivo durante le riprese). La musica la porta a firmare uno dei suoi rari documentari (*Junye muzykanty*, Giovani musicisti, 1945) e in seguito le permetterà di accedere a consistenti mezzi di produzione per due adattamenti di opere di Mussorgskij, *Boris Godunov* (1954) e *Čovanščina* (1959).

Durante la guerra è uno dei rari registi a valorizzare gli artisti non russi, utilizzando gli attori kazaki di Alma-Ata (nei mediometraggi *Syn bojca*, Il figlio del soldato, e *Batryry stepej*, Gli eroi del-

le steppe, entrambi del 1942). Lo rifa con *Maryte* (1947), omaggio a un'eroina della lotta contro i nazisti e di fatto primo film lituano della storia. Se nel documentario di guerra hanno lasciato il segno grandi nomi femminili (Ėsfir' Šub, Elizaveta Svilova, Lidija Stepanova, Julija Solnceva), Vera Stroeva è, con questi tre film, la sola donna ad aver contribuito al film narrativo di guerra sovietico: al pari di Donksoj, Stroeva sa unire realismo brutale e un lirismo a tratti enfatico. Durante la sua lunga carriera (dal 1930 al 1983), e nel capolavoro del 1936, *Pokolenie pobeditelej* (Generazione di vincitori), dà sempre prova di maestria nella direzione degli attori. Muore a Mosca nel 1991.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz



Born in Kiev in 1903, Vera Stroyeva studied at the city's conservatory and then participated in the experimental theatre that later became Moscow Children's Theatre. There she met her husband and sometimes co-director Grigori Roshal, for whom she would work as a screenwriter for a long time (along with her sister-in-law Serafima Roshal). Stroyeva made her first films *Pravo otsov* (*The Right of the Fathers*) and *Chelovek bez futlyara* (*The Man Without a Case*, both presumed lost) in the 1930s for the Ukrainian-film studio in Odessa. In 1934 she and Roshal had a triumph in Venice with their adaptation *Peterburgskaya noch* (*A Petersburg Night*). They inserted Dostoevsky's short story in another early work, the unfinished novel *Netochka Nezvanova*, through the character of the violinist Efimov. We can already see Stroyeva's fondness for music and the subtle and original way she uses it: David Oistrakh's violin playing was recorded live during the filming. Music was the subject of one of her few documentaries (*Yunye muzykanty*, *Young Musicians*, 1945), and it later gave her an access to considerable production resources for two adaptations of Mussorgsky's operas, *Boris Godunov* (1954) and *Khovanshchina* (1959).

During the war she was one of the few filmmakers to showcase non-Russian artists, using the Kazakh actors from Alma-Ata (in her medium-length *Syn boitsa*, *Son of a Fighter*, 1942 and *Batyri stepey*, *Steppe Warrior*, 1942). She did it again with the *Maryte* (1947), a tribute to a heroine in the anti-Nazi struggle, and the first Lithuanian film in history. If important women filmmakers (*Esfir Shub*, *Elizaveta Svilova*, *Lidiya Stepanova*, *Yuliya Solntseva*) have left their mark in war documentaries, Stroyeva is, with these three films, the only woman to have contributed to the fiction films about the Soviet war and, like *Donskoy*, she knew how to combine harsh realism with occasionally emphatic lyricism. Over her long career (from 1930 to 1983) and in her 1936 masterpiece *Pokolenie pobeditelej* (*Generation of*

Victors) as well, she always emonstrated excellence in her direction of actors. She died in Moscow in 1991.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

POKOLENIE POBEDITELEJ

URSS, 1936 Regia: Vera Stroevea

[Generazione di vincitori / Generation of Victors] ■ Scen.: Serafima Rošal', Vera Stroevea. F.: Leonid Kosmatov. Scgf.: Iosif Špinel' Aleksandr Žarenov. Mus.: Nikolaj Krjukov. Int.: Boris Ščukin (Aleksandr Michajlov), Nikolaj Chmelev (Evgenij Svetlov), Ksenija Tarasova (Sofija Morozova), Vera Mareckaja (Varvara Postnikova), Nikolaj Plotnikov (Stepan Klimov), Vladimir Kandelaki (Niko Goceridze), Marija Sinel'nikova (Roza Štejn). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Il film si apre con alcuni studenti che contestano un professore all'università di San Pietroburgo nel 1896 e si chiude con la rivoluzione del 1905: è la storia di una generazione, dalle prime riunioni clandestine alla rivolta armata di un quartiere operaio di Mosca. Stroevea, "solida cineasta sovietica", come scrive Georges Sadoul, tenuta nel 1936 ad adottare un classicismo di buona lega, dispiega la sua capacità in questo affresco rivoluzionario avvincente come un romanzo d'avventura. La composizione delle inquadrature, l'uso dell'architettura e della profondità di campo è notevole, come il suo senso del contrappunto sonoro: in una delle scene finali, per un tempo prolungato, la rivoluzione non viene mostrata, è solo udita da una dei protagonisti. Rošal' riferì che per questo film, destinato al grande pubblico, Vera Stroevea si era meritata gli elogi di Ėjzenštejn.

Il film può contare anche sull'aura dei suoi interpreti, presi in prestito dai teatri moscoviti: Boris Ščukin, allievo di Evgenij Vachtangov, pilastro della troupe lasciata in eredità da quest'ul-

timo e interprete essenziale di Lenin, al quale anche il ruolo qui recitato allude; Nikolaj Chmelev, star del Teatro d'Arte che finirà poi per dirigere ("il più grande attore tragico d'Europa", lo definì Lion Feuchtwanger); Ksenija Tarasova, che brillerà per trent'anni al Malyj Teatr; Vera Mareckaja, formata-si anch'essa con Vachtangov prima di una grande carriera a teatro e al cinema (*Dom na Trubnoj* di Boris Barnet, *Ona zaščišcaet rodinu*, Ella difende la patria, di Fridrich Ėrmler, *Sel'skaja učitel'nica*, L'educazione dei sentimenti, di Mark Donskoj); Marija Sinel'nikova, altra brillante rappresentante dello 'stile Vachtangov'; Nikolaj Plotnikov, formatosi con Michail Čechov al Teatro d'Arte e la cui sessantennale carriera teatrale non può essere riassunta in questa sede. Quasi tutti divennero 'artisti emeriti' dell'Unione Sovietica, ricoperti di premi e di medaglie. Per gli spettatori russi che li conoscono è un piacere rivederli giovani, belli, divertenti, commoventi. Per gli altri sarà l'occasione per scoprire un gruppo di attori straordinari, che offrono una panoramica della grande scuola realista russa.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

The film starts in 1896, with students who heckle their professor at the St. Petersburg University, and ends with the 1905 revolution. It's a story of a generation, from the first underground meetings to the armed uprising of Moscow's working class. Stroyeva, "a strong Soviet filmmaker" as Georges Sadoul called her, was required to adopt a high classical style in 1936, and displays her proficiency in this revolutionary fresco that captivates like an adventure novel. The composition of the shots, the use of architecture and the depth of field are remarkable, as is her sense for musical counterpoint: in one of the final scenes, the revolution, not yet visible on the screen, is heard by one of the protagonists. Grigori Roshal has stated that with this film intended for a mass audience, Stroyeva received even Eisenstein's praise.

The film's reputation also rests on its performers, borrowed from the Moscow stage: Boris Shchukin, the most famous Lenin impersonator, who was taught by Yevgeny Vakhtangov and became the leader of the troupe after the master's death, in a role that once more evokes Lenin; Nikolai Khmelyov, a star of the Moscow Art Theatre that he would eventually manage ("the greatest tragedy actor in Europe" said Lion Feuchtwanger); Ksenia Tarasova, who would shine

for 30 years at the Maly Theatre; Vera Maretskaya, also trained by Vakhtangov before a great career in theatre and cinema (Boris Barnet's Dom na Trubnoy, 1928, Fridrikh Ermler's Ona zashchishchaet rodinu, She Defends the Motherland, 1943, Mark Don-skoy's Selskaya uchitel'nitsa, The Village Teacher, 1947); Maria Sinelnikova, another remarkable representative of the Vakhtangov style; and Nikolai Plotnikov, taught by Michael Chekhov at the

Moscow Art Theatre and whose 60-year theatrical career cannot be summarised here. Most of them are 'eminent artists' of the Soviet Union, awarded with many medals and prizes. Russian spectators, familiar with them, always enjoy seeing them again: young, beautiful, funny and moving. For others, the film offers a chance to discover an ensemble of exceptional actors, giving an insight into the great school of Russian realism. Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

husband, constructivist Aleksei Gan, was arrested and executed in 1942.

Shortly before her death, she published very fragmentary memoirs, Krupnym planom (In Close Up), completed in 1972 by Zhizn' moyá – kinematograf (Cinema, My Life), both of which remain untranslated. Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

K.Š.E. - KOMSOMOL - ŠEF ELEKTRIFIKACII

URSS, 1932 Regia: Esfir' Šub

■ T. it.: K.S.E. - Komsomol, lo sponsor dell'elettrificazione. T. int.: K.Sh.E. - Komsomol: Patron of Electrification. Scen.: Esfir' Šub. F.: Vladimir Solodovnikov. Mus.: Gavriil Popov. Int.: Marietta Šaginian. Prod.: Moskovskaja Fabrika Rosfil'm, Sojuzkino ■ 35mm. D.: 59'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Un anno e mezzo dopo l'uscita di Sinfonia del Donbass (Simfonia Donbass/Entuziazm) di Vertov, nell'autunno del 1932 Šub gira un documentario in presa diretta, K.Š.E. – Komsomol – šef elektrifikacii, per celebrare le grandi opere che segnarono la fine del primo piano quinquennale, nonché le possibilità del cinema sonoro. Monta i suoni industriali, i discorsi, la musica, le lingue e gli accenti: russo, armeno, americano, ucraino.

Il Prologo, che echeggia Vertov, mostra gli strumenti del cinema durante "un momento di riprese sonore a Mosca": il theremin, la grande macchina da presa blimpata, l'orchestra, l'immagine del suono sulla pellicola; e poi la radio, dove speaker in lingua inglese, tedesca e francese elogiano il piano quinquennale terminato in quattro anni.

In una fabbrica di lampadine di Leningrado l'operaia Kira Paramonova parla dei suoi compagni e del lavoro a catena. In una grande sala, le turbine (di produzione americana, come indicano le targhette) vengono assemblate per il cantiere di Dneprostroj. Si vedo-

no e si sentono le macchine, gli operai a riposo e al lavoro. È reso omaggio ai tecnici americani.

Attraversando un paesaggio desertico disseminato di macerie, il film arriva alla diga di Dzoraget in Armenia. Si tengono discorsi in armeno e in russo. La romanziera Marietta Šaginian (filmata in teatro di posa) elogia la diga. Gli americani si rilassano con la famiglia in riva al fiume Dnepr, ascoltando la musica su un giradischi portatile.

Si passa infine all'inaugurazione della gigantesca centrale idroelettrica sul fiume Dnepr (ottobre 1932). In presenza di Kalinin e Ordžonikidze prendono la parola gli ingegneri, tra cui il colonnello Cooper, responsabile di molte dighe negli Stati Uniti. La sequenza finale in una sala macchine mostra le scintille che si sprigionano tra i collettori elettrici, una promessa di futuro.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

In autumn 1932, a year and a half after the release of Vertov's Enthusiasm, Šub filmed a documentary with direct sound, K.Sh.E. – Komsomol – Šef Elektrifikatsii, to celebrate the major achievement of the first five-year-plan, as well as the possibilities of sound cinema. She edited industrial sounds, music and speech in various languages and accents – Russian, Armenian, American, Ukrainian.

The Prologue, which echoes Vertov, exhibits the tools of cinema in "a moment of sound filming in Moscow": a theremin, a large blimped camera, an orchestra, the image of the soundtrack on the film strip. Film is followed by broadcasting, in which English, German and French speakers praise the five-year-plan, which had been completed in only four years.

In an electric lightbulb factory in Leningrad, worker Kira Paramonova talks about her comrades and assembly-line work. In a big hall, turbines (whose name plates indicate that they are American-made) are assembled for the Dneprostroj construction site. We see

and hear the machines, and workers at rest and at work. Tribute is paid to the American technicians.

Through a desert landscape scattered with ruins, the film moves to the Dzoraget dam in Armenia. Speeches are made in Armenian and Russian. Novelist Marietta Šaginian (filmed in a studio) praises the dam. An American family rests on the bank of Dnieper, listening to music on their portable record-player.

Finally, it's the inauguration of the giant Dnieper Hydroelectric Station (October 1932). In the presence of Mikhail Kalinin and Sergo Ordžonikidze, officials give speeches, including Colonel Cooper who was responsible for numerous dams in the US. The last sequence in a machine hall shows sparks flowing between the slip rings, a promise of what the future will bring.

Irène Bonnaud and Bernard Eisenschitz

ĖSFIR' ŠUB

Vicina a Mejerchol'd, a Majakovskij, al LEF e a Rodčenko, Ėsfir' Šub (1894-1959) rivendica la propria appartenenza al costruttivismo. Sviluppa una pratica e una teoria del film nonfiction distinte da quelle di Dziga Vertov: per lei, il cinema permette la rivelazione della storia del passato e del presente.

Inizia rimontando i film stranieri distribuiti negli anni della Nuova politica economica (NEP), come Il dottor Mabuse di Fritz Lang, lavoro nel quale Sergej Ėjzenštejn l'assiste per qualche giorno, e poi film di finzione sovietici: Prostitutka (La prostituta), Chryl'ja Cholopa (Le ali di un servo della gleba/Ivan il Terribile).

Nel 1927-1928 realizza tre innovativi film di montaggio: Padenie dinastii Romanovykh (La caduta della dinastia dei Romanov), Velikij Put' (La grande strada), che va dalla rivoluzione di Febbraio a quella di Ottobre, e Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj (La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj). A Segodnja (Oggi), che mette a confronto la patria del socialismo e l'Occidente capitalista, segue il suo primo film sonoro, K.Š.E. – Komsomol – šef elektrifikacii, da lei interamente girato, in cui mostra l'industrializzazione del paese lasciando forse troppo spazio alla presenza degli ingegneri americani.

Gli sviluppi successivi della sua carriera riflettono la svolta politica ed estetica degli anni Trenta. I suoi progetti, come Ženščiny (Le donne, 1933-1934), vengono respinti. Ispanija (Spagna, 1939) vale soprattutto per le riprese di guerra di Roman Karmen.

Šub viene consacrata fondatrice del documentario sovietico, in spregio al lavoro di Vertov. Ma come quest'ultimo anche lei termina la sua attività professionale montando cinegiornali di guerra o documentari politici di circostanza. Suo marito, il costruttivista Aleksej Gan, viene arrestato e giustiziato nel 1942.

Poco prima di morire pubblica memorie molto frammentarie, Krupnym planom (In primo piano), completate nel 1972 da Žizn' moyá – Kinematograf (La mia vita è il cinema); nessuna delle due opere è stata tradotta.

Irène Bonnaud e Bernard Eisenschitz

A close associate of Meyerhold, Mayakovsky, the LEF, and Rodchenko, Esfir Šub (1894-1959) considered herself a constructivist. She developed a practice and theory of non-fiction film different from that of Dziga Vertov: in her view, cinema allowed the revelation of past and present history.

She started by re-editing foreign films distributed during the New Economic Policy (NEP), such as Fritz Lang's Dr.

Mabuse, on which Sergei Eisenstein worked as an assistant for a few days, then fiction films: Prostitutka (Prostitute), Krylya kholopa (The Wings of a Serf).

In 1927 and 1928 she broke new ground with three compilation films: Padenie dinastii Romanovykh (The Fall of the Romanov Dynasty), Velikii Put' (The Great Road), which goes from the February revolution to October, Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj (Russia of Nikolai II and Tolstoj). Segodnja (Today), which confronts the homeland of socialism with the capitalist West, was followed by her first sound film K.Sh.E. – Komsomol – šef elektrifikacii, entirely made up of original material shot by her team, which bears testimony to the industrialisation of the country while (perhaps overly) emphasising the presence of American engineers.

The rest of her career reflects the political and aesthetic turn of the 1930s. Her projects, such as Zhenshchiny (Women, 1933-1934), were rejected. Ispaniya (Spain, 1939) is mainly valuable for its footage of the Spanish Civil War shot by Roman Karmen.

Šub was hailed as the founder of Soviet documentary film, Vertov's work being thus relegated to the shadows. However, like him, she ended her working life editing war newsreels and political documentaries on topical subjects. Her

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

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



Ogni anno, lavorando alla selezione dei film nuovi e 'antichi' di questa sezione vengo travolto dalla bellezza e dal coraggio del cinema documentario. Che dire, ad esempio, di *Sepa*, realizzato nel 1987 da uno dei produttori di *Fitzcarraldo*, Walter Saxer, rimasto folgorato dalla foresta amazzonica, dove ha scoperto la prigione più libera del mondo. Un film impregnato di libertà e di una volontà utopica che esce dallo schermo e conquista noi abitanti di un'epoca che pare avere dimenticato la parola utopia. Come non essere stupiti dalla vitalità di *FTA*, un'opera che dimostra come il pacifismo possa essere non solo un'azione giusta, ma anche geniale. Come non essere felici di scoprire che quasi la metà dei film che presentiamo ha come registe delle donne. Soprattutto dopo aver visto il bellissimo documentario *I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman*, che Sally Potter ha dedicato alle donne del cinema sovietico. Una delle protagoniste, Nana Gogoberidze, racconta che i registi maschi, per farle un complimento, le dicevano, "hai fatto un film veramente maschile"...

I ritratti di Jane Birkin e Jane Fonda riescono, in meno di un'ora, a darci la dimensione artistica e rivoluzionaria di queste donne, che hanno fatto della loro carriera artistica un fronte da cui combattere grandi battaglie civili. Quello su Isabelle Huppert ci conduce nella profondità di un'attrice che distilla ogni sua interpretazione. I due mediometraggi su Giuditta Rissone e Mara Blasetti ci fanno capire meglio quanto sia stato difficile fare cinema, per una donna, nell'Italia tra fascismo e dopoguerra.

Non sono da meno i ritratti di Charles Aznavour, Tonino Delli Colli, Don Rugoff, Jia Zhang-ke, Jean-Pierre Melville e Volker Schlöndorff, tutti frutto di un lavoro complesso, di un vero corpo a corpo tra i registi dei documentari e i protagonisti dei loro film.

Speer Goes to Hollywood della regista e giornalista israeliana Vanessa Lapa è una lezione di come si può raccontare la storia del Novecento e fare un film straordinario, utilizzando esclusivamente materiale d'archivio. Grazie a Ehsan Khoshbakht ho scoperto *Cuadecuc, vampir* dell'immenso Pere Portabella e *The Negro Soldier*. Anche se Stuart Heisler avesse fatto solo questo film meriterebbe di essere ricordato tra i grandi registi di Hollywood. Della Hollywood che sta davanti alla società americana, che è portatrice di ideali di rinnovamento e grandi valori civili.

Grazie al lavoro di Cinemazero, l'archivio di Gideon Bachmann sembra essere una fonte senza fine di testimonianze preziose. Quest'anno potremo vedere tre interviste, a Liliana Cavani, ai fratelli Taviani e a Fellini e avere conferma che nessuno ha ritratto i grandi del cinema italiano come questo giornalista, cineasta antropologo. Nella categoria film impossibili vorrei, invece, inserire il *Fellini degli spiriti* di Anselma Dell'Olio, che è riuscita a raccontare l'altra faccia di Fellini, il Federico artista della vita, quello che nutriva il Federico artista del cinema.

Gian Luca Farinelli

Every year, working on the selection of 'ancient' and modern films for this section I am overwhelmed by the beauty and courage of documentary cinema. What can you say, for example, about Sepa, which was made in 1987 by one of the producers of Fitzcarraldo, Walter Saxer, who had been bowled over by the Amazon forest, where he discovered the freest prison in the world. It is a film full of liberty and a utopian desire that leaps from the screen to overwhelm us inhabitants of an age that seems to have forgotten the meaning of the word utopia. How can you not be astonished by the vitality of FTA, a film that demonstrates how pacifism can be not only the right action, but also a brilliant one too. And how can you not be happy to discover that almost half the films we are presenting here were directed by women? Above all, after seeing the beautiful documentary I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman, which Sally Potter dedicated to the women of Soviet cinema. One of the protagonists, Nana Gogoberidze, recounts that in order to pay her a compliment, male directors said "you have made a really masculine film"...

In less than an hour, the portraits of Jane Birkin and Jane Fonda manage to give us the artistic and revolutionary dimensions of these women, who put their artistic careers at the frontline of battles for civil rights. The documentary on Isabelle Huppert leads us into the depths of an actress who distills her every performance. And the two medium-length films on Giuditta Rissone and Mara Blasetti make us understand how difficult it was for a woman to make cinema in Italy between fascism and the postwar years.

No less significant are the portraits of Charles Aznavour, Tonino Delli Colli, Don Rugoff, Jia Zhang-ke, Jean-Pierre Melville and Volker Schlöndorff, each of which is the product of a complex process, a real battle between the directors of these documentaries and the protagonists of their films.

Speer Goes to Hollywood, by the Israeli director and journalist Vanessa Lapa, is a lesson in how to turn the history of the 20th century into an extraordinary film using nothing but archival material. Thanks to Ehsan Khoshbakht, I discovered Cuadecuc, vampir by the immense Pere Portabella and The Negro Soldier. Even if Stuart Heisler had only made this film he would deserve to be remembered as one of the great Hollywood directors – of that Hollywood that stands in front of American society bears the ideals of renewal and of great civic values.

Thanks to the work of Cinemazero, whose Gideon Bachmann archive is an endless source of precious testimony, this year we can see three interviews, with Liliana Cavani, with the Taviani brothers and with Fellini. Further confirmation that nobody portrayed the greats of Italian cinema like this journalist, this cineaste-anthropologist. On the other hand, in the category of impossible films I would like to insert Fellini degli spiriti by Anselma Dell'Olio, which managed to recount the other side of Fellini: Federico the artist of life, who nourished Federico the artist of the cinema.

Gian Luca Farinelli

THE NEGRO SOLDIER

USA, 1944 Regia: Stuart Heisler

Vedi pag. / See p. 297

CUADECUC, VAMPIR

Spagna, 1970 Regia: Pere Portabella

■ Scen.: Joan Brossa, Pere Portabella. F.: Manel Esteban. M.: Miguel Bonastre. Scgf.: Joan Enric Lahosa. Mus.: Carles Santos. Int.: Christopher Lee (conte Dracula / se stesso), Herbert Lom (professor Van Helsing / se stesso), Soledad Miranda (Lucy Westenra / se stessa), Jack Taylor (Quincey Morris / se stesso), Paul Muller (Dottor Seward / se stesso), Maria Rohm (Mina Murray / se stessa), Fred Williams (Jonathan Harker / se stesso), Jesús Franco (il servo di Van Helsing). Prod.: Pere Portabella per Films 59 ■ DCP. D.: 69'. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Films 59

Il termine jazz non piaceva a Duke Ellington, che per definire i vari tipi di composizioni musicali preferiva invece l'espressione "oltre ogni categoria". Questo ipnotico tour de force audiovisivo del regista catalano Portabella, che gioca con il cinema sperimentale, l'underground, il documentario, il making-of e perfino il cinema di finzione, eludendoli con astuzia, è strettamente ellingtoniano nel suo sfuggire alle categorie.

Jesús Franco, regista spagnolo di genere, stava lavorando a uno dei suoi film horror più costosi (*El conde Dracula*), con Christopher Lee, quando Portabella, che era presente sul set, filmò a sua volta quanto accadeva. *Vampir* è un film sulla costruzione delle immagini (con falsa nebbia e false ragnatele) e sul *Dracula* di Bram Stoker. È ben più sinistro e inquietante non solo del film di Franco, ma di tutti i film successivi a *Vampyr* di Dreyer. È anche un film ricco di metafore politiche, essendo stato girato in epoca franchista.



Cuadecuc, Vampir

Celebre per aver prodotto opere importanti e a rischio di censura, da *Los golfos* (*I monelli*) di Carlos Saura a *El cochecito* di Marco Ferreri (anch'esso presente in questa edizione del festival) e a *Viridiana* di Luis Buñuel, Portabella girò nel 1967 il suo primo film, al quale seguirono otto lungometraggi e molti corti. Fino alla morte di Franco i suoi film furono girati e proiettati clandestinamente; in seguito Portabella si diede alla politica e fu eletto senatore.

Autentico erede di Murnau, Portabella girò il film su pellicola bianco e nero 16mm, lasciando che le immagini di *Vampir* sbiadissero e sprofondassero nella completa oscurità. Le immagini ad alto contrasto sono accompagnate da musica elettronica, drone music, opera, *muzak*, nonché da misteriosi effetti sonori e distorsioni, in cui il regista percepisce i bisbigli della rivelazione. Il solo parlato è quello che si sente alla fine, quando Lee legge ad alta voce dal romanzo di Stoker la scena della morte di Dracula. *Cuadecuc*, in catalano letteralmente 'coda di verme', si riferisce all'estremità finale e non esposta di un rullo di pellicola, dove è contenuto l'elemento invisibile – il portatore della

verità. Questo capolavoro rivoluzionario è composto interamente da quel *cuadecuc*.

Ehsan Khoshbakht

Duke Ellington disliked the term jazz, instead preferring "beyond category" when referring to any type of musical accomplishment. This mesmerising tour de force of audiovisual etching by Catalan filmmaker Portabella, which plays with but shrewdly eschews experimental filmmaking, underground cinema, documentary film, behind-the-scenes film and even fiction, is strictly Dukish in being 'beyond category'.

The Spanish genre director Jesús Franco was churning out one of his more expensive horror flicks (El conde Dracula), starring Christopher Lee, when Portabella, who was present on the set, made his own film based on the events. Vampir is a film about images being constructed (with fake fog and cobwebs), and about Bram Stoker's Dracula. It is far more eerie and haunting than not only Franco's film, but anything since Dreyer's Vampyr. It is also a film of political metaphors, the kind one would expect being made under Franco's dictatorship.

Known for producing significant and censor-sensitive films in the careers of Carlos Saura (Los golfos), Marco Ferreri (El cochecito, also playing at the festival) and Luis Buñuel (Viridiana), Portabella directed his first film in 1967, going on to make eight features and many shorts. Until Franco's death his films were shot and shown clandestinely; afterwards, he turned to politics, serving as a senator in the Spanish parliament.

A true heir to Murnau, Portabella shot the film in 16mm black-and-white, letting the images of Vampir bleach or sink into total darkness. The high-contrast images are accompanied by electronic music, drone, opera, muzak, as well as mysteriously inexplicable sound-effects and distortions, in which the director hears the whispers of revelation. The only spoken dialogue is heard at the end, when Lee reads aloud from Stoker's novel the scene involving Dracula's death. Cuadecuc, meaning 'worm's tail' in Catalan, refers to the unexposed end of a film's reel, which contains the unseen element – the truth-bearer. This groundbreaking masterpiece is made entirely out of that cuadecuc.

Ehsan Khoshbakht

FTA

USA, 1972 Regia: Francine Parker

■ Scen.: Michael Alaimo, Len Chandler, Pamela Donegan, Jane Fonda, Rita Martinson, Robin Menken, Holly Near, Donald Sutherland, Donald Trumbo. F.: Eric Saarinen, Juliana Wang, John Weidman. M.: Joel Morwood, Michel Beaudry. Int.: Jane Fonda, Donald Sutherland, Pamela Donegan, Len Chandler, Michael Alaimo, Holly Near, Paul Mooney, Rita Martinson, Yale Zimmerman. Prod.: Francine Parker, Jane Fonda, Donald Sutherland per Duque Films ■ DCP. D.: 97'. Versione inglese / English version ■ Da: IndieCollect per concessione di David Zeiger (Displaced Films) ■ Restaurato nel 2020 da IndieCollect con il supporto di Hollywood Foreign Press Association, Jane Fonda,



FTA

David Zeiger (Displaced Films) / Restored in 2020 by IndieCollect with the support of Hollywood Foreign Press Association, Jane Fonda, David Zeiger (Displaced Films)

Un giorno d'autunno del 1970, mentre ero impegnata nelle riprese di *Una squillo per l'ispettore Klute* [...], venne a trovarmi un uomo di nome Howard Levy. Era una celebrità nel movimento dei GI, un medico che era stato in prigione per essersi rifiutato di addestrare le forze speciali in partenza per il Vietnam. Lanciò un'idea a Donald [Sutherland] e a me: perché non mettere insieme un'alternativa antimilitaristica al tradizionale spettacolo bellicista di Bob Hope? Aveva trovato persino il nome: FTA.

Si trattava di un acronimo popolare tra i soldati (Fuck the Army, affanculo l'esercito), ma per noi (quantomeno pubblicamente) significava Free the Army, libera l'esercito. Howard voleva che cercassimo di portare lo spettacolo nelle basi militari degli Stati Uniti, tanto nel paese quanto nel Pacifico. L'idea mi parve irresistibile. [...] Lo spettacolo intendeva non soltanto so-

stenere i sentimenti antibellici dei soldati, ma richiamare l'attenzione sui metodi seguiti dall'esercito per disumanizzarli. [...] Decidemmo anche di fare un film documentario del tour, e una compagnia chiamata American International accettò di distribuirlo. Oltre a Donald e me, c'erano la cantante Holly Near, la poetessa Pamela Donegan, l'attore Michael Alaimo, il cantante Len Chandler, la cantante Rita Martinson e il comico Paul Mooney. Francine Parker, una produttrice di Hollywood, prese le redini della regia.

Quando guardo il film che ne ricavamo, sono colpita da quanto eravamo riusciti a trasformarci in un vero gruppo. Ognuno di noi aveva il proprio a solo, ma nessuno rimaneva in scena più a lungo degli altri. Donald, naturalmente, era la colonna portante. Faceva il presidente Nixon e io ero la sua Pat. [...] Quando oggi mi capita di sentir dire che gli attivisti contro la guerra del Vietnam ce l'avevano con i soldati, vorrei potere rimettere in distribuzione quel film. Non era un capolavoro d'arte, non c'era bisogno che lo fosse. Il semplice fatto che dimostrassimo di essere dalla parte dei

soldati era importante. Ciò che facevamo era grezzo, inaudito, scandaloso e, nell'ambiente attuale, totalmente impensabile. Ci riuscimmo, perché i soldati avevano maturato ardenti sentimenti antibellici e antimilitaristici ed erano pronti.

Jane Fonda, *La mia vita finora*, Mondadori, Milano 2005

One day in the fall of 1970 while I was filming Klute [...] a man named Howard Levy came to see me. He was a celebrity in the GI movement, a physician who had done prison time for refusing to train special forces going to Vietnam. He pitched an idea to Donald Sutherland and me: why not put together an antiwar alternative to Bob Hope's traditional pro-war entertainment? He even had a name for it: FTA.

Those letters formed a popular acronym among GIs (Fuck the Army), but for us (publicly, at least) it meant Free the Army. Howard wanted us to try to bring the show to U.S. military bases both stateside and in the Pacific. I found the concept irresistible. [...] The show was intended not only to support the soldiers' antiwar sentiments but to call attention to the way soldiers were dehumanized in the military. [...] We also decided to make a documentary film of the tour, and a company called American International agreed to distribute it. By summer we had a new, more diverse cast. Besides Donald and me, there was singer Holly Near, poet Pamela Donegan, actor Michael Alaimo, singer Len Chandler, singer Rita Martinson, and comedian Paul Mooney. Francine Parker, a Hollywood producer, took over the directorial reins.

When I watch the film we made, I am impressed by the extent to which we achieved a real ensemble. Everyone had his or her own solo bit; no one stood out more than the others. Donald, of course, was a mainstay. He played President Nixon to my Pat. [...] When I hear people today saying that anti-Vietnam War activists were antisoldier, I wish I could rerelease that film. It wasn't a great piece

of art – it didn't need to be. Just the fact that we showed up in support of the soldiers was important. What we did was raw, unprecedented, outrageous, and, in today's environment, totally unthinkable. We succeeded because the soldiers were ready and ripe with passionate antiwar, antimilitary feelings.

Jane Fonda, *My Life So Far*, Random House, New York 2006

TEMPO DI VIAGGIO

Italia, 1983 Regia: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra

■ Sog., Scen.: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra. F.: Luciano Tovoli. M.: Franco Letti. Int.: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra. Prod.: Genius, RAI Radiotelevisione Italiana ■ DCP. D.: 63'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Rai Teche ■ Restaurato nel 2020 da Rai Teche presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by Rai Teche at L'Immagine Ritrovata laboratory

Il materiale di *Tempo di viaggio* fu girato mentre Tarkovskij stava preparando *Nostalghia* con lo sceneggiatore Tonino Guerra. La presentazione avvenne però molto più tardi, al festival di Cannes, nella sezione Un Certain Regard, nel maggio 1995, cioè nove anni dopo la morte del regista. Viaggio come *répérage* di ambienti, fra luoghi del sud e del centro Italia, ma anche come ricerca interiore di entrambi gli artisti. Tarkovskij vive con diffidenza la suggestione di bellezze divenute 'turistiche', ascolta Guerra che gli recita le proprie poesie in dialetto romagnolo, risponde a domande epistolari sul lavoro e i registi amati: Bresson, Antonioni, Dovzhenko... Viaggio come ricerca per un film da fare, dunque, e ricerca di un sentimento forte, la *nostalghia*, ma nascosto in profondità. Anche Tarkovskij, come il suo accompagnatore, non crede ai quadri riprodotti e alla traduzione delle poesie. Ed è convinto dell'estrema gelosia dell'arte.

Firmato da Tarkovskij e da Tonino Guerra secondo la canonica gerarchia che afferma il primato del regista, *Tempo di viaggio* documenta, fra sopralluogo, divagazione e appunto poetico, la nascita ideativa di *Nostalghia*. [...] Il viaggio rivela lacune incolmabili, talvolta anche fra i due poeti-collaboratori: uno parla italiano, l'altro risponde in russo. Solo una misteriosa trama di assonanze sembra fondere gli idiomi, o almeno darne illusione. Poi ci sono le giaculatorie, c'è il canto sacro sulla terra arata delle colline senesi: "La terra è bella perché è uguale" – recita fuori campo lo sceneggiatore – "uguale qui, in Russia, da tutte le parti". [...] Ma il luogo sul quale Tarkovskij davvero si ferma è Bagno Vignoni: arcaico, povero e cadente, tra i vapori della sua vasca-piazza. Solo qui il sacro è avvertibile veramente. E qui le future atmosfere di *Nostalghia* – quel rarefarsi di stanze comuni, di lenzuola, di mobili; quel lacerante (e glorioso) senso di attesa – si offrono compiute. Come anche la fotografia innervata di chiusura, che anticipa il sentimento della chiesa senza tetto, dopo che un'ansiosa perlustrazione di interno (la casa di Guerra) aveva evocato, per gesti e oggetti, la Russia lontana. *Tempo di viaggio* sta tra l'esperienza di lavoro e il documentario lirico; fra l'approccio graduale a un progetto ancor vago e la sintesi raggiunta.

Tullio Masoni, Paolo Vecchi, Andrej Tarkovskij. Il Castoro, Milano 1997

The material for Tempo di viaggio was shot while Tarkovsky was preparing for Nostalghia with his scriptwriter Tonino Guerra. It was shown for the first time many years later, in May 1995, in the Un Certain Regard section of the Cannes Film Festival, nine years after Tarkovsky's death. It documents the reconnaissance for locations in southern and central Italy, as well as the research undertaken by both artists.

Tarkovsky is wary of suggestions for beautiful settings that he deems too 'touristy', he listens to Guerra reciting his



Tempo di viaggio

poetry in the Romagnolo dialect, and answers in-depth questions about his work and the directors he admires: Bresson, Antonioni, Dovzhenko... The journey shows research for a film they intend to make, and a search for strong, hidden feelings: nostalghia. Tarkovsky, like his travelling companion, doesn't believe in copies of paintings or in translations of poetry. And he is convinced that there is an element of extreme insecurity and protectiveness in art.

Credited to Tarkovsky and Tonino Guerra according to canonical hierarchy, which gives the director precedence, Tempo di viaggio documents the creative origins of Nostalghia, featuring location scouting, long conversations and poetic interludes... The journey reveals insurmountable gaps, even between the two poet-collaborators: one speaks Italian, the other answers in Russian. The similarity in sound between the two languages creates a mysterious bridge of communication, or at least it appears to. There are also solemn pronouncements, like the comment on the ploughed land in the hills of Siena: "Land is beautiful because it is the same, narrates Guerra, "the same here, in Russia, everywhere"... The place that captures Tarkovsky's attention is Bagno Vignoni: archaic, poor

and decaying, filled with steam from its hot spring baths. It is here that the sacred can truly be felt. It is here that he finds the atmosphere that will characterize Nostalghia – the shared open rooms, the sheets, the furniture; the agonising (and glorious) sense of waiting. Just as the closing shot of a photograph of a snowy landscape foreshadows the feeling of the roofless church in Nostalghia, and a careful scan of the gestures and objects of a home (Guerra's) evokes a faraway Russia.

Tempo di viaggio is somewhere between an examination of work and a lyrical documentary; between the gradual approach to a still-vague project and the fusion of elements of the final result. Tullio Masoni, Paolo Vecchi, Andrej Tarkovskij, Il Castoro, Milan 1997

I AM AN OX, I AM A HORSE, I AM A MAN, I AM A WOMAN

Gran Bretagna, 1987 Regia: Sally Potter

■ Int.: Kira Muratova, Natal'ja Rjazanceva, Lana Gogoberidze, Inna Čurikova, Nonna Mordjukova, Marija Turovskaja. Prod.: Penny Dedman per Triple Vision ■ DigiBeta. D.: 60'. Versione inglese e

russe con sottotitoli inglesi / English and Russian version with English subtitles ■ Da: Adventures Pictures

Nel 1985, già in clima di *glasnost*, Sally Potter andò in Unione Sovietica – che aveva già visitato varie volte e alla quale si sentiva molto legata artisticamente e politicamente – per esplorare gli archivi cinematografici di stato. *I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman* fece conoscere agli spettatori della televisione britannica alcuni capolavori del cinema sovietico che erano rimasti intrappolati dietro la Cortina di ferro. Esaminava la figura mitica di Madre Russia ma anche le realtà vissute da chi faceva arte sotto il comunismo, ponendo in primo piano e sottolineando il ruolo paritario delle donne come registe, sceneggiatrici e interpreti.

[...] Il titolo del documentario fa pensare alle molteplici identità di Orlando, e le intervistate parlano del loro essere donne in termini che vanno molto al di là del femminismo anglo-americano degli anni Ottanta, influenzando la posizione che Potter andava allora precisando nella sua riflessione sul genere. Quando la sceneggiatrice Natal'ja Rjazanceva commenta che "le donne erano meglio attrezzate per compiere [...] osservazioni dettagliate delle profondità dell'animo umano" il pensiero corre alle parole di Potter a David Ehrenstein secondo cui Orlando non è un film sulla guerra dei sessi ma sull'immortalità dell'anima.

Le interviste compongono anche un quadro complessivamente diverso del rapporto tra arte e vita in una società fondata sulla teoria e la pratica socialista. La regista Kira Muratova afferma che "il cinema non è un'isola. Fa parte del continente storico dell'attività umana". Questa singolare riconsiderazione dell'arte come lavoro onesto anziché come distrazione dilettesca segnerà anche la scoperta di Orlando dei propri talenti. [...] Nel documentario Potter affina il proprio mestiere di regista per abbracciare tutti e tre i

significati formulati dalla regista georgiana Lana Gogoberidze, quando afferma di volere che i suoi film siano “personali e che si esprimano in autonomia – e voglio esprimermi in quanto donna”. Con *Orlando Potter* si proclama artista secondo la definizione di *I Am an Ox*: personale, in grado di esprimersi autonomamente osservando l’animo umano in un lavoro che è parte del continente storico dell’attività umana.

Sophie Mayer, *The Cinema of Sally Potter: a Politics of Love*, Wallflower Press, Londra 2009

Taking advantage of glasnost, Sally Potter travelled to the Soviet Union in 1985, which she had visited several times previously and to which she felt a strong artistic and political connection, to explore the state film archives. I am an Ox, I am a Horse, I am a Man, I am a Woman introduced British television viewers to some of the masterpieces of Soviet cinema that had been trapped behind the Iron Curtain. It looked at the mythic figure of Mother Russia as well as at the lived realities of making art under communism, emphatically foregrounding the equal role of women as directors, writers and performers...

[...] The documentary's title is suggestive of Orlando's multifaceted identity, and the interviewees talk about being female in terms that go far beyond 1980s Anglo-American feminism, influencing Potter's developing stance on gender. In screenwriter Natalia Ryazantseva's onscreen claim that "women are better equipped to make... detailed observations" of "the depths of the human soul" is an echo of Potter's statement to David Ehrenstein that Orlando is not about the sex wars, but the immortal soul.

The interviews also build a comprehensively different picture of the relationship between art and life in a society based on socialist theory and practice. Director Kira Muratova argues that "filmmaking is not an island. It's part of the historical mainland of human activity". This striking reappraisal of

artmaking as honest labour rather than a dilettantish distraction will also shape Orlando's discovery of her talents. [...] Through the documentary, Potter hones her craft as a director to embrace all three meanings, framed by Georgian director Lana Gogoberidze's assertion that she wants her films to be "individual and self-expressive – and I want to express myself as a woman". With Orlando, Potter proclaimed herself an artist by I am an Ox's definition: individual, self-expressive, observing the human soul in work that is part of the historical mainland of human activity.

Sophie Mayer, *The Cinema of Sally Potter: a Politics of Love*, Wallflower Press, Londra 2009

SEPA: NUESTRO SEÑOR DE LOS MILAGROS

Germania Ovest-Svizzera-Perù, 1987
Regia: Walter Saxer

■ Scen.: Walter Saxer, Mario Vargas Llosa. F.: Rainer Klausmann. M.: Micki Joanni. Int.: Mario Vargas Llosa, Burkhard Driest (voci narranti). Prod.: Alive Film & Video Productions, Balance Film GmbH, Wildlife Films ■ DCP. D.: 68'. Versione spagnola e tedesca con sottotitoli inglesi / *Spanish and German version with English subtitles*
■ Da: Cinémathèque suisse, Cineteca di Bologna per concessione di Walter Saxer / Yacumama Films ■ Restaurato in 4K da Cinémathèque suisse e Cineteca di Bologna in collaborazione con Ministerio de Cultura del Perú presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale 16mm e dal suono conservato presso Yacumama Films / *Restored in 4K by Cinémathèque suisse and Cineteca di Bologna in collaboration with Ministerio de Cultura del Peru at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 16mm original negative camera and sound held at Yacumama Films*

Sepa: Nuestro Señor de los milagros è il nome di una colonia penale a cielo aperto creata nel 1951 dal Governo peruviano nell'intento di colonizzare

i territori amazzonici promuovendo pratiche agricole tra i detenuti su una superficie di 37.000 ettari nelle giungle del Perù centrale. Il documentario del 1987 diretto da Walter Saxer è l'unica testimonianza su questa colonia penale sperimentale, un luogo dove non era mai entrata una macchina da presa e del quale si è raramente scritto.

Il film inizia con la cronaca in diretta di una violenta rivolta in un carcere di Lima, El Sexto, dove i detenuti catturarono e uccisero ostaggi chiedendo a gran voce di essere riconosciuti come esseri umani nelle terrificanti condizioni delle carceri di stato. Lasciamo rapidamente le terre aride che circondano Lima per entrare nelle verdeggianti distese di fiumi e foreste che conducono a El Sepa. Qui i detenuti sono liberi di circolare, di portare le loro famiglie, di ballare e cucinare insieme. Un detenuto americano dice che Sepa è un modello di organizzazione carceraria, un esempio da seguire ovunque. Ma Sepa e i suoi detenuti sono dimenticati dal resto del paese, e la corruzione istituzionale crea un'atmosfera di quieta disperazione, accentuata dalle difficoltà della giungla.

Il regista Walter Saxer (produttore del *Fitzcarraldo* di Herzog) e l'autore del commento, il premio Nobel peruviano Mario Vargas Llosa, riflettono sulle condizioni dei prigionieri, sul rapporto tra istituzione carceraria e società e sulla discrepanza tra la filosofia cui si ispirano le colonie penali a cielo aperto e la realtà dei fatti. Ma il film non propone soluzioni; semmai pone interrogativi e lascia che a parlare siano le condizioni di vita in questo strano luogo dimenticato dal mondo. Sta al pubblico cercare risposte e agire, perché la forza del film è accendere idee e emozioni.

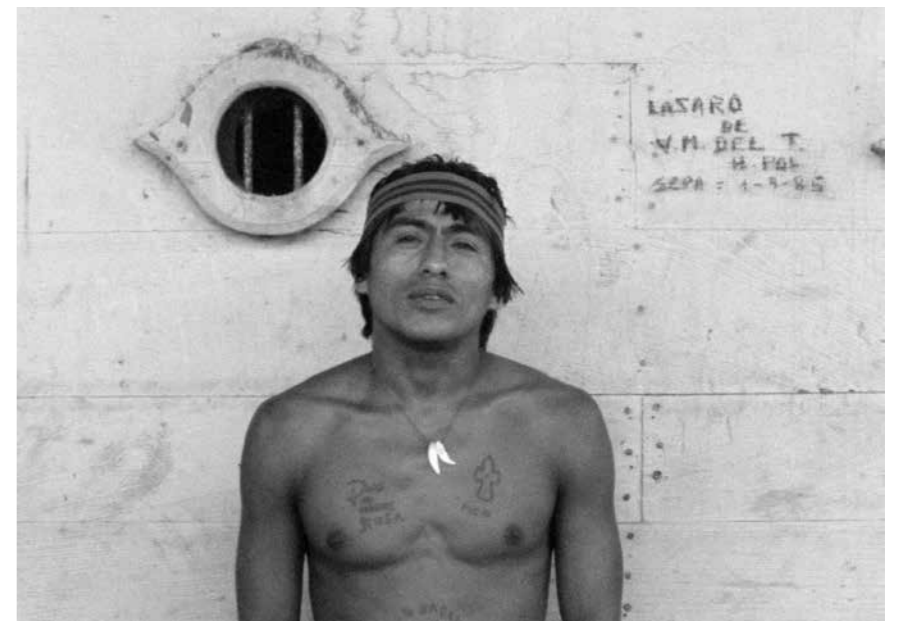
Questo documentario, girato nel 1987 e poi dimenticato in un cassetto per oltre trent'anni, è rispuntato nel secondo decennio di un nuovo millennio. Oggi ci chiediamo “Che cos'è la giustizia? Com'è fatta? Che cos'è un reato? Come ce ne occupia-

mo?” e tentiamo di correggere ciò che abbiamo ereditato dal passato. *Sepa: Nuestro Señor de los milagros* ci ricorda che queste domande sono sempre state presenti e che le problematiche di oggi sono comuni a tutti i paesi.

Sepa: Nuestro Señor de los milagros is the name of an open-air penal colony created in 1951 by the Peruvian Government as part of the national effort to colonise the Amazon territories by promoting agricultural practices among inmates in a 37,000-hectare tract of land in the jungles of Central Peru. The 1987 documentary directed by Walter Saxer is the only window into this experimental penal colony in Peru, which no camera has ever entered and has been rarely written about.

The film begins with the live broadcast of a violent mutiny in a prison in Lima, El Sexto, where the protesting inmates take and kill hostages, calling out their demands to be recognised as humans in the terrifying conditions of state prisons. We swiftly leave the dry lands surrounding Lima to enter the lush landscapes of rivers and forests that lead to El Sepa. Here inmates are free to walk, free to bring their families, free to dance and cook together. An American inmate claims Sepa is an example for the entire world on how prisons should be organized. But Sepa and the people who live in it are forgotten by the rest of the country and institutional corruption creates a quiet sense of despair, heightened by the difficulty of the jungle terrain.

The filmmaker (and Herzog's Fitzcarraldo producer) Walter Saxer, and the author of the narration, Peruvian nobel laureate Mario Vargas Llosa, reflect on the condition of the inmates, the institution of prisons within society and the discrepancy between the philosophy behind this open-air penal colony and its reality. But the film doesn't provide solutions; if anything the film poses questions and lets the life in this strange place, forgotten by the world, speak for itself. It is for the audience to look for answers, because the power of film is to ignite ideas and



Sepa: Nuestro Señor de los milagros

emotions – then it is for people to act on them.

This documentary was shot in 1987 and then forgotten for more than 30 years in a closet, only to surface in the second decade of a new millennium. [...] Today we ask ourselves “What is justice? What does it look like? What is

a crime? How do we deal with it?” and we try to rectify what we have inherited from the past. Sepa: Nuestro Señor de los milagros reminds us that these questions have always been there and that the issues we have today are common around the world.



Jia Zhang-ke. A Guy from Fenyang

JIA ZHANG-KE. A GUY FROM FENYANG

Brasile, 2005 Regia: Walter Salles

■ Scen.: Walter Salles, Jean-Michel Frodon. F.: Inti Briones. M.: Joana Collier. Prod.: Maria Carlota Bruno per VideoFilmes ■ DCP. D.: 98'. Versione mandarino con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles ■ Da: Videofilmes

Xiao Wu, il primo film di Jia Zhang-ke, ha debuttato al Festival di Berlino nel 1998, l'anno in cui ho partecipato per la prima volta alla Berlinale (con *Central do Brasil*).

Quando ho visto *Xiao Wu* e poi *Platform* sono stato conquistato dal talento visionario di Jia Zhang-ke. A volte dubitiamo che il cinema sia ancora il luogo in cui andare per comprendere meglio il mondo che ci circonda. I film di Jia Zhang-ke sono fondamentali per cogliere la complessità della cultura che svelano. Jia Zhang-ke ha riportato il cinema al suo posto: al centro della discussione. *The World e Still Life* hanno riaffermato e approfondito quella percezione.

Per un crescente numero di cinefili Jia Zhang-ke è diventato il cineasta più importante del nostro tempo. È

stata questa consapevolezza a unirici – Leon Cakoff e Renata de Almeida della Mostra Internacional de São Paulo, Jean-Michel Frodon e io. Nel 2007 Leon e io abbiamo intervistato Jia Zhang-ke alla Mostra de São Paulo, pensando già a un libro e a un documentario su questo straordinario regista.

Per Jia Zhang-ke il cinema è uno strumento con cui registrare una memoria che rischia la cancellazione, la brutalità del vivere contemporaneo, ciò che è condannato a scomparire. I suoi film offrono ritratti di gente comune, di coloro che – parole sue – sono “non detentori di potere” in un mondo che si sta disintegrando a ritmo accelerato. I suoi film sono anche un luogo in cui un'intera generazione esprime i desideri e le ansie della sua epoca.

Alla fine di *Still Life* vediamo un uomo che cammina su una corda tesa tra due edifici. La corda e la sua precarietà, con l'uomo che affronta qualcosa che sembra più grande di lui, rappresentano forse il punto d'incontro di tutti i personaggi dei film di Jia Zhang-ke. In momenti come questo capiamo che i film sono fatti di una materia che trascende una specifica

geografia fisica o umana. I suoi personaggi verranno anche dallo Shanxi, ma le loro ricerche esistenziali non hanno confini e riguardano tutti noi.

Walter Salles

Xiao Wu, Jia Zhang-ke's first film, premiered at the Berlin Film Festival in 1998, the same year I came to the Berlinale for the first time (with Central Station).

When I saw Xiao Wu and later Platform, I was completely taken by the visionary talent of Jia Zhang-ke. Sometimes we doubt that film is still the place we can go to better understand the world around us. Jia Zhang-ke's films are fundamental to grasp the complexity of the culture he unveils. He brought cinema back to where it belongs – to the heart of the discussion. The World and Still Life reaffirmed and deepened that perception.

To a growing number of film lovers, Jia Zhang-ke has become the most important filmmaker of our time. This was the feeling that united us – Leon Cakoff and Renata de Almeida from the Mostra Internacional de Sao Paulo, Jean Michel Frodon and I. In 2007, Leon and I interviewed Jia Zhang-ke at the Mostra de Sao Paulo, thinking already of a book



Jane Birkin, simple icône © Reg Lancaster / Getty Images

and a documentary on this remarkable, singular filmmaker.

For Jia Zhang-ke, cinema is a medium for recording a memory that is at risk of erasure, the brutality of contemporary lives, and what will no longer be. His films offer a portrait of common people, those who, in his words, are “non-holders of power” in a world of accelerated deconstruction. His films are also a place where an entire generation expresses the desires and anxieties of their time.

At the end of Still Life, we see a man walking on a tightrope between two buildings. The tightrope and its instability, with a man confronted with something that seems greater than him, is perhaps the meeting point of the characters in all of Jia Zhang-ke's films. It is in moments like this that we realise his films

are made of a matter that transcends a specific physical or human geography. His characters may come from the Shanxi region, but their existential quests have no borders and concern us all.

Walter Salles

JANE BIRKIN, SIMPLE ICÔNE

Francia, 2019 Regia: Clélia Cohen

■ M.: Joséphine Petit. Mus.: Matteo Locasciulli, Victor Galey. Prod.: Agat Films & Cie, ARTE France, Ciné+ ■ DCP. D.: 52'. Versione francese / French version ■ Da: Agat Films

La lunga frangia, l'accento british e l'unione con Serge Gainsbourg negli

anni Settanta hanno segnato l'immaginario di molti. Al contempo attrice e madre, musa e militante, cantante e sex-symbol, da cinquant'anni Jane Birkin attraversa le epoche con un'eleganza che l'ha elevata al rango di icona. Figlia del baby boom, prende dalla madre, l'attrice inglese Judy Campbell, la passione per la recitazione. Se a vent'anni inanella piccoli ruoli nella *swinging* London dei Sessanta, è più tardi, a Parigi, da poco divorziata da un infedele John Barry, che conosce il successo. Nel 1968, grazie all'incontro con Serge Gainsbourg sul set di *Slogan*, il destino della giovane Jane è segnato. Insieme incarna una coppia mitica. Lei gli ispira le sue canzoni più grandi, lui la spinge a fare del proprio fisico di ‘maschietta’,

oggetto di scherno negli anni giovanili, un modello di femminilità. Ma quando Gainsbourg lascia il posto a Gainsbarre, il suo doppio distruttivo, Jane Birkin si emancipa, e con lei il personaggio di *baby doll*. Negli anni Ottanta passa dalle commedie popolari al cinema d'autore. Diretta da Varda, Tavernier e Doillon, lascia trapelare una malinconia a fior di pelle. A teatro, cantando, ai due lati della macchina da presa o in piazza, 'Jane' accumula battaglie (per i diritti civili, la lotta all'Aids, l'ecologia...), infaticabile esploratrice della libertà.

Composto interamente di materiali d'archivio, questo documentario mostra come Jane Birkin, inizialmente indissociabile da Gainsbourg, non abbia mai smesso di reinventarsi moltiplicando i ruoli. Dalle scene di vita in sala di registrazione agli estratti di film e alle interviste, dove l'attrice e cantante svela la propria giocosità, Clélia Cohen mette in luce i molteplici volti dell'intramontabile Jane B.: bambina fragile, Lolita, madre anticonformista, attrice consumata, cantante affermata, militante. Un ritratto esaltante di colei che ha conquistato con il suo particolarissimo sorriso il rango di icona, tra candore e audacia, timidezza e impudenza.

Her long fringe, her British accent, and her relationship with Serge Gainsbourg in the 1970s have left their mark on the imagination. As an actress and mother, muse and activist, singer and sex symbol, Jane Birkin's panache has spanned the decades of the past 50 years, raising her to the rank of icon. A child of the baby boom, Birkin took after her mother, the English actress Judy Campbell, in her passion for performance. In her 20s she played a series of minor roles in the Swinging London of the 1960s, but it was later, in Paris, newly divorced from an unfaithful John Barry, that she became successful. In 1968 young Birkin sealed her fate when she met Serge Gainsbourg on the set of Slogan. Together, they were

the embodiment of a mythical couple. She inspired his greatest songs, and he showed her that her boyish figure, for which she had been teased in her youth, could be a model of femininity. But when Gainsbourg gave way to Gainsbarre, his destructive alter-ego, Birkin emancipated both herself and her baby-doll persona. In the 1980s she moved from popular to auteur cinema. Directed by Varda, Tavernier and Doillon, she exudes melancholy sensitivity. On the stage, in song, on either side of the camera, or in the streets, 'Jane' has joined many battles (for civil rights, ecology, the fight against Aids...) as a tireless explorer of freedom.

Made entirely from archive material, this documentary shows how Birkin, at first inseparable from Gainsbourg, never stopped reinventing herself and multiplying her roles. Moving from scenes of daily life to recording sessions, from film excerpts to interviews – where the actress and singer reveals her mischievousness – director Clélia Cohen sheds light on the many faces of the timeless Jane B: fragile child, Lolita to a Pygmalion, bohemian mother, accomplished actress, competent singer or militant activist. An exhilarating portrait of the woman who seized, with her gap-toothed smile, the status of an icon with candour and audacity, shyness and shamelessness.

ONCE UPON A TIME... TONINO DELLI COLLI CINEMATOGRAPHER

Italia, 2019 Regia: Claver Salizzato, Paolo Mancini

■ Sog.: dal libro *Tonino Delli Colli, mio padre. Tra cinema e ricordi* (2017) di Stefano Delli Colli. M.: Rossana Cingolani. F.: Adolfo Bartoli, Roberto Girometti, Giuseppe Pinori, Paolo Mancini. Int.: Jean-Jacques Annaud, Roberto Benigni, Luca Bigazzi, Nicoletta Braschi, Piera Degli Esposti, Laura Delli Colli, Stefano Delli Colli, Tonino Delli Colli, Vincenzo Mollica, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe

Rotunno, Furio Scarpelli, Luciano Tovoli, Pamela Villosi, Margarethe von Trotta. Prod.: Giulia Mancini, Sara Delli Colli per Manafilm, Stefano Delli Colli, Compass Film srl, Archivio Orme srls ■ DCP. D.: 91' Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: ManaFilm

Tonino Delli Colli, uomo di cinema e di cinematografia, è stato sicuramente uno dei più alti interpreti dell'arte della Luce e della fotografia in movimento che il Novecento italiano sia riuscito a esprimere sugli schermi nazionali e internazionali. Attraverso il suo occhio, meccanico ma soprattutto umano, ci sono arrivate le immagini dei più valenti maestri del panorama cinematografico: da Pier Paolo Pasolini a Federico Fellini, passando per Sergio Leone, Jean-Jacques Annaud, Roman Polanski, Louis Malle.

Un film su Tonino Delli Colli, protagonista come pochi dello spirito e della grandezza del cinema, era, oltre che doveroso, necessario, non solo per celebrare una professionalità e un percorso artistico, ma anche una vita e una carriera che hanno segnato la storia degli schermi italiani.

Come pensiamo sarebbe piaciuto allo stesso protagonista, il film vuole raccontare unicamente attraverso la suggestione delle immagini – molte inedite e mai viste nemmeno dagli addetti ai lavori, provenienti da archivi stranieri e privati – il cammino, esistenziale e professionale, privato e pubblico, di un uomo e di un personaggio che ha trasformato un mestiere e un sapiente artigiano in un'imitabile forma di espressione artistica. Dagli anni dell'apprendistato a Cinecittà all'ascesa ai vertici della settima arte, fino al prestigioso Academy Award arrivato al culmine della carriera, il film si muove davanti e dietro la magica macchina da presa di Delli Colli, alternando i brani più significativi dei suoi film ai backstage più importanti, alle interviste ai grandi che lo hanno conosciuto e affiancato, alle sue stes-



Once Upon a Time... Tonino Delli Colli Cinematographer

se parole. Un film che ha l'ambizione di narrare non solo con gli strumenti analitici e un po' freddi del documentario, ma anche con quelli, avvincenti ed emozionali, del *motion picture*. Per rendere su quella pellicola da lui tanto amata e plasmata, come uno scultore col marmo o con la creta, un ritratto, il più veritiero e giusto, della figura e dell'opera di Tonino Delli Colli.

Claver Salizzato

Tonino Delli Colli, a man of cinema, was undoubtedly one of the greatest interpreters of the art of light and of cinematography produced by Italy in the 20th century. Through his technical but

above all human eyes, he gave us the images of some of the most talented master filmmakers: from Pier Paolo Pasolini to Federico Fellini, by way of Sergio Leone, Jean-Jacques Annaud, Roman Polanski and Louis Malle.

A film dedicated to Tonino Delli Colli, who represented the spirit and grandeur of cinema like few others, was both highly deserved and necessary, not only to celebrate his professional and artistic path, but also a life and career that indelibly marked the history of Italian cinema.

Through images, which we imagine would have pleased Delli Colli, the film recounts the journey, existential and

professional, private and public, of a man and a character who transformed a skilled craft into a unique form of artistic expression. Much of the footage is previously unseen, even by professionals in the field, as it was sourced from foreign and private archives. From the years of his apprenticeship in Cinecittà, to his rise to the summit of the seventh art and the Academy Award that crowned his career, the film takes us in front of and behind Delli Colli's camera, using excerpts from his films, revealing behind-the-scenes footage, interviews with greats who knew him and worked alongside him, and his own words. The film sets out to narrate, using not only the analytical and somewhat cold tools of the documentary but also the compelling and poignant ones of the motion picture: it commits to film, which he so loved and moulded, like a sculptor with marble or clay, a sincere and fitting portrait of Tonino Delli Colli and his work.

Claver Salizzato

LE REGARD DE CHARLES

Francia, 2019 Regia: Marc Di Domenico

■ T. int.: *Aznavour by Charles*. Scen.: Marc Di Domenico, Antoine Barraud. M.: Didier D'Abreu, Catherine Libert, Fred Piet. Int.: Charles Aznavour, Maurice Biraud, Lino Ventura, Édith Piaf, Romain Duris (voce narrante). Prod.: Charles de Meaux per Anna Sanders Films, Artisan Producteur, France 3 Cinéma ■ DCP. D.: 83' Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Zivago Film per concessione di Pulsar Content

Sebbene prenda in prestito i codici dei due generi, *Le Regard de Charles* non è propriamente né un autoritratto né un biopic. Il suo regista, Marc Di Domenico, vi vede "una forma di autofiction". Amico del cantante da una ventina d'anni, il produttore musicale passato alla regia ha avuto l'impegnativo compito di riunire i materiali d'archivio girati da Aznavour nel corso



Le Regard de Charles

della sua vita e della sua carriera. “Un artista che gira quarant’anni di materiale e affida le sue immagini a un altro non si è mai visto”, spiega Di Domenico. Conservate a casa di Aznavour, nel Sud della Francia, le bobine erano rimaste per la maggior parte inedite. “Sua moglie Ulla e i suoi figli avevano accesso alle immagini di famiglia, ma non al materiale girato prima dell’ultimo matrimonio”.

A partire dall’incontro con la terza moglie, nel 1967, lo stile delle immagini cambia. Si passa da inquadrature brevi e rapide a ritratti più composti, a sequenze più compatte. “Ho voluto mostrare allo stesso tempo la frenesia del successo e la felicità familiare” racconta Di Domenico. “Questo film è il frutto di una collaborazione tra il mio inconscio e il suo. Charles era stato segnato dai giri compiuti con il padre tra la rue Drouot e il mercato delle pulci di Saint-Ouen. E si dà il caso che nei suoi film ricorrono le immagini di carttieri, ritratti a Hong Kong come in Africa. Per me è stata la prova di un’espressione dell’inconscio, e ha segnato l’inizio dell’avventura”. [...]

Pazzo per il cinema, attore nato, il cantante collezionava film rari che proiettava a casa. Si è colpiti dalla qualità delle immagini da lui girate in tournée o in famiglia. “Studiava le inquadrature anche nelle riprese fatte al volo”, dice Di Domenico. Ma soprattutto Aznavour realizzò i suoi film a partire dal 1948, un’epoca in cui le riprese amatoriali non erano alla portata di tutti. “Ha girato fino alla fine, ma io non ho usato immagini successive al 1982, quando ha lasciato la pellicola per passare alla Vhs. E poi gli anni 1948-1982 corrispondono all’epoca d’oro del vinile”. Com’era lecito aspettarsi, il lavoro sul suono è stato particolarmente attento. “Abbiamo recuperato i nastri multipista che risalgono agli anni Cinquanta, e scoperto alcune canzoni. Ho trattato questo materiale come musica di film”.

Olivier Nuc, “Le Figaro”,
2 ottobre 2019

While it draws upon both genres, Le Regard de Charles is not quite a self-portrait, nor a biopic. Its director, Marc Di Domenico, sees it as “a form

of autofiction”. Having worked closely with the singer for the past 20 years or so, the music producer turned filmmaker had the difficult task of assembling the footage that Aznavour had shot over the course of his life and career. “An artist who films for 40 years and entrusts his images to another, that’s never been done”, Di Domenico explains. The reels were stored in a room in his house in the south of France and most of them had never been released before. “His wife Ulla and his children had had access to the family images, but nothing from before his last marriage”.

From the moment when Aznavour meets his third wife in 1967, the style of the images changes. Brief, rapid shots are replaced by portraits that are more posed, in closer frames. “I wanted to show the frenzy of success as well as his family’s happiness”, says Di Domenico, “this film is the fruit of the work between my unconscious and his. Charles was marked for life by the journeys he made with his father between Rue Drouot and the Pucelles de Saint-Ouen. In fact, he filmed a lot of people pushing carts, from Hong Kong to Africa. For me, it was proof of the unconscious, and that marked the beginning of the adventure”...

Mad about cinema, and a born actor, Aznavour collected reels of rare films, which he projected at home. The quality of the images captured by his camera, on tour or at home, is striking. “He took care of his frames, even his spontaneous first shots”, says Di Domenico. Notably, Aznavour began filming in 1948 at a time when this was not yet commonplace. “He filmed until the end of his life, but I didn’t use images after 1982, when he gave up film to switch to Vhs. And then the years 1948-1982 were the heyday of vinyl”. As you would expect, the work on the sound is particularly well done. “We’ve recovered multitrack tapes dating back to the 1950s and re-discovered some songs. I’ve treated this material like film music”.

Olivier Nuc, “Le Figaro”,
2 October 2019

SEARCHING FOR MR. RUGOFF

USA, 2019 Regia: Ira Deutchman

■ F.: Peter Gilbert. M.: Brian Gersten. Mus.: Leo Sidran. Int.: Ira Deutchman, Costa-Gavras, Robert Downey Sr., Jerome Gary, John Goldstone, Annette Insdorf, Lina Wertmüller. Prod.: Ira Deutchman ■ DCP. D.: 93’ Versione inglese / English version
■ Da: Deutchman Company Inc.

Don Rugoff era uno di quei visionari del cinema che trasformano la passione in pulsione: per questo ebbe successo, e per questo fallì. Ma aveva un sogno, e *Searching for Mr. Rugoff* è un contagioso omaggio a quel sogno: un luogo in cui far vivere il cinema. Owen Gleiberman, “Variety”, 23 novembre 2019

Nel 1975, dopo la laurea, mi misi a cercare un lavoro. [...] Lo trovai in una compagnia chiamata Cinema 5. La conoscevo già, perché ai tempi del liceo e dell’università mi piacevano film come *Endless Summer*, *Elvira Madigan*, *Putney Swope* e *Z*. Non sapevo però che fosse gestita da un uomo notoriamente difficile di nome Donald S. Rugoff, o ‘Mr. Rugoff’, come lo chiamavano i suoi dipendenti. Nei tre anni successivi quell’uomo pazzo e geniale mi ha insegnato un’enorme quantità di cose sull’industria del cinema. Quello che ho imparato non solo è per lo più ancora valido, ma ha dimostrato di essere il DNA di tutto ciò che è considerato pratica comune nel mondo del cinema indipendente contemporaneo. Ed è in buona parte stato inventato da quest’uomo, oggi una figura praticamente dimenticata.

Ci vollero anni prima che mi rendessi conto dell’impatto di Rugoff sulla mia carriera o sul percorso di ciò che chiamiamo ‘cinema indipendente’. Ma in tutti quegli anni non ho mai smesso di parlare di lui, soprattutto sfruttando in chiave umoristica le sue stranezze, il suo aspetto trasandato, la sua incapacità di restare sveglio durante le proiezioni e le riunioni, le

sue poco invitanti abitudini alimentari. Mettevo poi in relazione la sua eccentricità con la scelta di sostenere tanti film atipici che nessuno si sarebbe sobbarcato e che in alcuni casi ebbero molto più successo di quanto ci si sarebbe aspettati. [...]

Con il senno di poi, dopo oltre quarant’anni di carriera nell’industria cinematografica, spero non solo di riportare in vita questo personaggio esuberante e significativo, ma di legare la sua storia a un contesto più ampio: alla natura ciclica del cinema indipendente, all’*hybris* che così spesso accomuna la gente del settore, e alla straordinaria capacità di conquistare l’attenzione del pubblico. È anche la storia tragica di un uomo di grande talento rovinato da problemi personali.

Ira Deutchman

Don Rugoff was one of those film-business visionaries who turned passion into compulsion; he succeeded, and failed, as a result. Yet he had a dream, and Searching for Mr. Rugoff is an infectious salute to what that dream was: a place where cinema could live.
Owen Gleiberman, “Variety”,
23 November 2019

When I graduated from college in 1975, I was looking for a job. [...] I landed a job at company called Cinema 5. It was a company I was familiar with, having been a fan of films such as Endless Summer, Elvira Madigan, Putney Swope and Z when I was in high school and in college. What I didn’t know was that it was run by a notoriously difficult man by the name of Donald S. Rugoff – or ‘Mr Rugoff’, as he was known to employees. Over the next three years, I learned an enormous amount about the film business from this crazy genius. Much of what I learned is not only still relevant but has proven to be the DNA for just about everything that is considered common practice in the contemporary independent film world. And most of it was invented by this man, now a virtually forgotten figure.

Arrogant.
Brilliant.
Entitled.
Insatiable.
Demanding.
Crazy.
Genius.
Legend.

Searching for MR. RUGOFF

a film by
Ira Deutchman

A COMMUNIST production
“SEARCHING FOR MR. RUGOFF”
Edited by BRIAN GERSTEN
Music Composed by LEO SIDRAN
Executive Producers: PHILIP GARDNER,
BETH BRONSTEIN, SUSAN LACEY
Produced and Directed by IRA DEUTCHMAN



It was many years before I realized the impact that Rugoff had made on my own career or on the trajectory of what we now call ‘independent film’. But, over all that time, I was telling hundreds of stories about the man – mostly trading on the humor regarding his quirks, his disheveled physical presence, his inability to stay awake during screenings and in meetings, and his unappetizing eating habits. I also equated his eccentricity with the fact that he supported so many off-the-wall films that no one else would have taken on, some of which turned out to be far more successful than anyone would have predicted. [...]

With the hindsight of my own 40-plus-year career in the film business, I hope to not only bring this colorful and important character to life, but to connect his story to the larger stories of the cyclical nature of the independent film business, the personal hubris that is a common theme among people who work in the industry, and the incredible showmanship necessary to get audiences to pay attention. It’s also the tragic story of someone very gifted whose personal issues eventually destroyed him.

Ira Deutchman



Citizen Jane, l'Amérique selon Fonda

CITIZEN JANE, L'AMÉRIQUE SELON FONDA

Francia, 2020

Regia: Florence Platarets

■ Prod.: Agat Films et Cie, Arte France
 ■ DCP. D.: 52'. Versione francese / French version ■ Da: Agat Films

Una serie di immagini a prima vista incompatibile con una sola esistenza scorre sul volto e il corpo di Jane: l'arrivo della graziosa figlia di Henry Fonda sugli schermi americani alla fine degli anni Cinquanta lascia spazio alla bomba sexy di *Barbarella*, presto sostituita dall'attivista di sinistra che, capelli corti e senza reggiseno, svela a tutto il mondo la propria natura

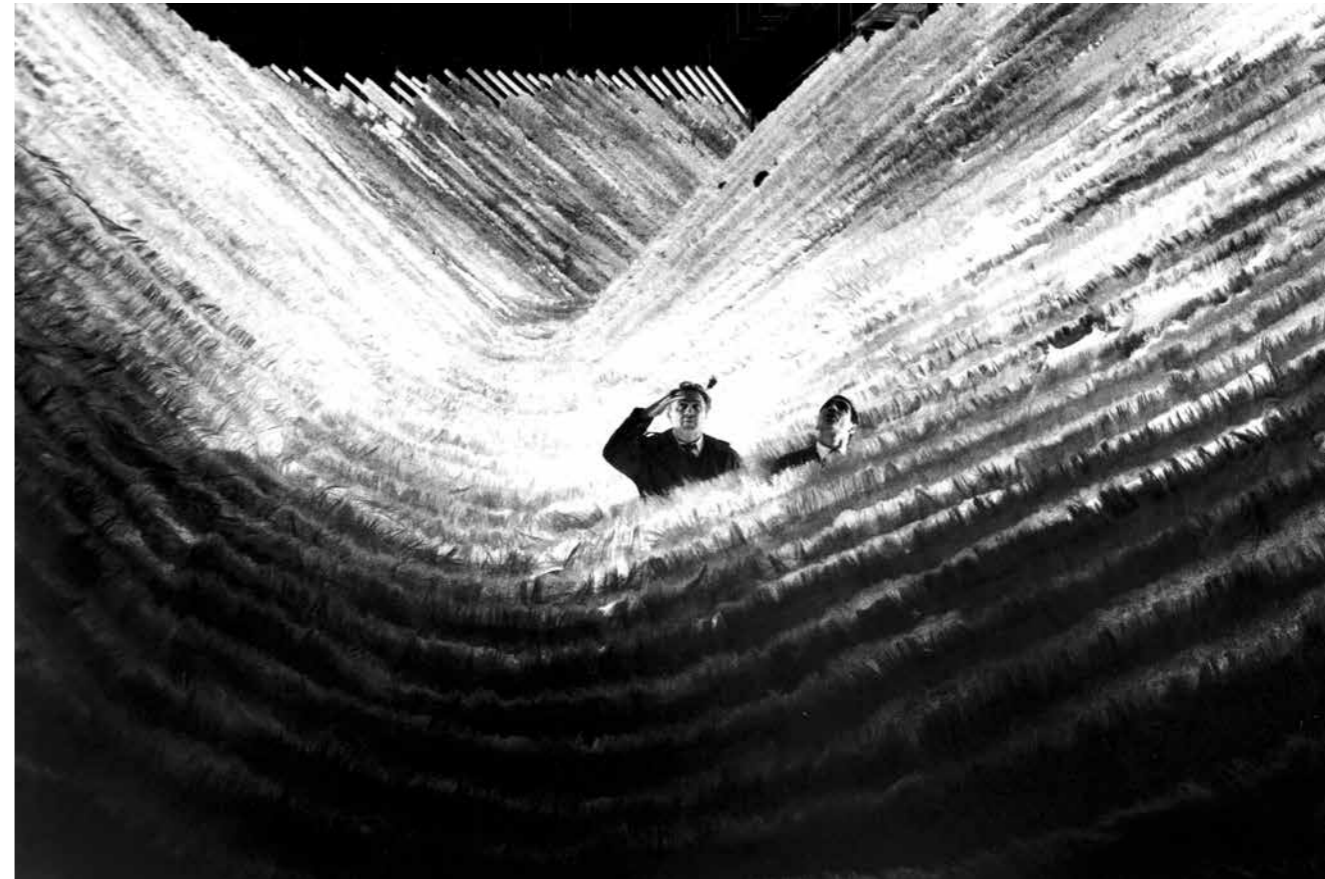
di agitatrice e di militante politica. Qualche anno dopo, passati i quarant'anni, si dedica a un nuovo culto: il fitness. L'immagine di Jane Fonda in body sostituisce nell'inconscio collettivo quella dell'«Hanoi Jane» seduta accanto a una mitragliatrice antiaerea vietnamita e dell'attrice due volte premio Oscar. La sua lunga assenza dagli schermi (1990-2005) fissa per i posteri l'immagine di una donna dinamica e attiva che ha trasformato la guerra contro l'età che avanza in una routine di esercizi. Il suo ritorno sul piccolo e il grande schermo, nel 2005, segna un altro cambiamento: a settanta e poi ottant'anni Jane Fonda abbraccia decisamente la propria immagine di donna matura.

Potremmo finirla qui, sorpresi da queste metamorfosi e sensibili solo alle contraddizioni superficiali. Ma significherebbe perdere di vista una logica e un'integrità che permeano la vita e la carriera di Jane Fonda. E soprattutto non capire come sia stata in sintonia con gli Stati Uniti, la loro storia, le loro ambizioni e le loro ambiguità. Perché questo è il lato più interessante di Jane Fonda: la sua capacità d'incarnare l'America, di abbracciarne o rigettarne la mitologia, di coglierne i tanti volti, di essere una delle sue icone tra le più emblematiche, svelandone le forze ma anche le debolezze.

Per Jane Fonda l'equilibrio è una ricerca costante tra battaglie personali e collettive, tra autoaffermazione e progresso per tutti, tra pragmatismo e idealismo. Un fenomeno tipicamente americano.

*A series of images that at first seem incompatible within a single lifetime appear over Jane Fonda's face and body: the arrival of Henry Fonda's daughter's pretty face on American screens at the end of the 1950s gives way to the sex-bomb from *Barbarella*, quickly replaced by the left-wing activist who, taking scissors to her hair and bra, reveals a political firebrand and a feminist activist to the world at large. Just a few years later, in her 40s, she devotes herself to a new cult: that of fitness. The image of Fonda in her leotard then conclusively replaces that of 'Hanoi Jane' smiling on a Vietnamese anti-aircraft gun and of the double Oscar-winning actress in the collective subconscious. Her lengthy absence from the screen (1990-2005) establishes for posterity the image of an active and dynamic woman who turned the fight against aging into an aerobic routine. Her return to the big and small screen since 2005 changes things a little: at 70, then 80, Jane Fonda fully embraces her role as a mature woman along with all her wrinkles.*

We could leave things at that, surprised by these successive metamorphoses, and see only the superficial contradic-



Fellini degli spiriti

tions. This would undoubtedly mean missing out on a coherence and integrity that permeates both Fonda's life and her career. Above all, it would mean failing to consider the way in which she has resonated with her own country, its history, its ambitions and its ambiguities. For this is the most fascinating thing about Fonda: the way in which she embodies America, to embrace or otherwise to reject its mythology, to grasp its different aspects, to be one of its most emblematic icons and to reveal its many strengths as well as its weaknesses.

For Fonda, life is a quest for balance between personal struggles and collective ones, between self-assertion and progress for all, between pragmatism and idealism. A typically American phenomenon.

FELLINI DEGLI SPIRITI

Italia, 2020 Regia: Anselma Dell'Olio

■ Sog., Scen.: Anselma Dell'Olio. Prod.: Mad Entertainment, Rai Cinema, Walking the Dog, Arte, Rai Com ■ DCP. D.: 100'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles
 ■ Da: Mad Entertainment e Rai Cinema per concessione di Nexo Digital

Profondamente innamorato della vita, Fellini ha attraversato la sua esistenza cercandone sempre il senso. Il documentario indaga in profondità la sua passione per quello che lui definiva, in breve, il mistero, l'esoterico, il «mondo non visto», in una ricerca incessante di altre possibilità, altre dimensioni, altri viaggi e di tutto quello che può far volare lo spirito e la mente.

Questi aspetti, presenti in tutta la sua cinematografia, sono stati suo oggetto d'indagine inizialmente con il grande psicoanalista junghiano Ernst Bernhard, che non solo gli ha svelato i segreti dell'Inconscio, ma gli ha anche mostrato una nuova visione del mondo attraverso la lettura dei Tarocchi e la consultazione degli I Ching. Ma sarà l'incontro con il professor Gustavo Rol, conosciuto per *Giulietta degli spiriti*, che, attraverso i suoi esperimenti, gli proverà che esistono davvero altre dimensioni e che non c'è un termine al viaggio degli esseri umani.

A raccontare il mondo magico di Fellini tante voci, dalla cartomante che il regista consultava sempre a Terry Gilliam, da Giuditta Mascioscia, la sensitiva amica di Gustavo Rol, al regista Damien Chazelle, dai collaboratori

e amici più stretti di Fellini a registi premi Oscar come William Friedkin. Attraverso straordinari materiali d'archivio di Rai Teche, Istituto Luce e altre istituzioni internazionali, le immagini dei suoi film e interviste agli studiosi che più hanno approfondito il suo lavoro, *Fellini degli spiriti* è un ritratto inedito, intimo e spirituale del grande regista.

Deeply in love with life, Fellini went through his existence searching for its meaning. This documentary takes an in-depth look at his passion for what he defined, in short, as the enigma, the esoteric, the "unseen world", in an unceasing pursuit of other possibilities, dimensions, journeys and anything that make the spirit and the mind fly.

He initially investigated these aspects (which are present in all his cinema) with the great Jungian psychoanalyst Ernst Bernhard, who not only revealed to him the secrets of the unconscious, but also showed him a new vision of the world through the reading of tarot cards and consulting the I Ching. But it would be his encounter with Professor Gustavo Rol, whom he met for Giulietta degli spiriti, and his experiments that would prove to Fellini



Isabelle Huppert, message personnel

that there really are other dimensions and that there is no end to the human journey.

Many voices tell us about the magical world of Fellini, from the fortune-teller that Fellini always consulted to Terry Gilliam, from Giuditta Mascioscia, Gustavo Rol's psychic friend, to the director Damien Chazelle, from Fellini's closest collaborators and friends to Oscar-winning filmmakers such as William Friedkin. With the extraordinary archive materials from Rai Teche, Istituto Luce and international archives, images of his films and interviews with the scholars who studied his work most, Fellini degli spiriti is a rare, intimate and spiritual portrait of the great director.

ISABELLE HUPPERT, MESSAGE PERSONNEL

Francia, 2020 Regia: William Karel

■ M.: Pauline Pallier, Edith Liszt. Int.: Isabelle Huppert (voce narrante). Prod.: Dominique Tibi, Cathy Palumbo, Roche Productions, Arte France ■ DCP. D.: 52' Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Roche Productions

Di film in film, Isabelle Huppert ci conduce in un viaggio nella sua infanzia e nella sua carriera, in un ritratto composito narrato dall'attrice stessa.

Le parole di Huppert, registrate appositamente per il film, fanno eco agli estratti delle sue tante interpretazioni per il grande schermo. Il montaggio disegna una biografia atipica, tra allegoria cinematografica e riflessione sulla professione d'attrice, strano mestiere che consiste nel "trasformare in eccellenza ciò che non lo è" e nell'interpretare "stati d'animo" e "persone" più che personaggi.

Seduta alla macchina per scrivere, Huppert ci manda il suo personale messaggio. Ricorda la scoperta del cinema con le comiche di Chaplin e Stanlio e Ollio, i primi ruoli davanti alla cinepresa Super8 del padre, la formazione al conservatorio dove sua madre un giorno decise di iscriverla. Racconta gli incontri con Yves Montand e Romy Schneider, e il debutto in *I santissimi* di Bertrand Blier. Cita le collaborazioni con i più grandi registi francesi e internazionali, da Claude Chabrol a Michael Haneke, Jean-Luc Godard, Paul Verhoeven, Maurice Pialat, Werner Schroeter, Benoît Jacquot e Michael Cimino. Parla del rapporto speciale con Claude Chabrol, di come sia lavorare con la figlia Lolita e della recitazione, arte "selvaggia" che "brucia tutto quello che trova sul suo cammino" ma alla quale finisce sempre per tornare. Perché Isabelle Huppert sa che sarà sempre un'attrice: "Smettere? Ci penso spesso. Ma non lo farò mai".

From film to film, Isabelle Huppert takes us on a journey through her childhood and career, in a mosaic portrait narrated by the actress herself.

Huppert's words, specially recorded for the film, resonate with excerpts from her multiple incarnations for the big screen. The editing sketches an atypical biography, between cinematic allegory and reflection on the profession of an actress, this strange craft that consists of "transforming into excellence what is not" and

playing "states" and "people" rather than characters.

Sitting at her typewriter, Huppert sends us her personal message. She recalls her discovery of cinema with the comedies of Chaplin and Laurel and Hardy, her first roles in front of her father's Super8 camera, her training at the conservatory where her mother decided one day to enrol her. She recounts meeting Yves Montand and Romy Schneider, and her debut in Bertrand Blier's Going Places. She talks about her collaborations with the greatest French and international filmmakers, from Claude Chabrol to Michael Haneke, including Jean-Luc Godard, Paul Verhoeven, Maurice Pialat, Werner Schroeter, Benoît Jacquot and Michael Cimino. She mentions her unique relationship with Claude Chabrol, filming with her daughter Lolita and her relationship to drama, this "wild" art which "burns everything in its path" but to which she always ends up returning. For Isabelle Huppert knows that she will always be an actress: "Stop? I often think about it. But I'll never do it".

MELVILLE, LE DERNIER SAMOURAI

Francia, 2020 Regia: Cyril Leuthy

■ F.: Gertrude Baillot. M.: Cyril Leuthy, Michael Phelippeau. Int.: Thierry Hancisse (voce narrante). Prod.: Dominique Tibi, Cathy Palumbo, Roche Productions, Arte France ■ DCP. D.: 53' Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Roche Productions

"Un amico un giorno mi disse: non conosco un altro uomo che sia arrivato al successo con l'intransigenza". Jean-Pierre Melville è sempre stato un lupo solitario, e pur facendo oggi parte del pantheon del cinema costruì tutta la sua carriera al di fuori del sistema, tracciando un percorso singolare nella reinvenzione del film noir. I suoi film, insieme personali e popolari, sono divenuti capolavori applauditi in tutto



Melville, le dernier samourai

il mondo: *L'armata degli eroi, I senza nome, Frank Costello faccia d'angelo...*

Avvalendosi di estratti dei suoi film, di abbondanti materiali d'archivio e delle preziose informazioni fornite da familiari e collaboratori, come i registi Volker Schlöndorff e Bernard Stora, il film esplora il lato privato e ne mette in luce il destino quasi romantico: eroe di guerra, unico cineasta a possedere una propria casa di produzione e perfino padre spirituale della Nouvelle Vague.

Melville si lasciò spesso filmare. Ma rimane un enigma, essendosi creato un'immagine esagerata, 'smisurata', con il suo immancabile Stetson, gli occhiali neri e l'impermeabile che riproducevano la tenuta dei personaggi interpretati da Alain Delon, Lino Ventura e Jean-Paul Belmondo. Una vera e propria maschera. Perfino il suo nome era inventato. La sua è la storia di un uomo a disagio nella propria epoca, di un difensore nostalgico di valori passati di moda. Disse di lui Philippe Labro: "Era allo stesso tempo il più visibile e il più nascosto degli uomini". Ridandogli la parola, questo film in parte lo svela.

È anche la storia di un adolescente che sognava l'America. Questa fascinazione non lo abbandonò mai e alimentò tutta la sua opera. Anni dopo, fu all'estero che continuò a esercitare la sua influenza: in America, su cineasti quali Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Michael Mann, Taylor Hackford, ma anche a Hong Kong, con John Woo e il cinema noir di Hong Kong.

Per permettere di avvicinarsi ancor di più al regista, la musica del film è di Eric Demarsan, compositore di *L'armata degli eroi* e *I senza nome*.

"A friend once said to me: you're the only case of success by intransigency I know of". Jean-Pierre Melville has always been a lone wolf and, though he belongs in the cinema's pantheon today, he built his entire career outside the system, tracing a unique path to reinvent film noir. His films, at the same time personal and popular, have become masterpieces praised around the world: Army of Shadows, Le Cercle rouge, Le Samourai...

Through extracts from his films, footage from numerous archives, precious

insights from his family and former collaborators, such as filmmakers Volker Schlöndorff and Bernard Stora, this film explores the private part of a man, and highlights an almost romantic destiny: war hero, a filmmaker with his own studio and even the spiritual father of the New Wave.

Melville often let people film him. But he remained an enigma, having built himself an oversized 'larger than life' persona: with his perpetual Stetson, his dark glasses and his trenchcoat. He wore in life the same costume as his characters interpreted by Alain Delon, Lino Ventura and Jean-Paul Belmondo. A veritable mask. He even invented his own name. His story is that of a man ill at ease with his time, a nostalgic defender of obsolete values. Philippe Labro said of him: "He was at the same time the most visible and the most hidden of men". By giving him back the floor, this film partly lifts the veil.

It is also the story of a teenager who dreamed of America. This fascination never left him and nourished all his work. Years later, he continued to influence overseas filmmakers, who acknowledge his legacy: in America, Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Michael Mann, Taylor Hackford, but also in Hong Kong, John Woo and all the filmmakers of Hong Kong Noir.

In order to get even closer to the filmmaker, the score is by Eric Demarsan, the composer of Army of Shadows and Le Cercle rouge.

MIA MADRE, GIUDITTA RISSONE

Italia, 2020 Regia: Anna Masecchia, Michela Zegna

■ Scen. e ricerche: Anna Masecchia, Michela Zegna. F.: Margherita Caprilli, Elia Andreotti. M.: Elia Andreotti. Prod.: Cineteca di Bologna ■ DCP. D.: 32'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Giuditta Rissone ha calcato la scena teatrale fin da bambina. La storia del teatro 'all'italiana' è caratterizzata da famiglie che, di generazione in generazione, hanno fatto vivere personaggi e situazioni della tradizione popolare e non. Talento recitativo versatile, molto apprezzato dai critici e dal pubblico, Giuditta agli inizi degli anni Venti entrò come prima attrice giovane nella compagnia di Dario Niccodemi, lavorando successivamente al fianco di Luigi Almirante, Sergio Tofano e infine Vittorio De Sica, che molto deve ai suoi insegnamenti sul palcoscenico; dal teatro di prosa alla rivista Za-Bum, con la sua voce ha interpretato personaggi drammatici quanto comici; ma il canto no, la terrorizzava, e fu Vittorio a incoraggiarla, a darle letteralmente il là per duettare insieme sulle note della canzone finale dello spettacolo *Teddy e il suo partner* che, grazie al 78 giri conservato nell'archivio di famiglia, torna a risuonare dopo quasi settant'anni.

Vittorio, l'amore della sua vita, il padre di Emi, figlia amata che oggi racconta, seguendo il filo dei ricordi, l'attrice e la mamma Titta. Fotografie, rari manifesti e oggetti, ma anche film di famiglia che restituiscono un quadro inedito di un gruppo familiare insolito; i Rissone, teatranti sì, ma piemontesi, tutti d'un pezzo da un lato, e i De Sica, piccolo borghesi sì, ma con uno spirito napoletano fortemente anarchico dall'altro.

Nel documentario si ripercorrono le tappe della carriera dell'attrice, ma anche quelle della vita di una donna. L'infanzia avventurosa sui palcoscenici con i Rissone, il padre scenografo e la madre sarta; la recitazione al fianco del talentuoso fratello Checco, di cui Emi con affetto ricorda la figura. Poi l'incontro con Vittorio e la storia di una donna che, cresciuta in un ambiente artistico e in un momento di grande emancipazione femminile, sceglie di dedicarsi alla famiglia.

Anna Masecchia e Michela Zegna

Giuditta Rissone was on the stage since she was a child. The history of 'Italian-style' theatre is characterised by families that, across the generations, brought to life characters and situations from the folk tradition and beyond. A versatile acting talent, appreciated by critics and public alike, Rissone became the first young actress to join Dario Niccodemi's company, at the beginning of the 1920s. She later worked alongside Luigi Almirante, Sergio Tofano and finally Vittorio De Sica, who learned much from her about being on stage. From theatre to the Za-Bum variety show, she gave her voice to both dramatic and comic characters, but she didn't sing. Singing terrified her, and it was Vittorio who encouraged her, who literally set the right tone so they could duet together on the final song of the show, Teddy e il suo partner, which we can hear again after almost 70 years thanks to a 78rpm record preserved in the family archives.

Vittorio, the love of her life, the father of Emi, their beloved daughter, who today talks about the actress and mother Titta, taking a walk down memory lane. Photographs, rare posters and artefacts, but also home movies that give a never-before-seen view of an atypical family group. On one side, the Rissones, theatrical, but from the Piedmont and stalwart, and, on the other, the De Sicas, petit-bourgeois, but with a strongly anarchic Neapolitan spirit.

The documentary shows the stages of the actress's career, but also those of her life as a woman. Her adventurous childhood on stage with the Rissones, the set designer father and dressmaker mother; acting alongside her talented brother Checco, whom Emi affectionately recalls. Then meeting Vittorio and the story of a woman who, having grown up in an artistic environment and at a time of great female emancipation, chose to dedicate herself to family.

Anna Masecchia and Michela Zegna

RITRATTO DI MARA BLASETTI

Italia, 2020 Regia: Michela Zegna

■ Scen.: Michela Zegna. M.: Elia Andreotti. Riprese audio: Davide Ricchiuti, Manuel Cumani (Pianosequenza). Ricerche fotografiche: Alfredo Baldi, Michela Zegna. Prod.: Cineteca di Bologna ■ DCP. D.: 25'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Con *L'ora a cavallo*, mostrato al Cinema Ritrovato del 2016, è iniziato un lungo lavoro di ricerca tra le migliaia di fotografie dell'archivio Blasetti che ha fatto emergere l'anima innovatrice e tecnicamente audace di questo regista, capace di affrontare qualsiasi impresa produttiva, dal film di taglio realistico e storico a quello in costume, dal kolossal alla commedia.

Ritratto di Mara Blasetti prosegue questo percorso – da *Nessuno torna indietro* (1943) a quello che lo stesso Blasetti aveva definito il suo ultimo film impegnato, *Io, io, io... e gli altri* (1966) – e, inaspettatamente, diventa una lezione di cinema a due voci. Gradualmente, accanto al monumentale regista, al suo talento nello scegliere e dirigere gli attori, nel girare le scene per intero aborrendo i comodi primi piani campo e contro-campo, emerge dalla sua lunga ombra Mara. La si vede sempre più spesso nelle foto di set da *Altri tempi* (1952) a *Io amo tu ami* (1962). Lei, che racconta con immenso amore del padre al lavoro, non può impedirsi di parlare anche di sé, della sua crescita professionale; da tutto fare a segretaria di edizione, poi aiuto regista e infine, con *Europa di notte* (1959), ispettrice di produzione.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, la società italiana non concepiva che una donna potesse dirigere un film (le eccezioni lo confermano), ancor meno che avesse le capacità di gestire economicamente e logisticamente una grande produzione cinematografica.

Mara Blasetti è una delle prime donne in Italia a ricoprire nel mondo del cinema il ruolo di direttrice di produ-



Ritratto di Mara Blasetti

zione. Nel 2012, quasi per caso, riemergono i documenti della sua eccezionale carriera, iniziata sui set del padre e, dal 1961, proseguita per vent'anni in produzioni di livello internazionale con la 20th Century Fox, la Paramount, la United Artists e Carlo Ponti.

Mara si è spenta il 5 luglio scorso, a novantasei anni. Ci ha insegnato molto, forse tutto; la passione, la disciplina, l'umiltà, la tenacia e l'ottimismo di chi ha vissuto appieno.

Il prossimo capitolo sarà dedicato interamente alla sua straordinaria storia professionale.

Michela Zegna

With L'ora a cavallo, shown at Il Cinema Ritrovato in 2016, we began a lengthy project of research amongst the thousands of photographs in Blasetti's archives. These images reveal the innovative and technically daring soul of this director, who was capable of taking on any challenge, from realistic historical films to costume dramas, and from epics to comedies.

Ritratto di Mara Blasetti continues this journey – from Nessuno torna in-

dietro (1943) to what Blasetti himself defined as his last engaged film, Io, io, io... e gli altri (1966) – and, unexpectedly, becomes a lesson in cinema as duet. Gradually, alongside the monumental director who had a talent for selecting and directing actors, shooting scenes in long takes and avoiding easy close-ups or reverse shots, Mara emerges out of his shadow. She appears more frequently in the photos shot on the sets from Altri tempi (1952) to Io amo tu ami (1962). She recounts stories of her father at work with great love, but cannot help also talking of herself and her own professional growth: from runner to script supervisor, then assistant director and, finally, with Europa di notte (1959), production supervisor.

In the 50s and 60s, Italian society could not imagine that a woman could direct a film (the exceptions prove the rule), and much less that she would be able to manage the economics and logistics of a large film production.

Mara Blasetti became one of the first Italian women to take on the role of production supervisor. In 2012, almost by

chance, evidence of her exceptional career begin to emerge. It began on her father's sets and, from 1961, continued for another 20 years on international productions with 20th Century Fox, Paramount, United Artists and Carlo Ponti.

Mara died on July 5 last year; she was 96. She taught us much, perhaps everything: the passion, discipline, humility, perseverance and optimism of someone who lived a full life.

The next chapter will be dedicated entirely to the story of her extraordinary professional career.

Michela Zegna

SPEER GOES TO HOLLYWOOD

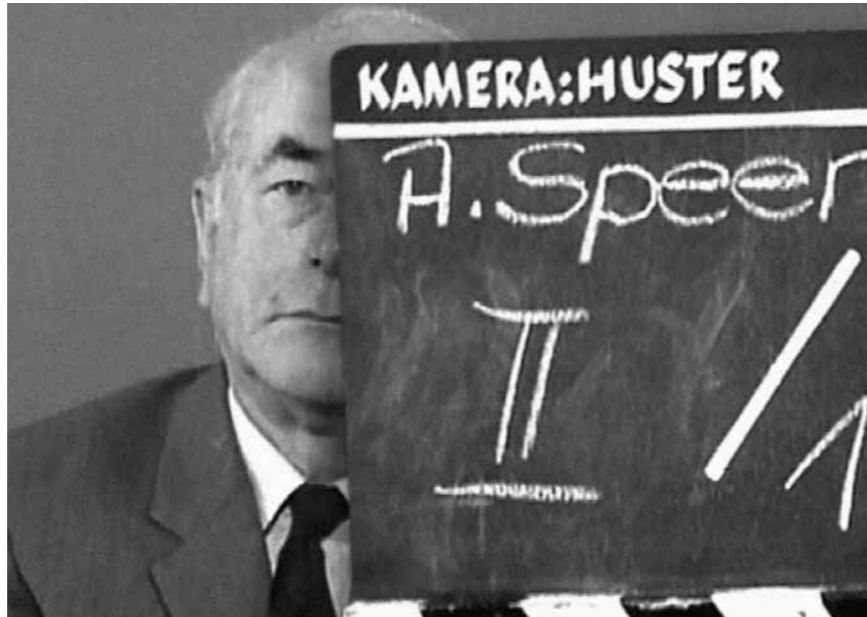
Israele, 2020 Regia: Vanessa Lapa

■ Scen.: Vanessa Lapa, Joëlle Alexis. M.: Joëlle Alexis. Mus.: Frank Ilfman. Prod.: Vanessa Lapa, Tomer Eliav, Sylvain Goldberg, Björn Köll, Felix Breisach per Realworks ■ DCP. D.: 98' Versione inglese, francese e tedesca con sottotitoli inglesi / English, French and German version with English subtitles ■ Da: Realworks

Albert Speer è un enigma. L'ufficiale nazista più alto in grado cui sia stata risparmiata la condanna a morte a Norimberga, Speer fu uno dei più stretti collaboratori di Hitler nel ruolo di architetto capo incaricato di trasformare Berlino nella capitale di un impero globale. Nominato ministro per gli armamenti e la produzione bellica nel 1942, Speer fu responsabile di dodici milioni di lavoratori forzati ridotti in schiavitù. Eppure perfino oggi gode della reputazione di 'nazista buono', mito che costruì egli stesso.

Speer Goes to Hollywood incontra il suo protagonista nel 1971, quando Speer lavorava a una sceneggiatura per la Paramount Pictures tratta dal suo libro intitolato *Memorie del Terzo Reich*.

Il documentario, basato su quaranta ore di registrazioni audio effettuate dallo sceneggiatore Andrew Birkin, narra il cinico tentativo di Speer di in-



Speer Goes to Hollywood

sabbiare il proprio passato con un film di finzione. Le registrazioni sono completate da rari filmati d'archivio risalenti a prima e dopo la Seconda guerra mondiale, ai processi di Norimberga e agli anni in cui ormai Speer conduceva una vita ritirata da signore di campagna. Ora giustapposte, ora intrecciate, queste tre linee temporali compongono il filo narrativo del film collaborando a creare una tensione ironica e agghiacciante.

Speer Goes to Hollywood offre un'intrigante visione dei meccanismi psicologici di un uomo che fu responsabile di milioni di morti ma che è ancora da molti considerato una degna persona in circostanze indegne. Questo nuovo film di Vanessa Lapa, premiata regista di *The Decent One* (2014), è un ammonimento su come sia facile manipolare il mezzo filmico per distorcere la memoria storica.

Albert Speer is an enigma. The highest-ranking Nazi in Nuremberg to be spared the death sentence, Speer was one of Hitler's closest confidants and his chief architect, tasked with rebuilding Berlin as the capital of a global empire.

Appointed Minister of Armaments and War production in 1942, Speer was responsible for 12 million slave labourers. Yet, even now, he has the reputation of being 'the good Nazi' – a myth he carefully constructed himself.

Speer Goes to Hollywood meets its protagonist in 1971, while Speer was working on a screenplay for Paramount Pictures, based on his memoir Inside the Third Reich.

Based on 40 hours of unpublished audio cassettes, recorded by screenwriter Andrew Birkin, the film covers Speer's callous attempt to whitewash his past with a feature film. The audio narrative is supplemented by rare archival footage, from before and during World War II, from the Nuremberg Trials and later, during Speer's retirement as a semi-reclusive country gentleman. At times juxtaposed and at times interwoven, those three timelines form the narrative of the film that provides an ironic and chilling tension.

Speer Goes to Hollywood offers an intriguing look at the inner workings of a man responsible for the deaths of millions, yet whom many people still consider a decent man in indecent cir-

cumstances. This new film by director Vanessa Lapa, award-winning director of The Decent One (2014), is a cautionary tale of how media such as film can be manipulated easily to shape the way that history is remembered.

VOLKER SCHLÖNDORFF, THE BEAT OF THE DRUM

Francia, 2020

Regia: Pierre-Henri Gibert

■ Scen.: Pierre-Henri Gibert. Int.: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Prod.: Cinétévé, ARTE France ■ DCP. D.: 52'. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinétévé

Volker Schlöndorff è il più europeo dei registi tedeschi. Dal *Tamburo di latta* a *Diplomacy*, questo film esplora la vita e le opere di un artista che lasciando il suo paese ha acquisito la prospettiva che gli ha permesso di ritrarlo meglio di chiunque altro. Una ricerca personale che fornisce anche un punto di vista unico sulla storia tedesca ed europea.

La vita e il destino di Schlöndorff pongono con straordinaria acutezza l'ardua questione dell'identità. Come si costruisce l'identità degli sradicati? Da cosa dipende il senso di appartenenza a un paese? Che cosa siamo dopo aver rifiutato le nostre origini? Volker Schlöndorff fa parte della generazione di tedeschi che sono stati marchiati dalla colpa, che sono diventati adulti con la vergogna di provenire dal paese dei nazisti. Il suo trasferimento in Francia ancora adolescente appare come un tentativo di sfuggire alla propria nazionalità per farsi 'più francese dei francesi'. E con il successo professionale Schlöndorff si è spinto ancora più lontano, fino a Hollywood. Eppure ha abbracciato come pochi artisti la storia del suo paese, esplorandone le zone grigie alla ricerca delle radici del male e del



Volker Schlöndorff, the Beat of the Drum

degrado, documentando attraverso la finzione le lacune della storia nazionale contemporanea.

A rendere così gratificante la sua storia è il fatto che abbia svolto questo serissimo compito in maniera completamente indisciplinata, disturbando l'ordine costituito, contestando la storia ufficiale. È l'incarnazione della cattiva coscienza della Germania, e attraverso i suoi film è riuscito a trasformare quella critica in una produzione di grande valore artistico e morale.

La realizzazione di questo documentario è anche una risposta, una rara opportunità di offrire un esempio positivo. L'esempio di qualcuno che, giovanissimo, ha rifiutato il nazionalismo ricevuto in eredità ed è stato capace di attraversare le frontiere per sfuggire al determinismo della vita, e vivere un'esistenza singolare. "Siamo noi che decidiamo della nostra vita!" sembra dirci Schlöndorff, nel suo credere che tutto è possibile.

Pierre-Henri Gibert

Volker Schlöndorff is the most European of German filmmakers. From The Tin Drum to Diplomacy, this film ex-

plores the life and work of a border-crossing artist who, by leaving his country, gained the perspective to portray it better than anyone else. His personal quest also provides a unique point of view on both German and European history.

Schlöndorff's life and fate acutely address the difficult question of identity. How do you construct your identity when you have been uprooted? What does the sense of belonging to a country depend on? And what are we if we reject our roots? Volker Schlöndorff is part of the generation of Germans that was branded by guilt, that came of age steeped in shame about Nazism. His move to France while still a teenager seems like an attempt to escape his nationality and to become "more French than the French". When professional success arrived, he fled even further, all the way to Hollywood. And yet, few artists have espoused the history of their native country, investigating its grey areas in search of the roots of the evil that decayed it, documenting through fiction the gaps in its contemporary history.

What makes his story so gratifying is that he performed that serious task in a completely undisciplined way, dis-

turbing the established order, contesting official history. He is Germany's bad conscience incarnate, and through his films, he managed to transform that criticism into a body of work of great moral and artistic value.

Making this documentary is also a response, a rare opportunity to hold up a positive example. An example of someone who, from a very young age, refused the nationalism he had received as an inheritance, was able to cross borders

to escape the determinism of birth and live a singular existence. "We are the decision-makers in our own lives!" That's what Schlöndorff, who believes that everything is possible, seems to be telling us. Pierre-Henri Gibert

OMAGGIO A GIDEON BACHMANN / TRIBUTE TO GIDEON BACHMANN

"NOW I WILL TELL YOU, AFTER ALL" - FEDERICO FELLINI'S LAST/LOST INTERVIEW

Italia, 1985 Regia: Gideon Bachmann

■ DCP. D.: 43'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinemazero

"Alla fine, ora ti racconterò", dice Fellini a Gideon Bachmann prima di iniziare questa preziosissima intervista, rimasta inedita, probabilmente l'ultima di una certa rilevanza, la più accurata, la più lunga, rilasciata da Fellini in video negli ultimi anni di vita. La sua origine è datata addirittura trent'anni prima, 1956... Una memorabile nevicata avvolge New York. Federico Fellini è in auto, nel traffico bloccato. È in città per la prima americana di *La strada*. Con lui siede Gideon Bachmann, animatore con Jonas Mekas di visioni 'corsare' a NY dall'inizio degli anni Cinquanta. Bachmann è anche giornalista, per la carta stampata e per la radio, con un programma radiofonico sul cinema noto in tutti gli Stati Uniti. Una delle solite boutade felliniane, probabilmente per rimandare o prendere tempo, mentre il giornalista lo incalza: "Gideon, perché non vieni a Roma, e continuiamo l'intervista?". È l'inizio di una lunga amicizia, della vita romana di Bachmann, di un rapporto talvolta conflittuale che durerà fino alla morte di Fellini. Al maestro riminese Bachmann dedicherà due documenti preziosissimi, *Fellinikon* e *Ciao, Federico!* Ma l'intervista, verrà sempre rimandata, per un motivo o per un

altro. Solo nel 1985, finalmente, Fellini si concederà, a lungo, con calma alle domande di Bachmann di fronte alla cinepresa. Dopo quasi trent'anni di amicizia, Fellini sembra sentire l'urgenza di confidarsi, di concedersi. Davanti a Bachmann, la voce di Fellini suona come alla fine di un lungo viaggio... La sua arte, il suo modo di creare, cosa sono per lui i film: c'è il racconto di tutto il suo cinema in questo lungo, accorato e partecipe dialogo.

Riccardo Costantini

"Now I will tell you, after all", says Fellini to Gideon Bachmann before starting this priceless interview. Previously unseen and probably the last of his significant interviews, it is also the most accurate and the longest, and was given by Fellini on video in the final years of his life. It began almost 30 years before, in 1956... A heavy snowfall blankets New York. Federico Fellini is in the car, stuck in traffic. He's in town for the American premiere of *La strada*. With him sits Bachmann, creator with Jonas Mekas of 'underground' screenings in NY from the beginning of the 1950s. Bachmann is also a journalist, for both print and radio, the latter took him to host a show about movies, broadcast throughout the United States. While the journalist presses him, Fellini quips, probably as a stalling tactic: "Gideon, why don't you come to Rome, and we continue the interview?". It was the start of a long friendship, of Bachmann's life in Rome, of a sometimes combative relationship that would last until Fellini's death. Bachmann dedicated two

very special documentaries to the maestro from Rimini: *Fellinikon* and *Ciao, Federico!* The interview was always put off for one reason or another. It wasn't until 1985 that Fellini finally sat down to Bachmann's questions in a long interview in front of the camera. After almost 30 years of friendship, Fellini seems to feel the urgent need to confide, to open up. Face to face with Bachmann, Fellini's voice sounds like it is at the end of a long journey... His art, his way of creating, what films mean to him: there is the story of all his films in this long, heartfelt and engaging conversation.

Riccardo Costantini

LILIANA CAVANI: INTERNO BERLINESE

Italia, 1987 Regia: Gideon Bachmann

■ DCP. D.: 18'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinemazero

Un backstage inedito di uno dei film più internazionali di Liliana Cavani. Dal gioco difficile di mediazione (italiano, giapponese e inglese) sul set per far dialogare attori con personalità e cultura – oltre che lingua – differenti, alle scene di relax nelle pause delle riprese, la regista si muove approfondendo il meccanismo psicologico che soggiace all'esperienza amorosa: l'incantamento, la devozione, la dedizione... Un filo rosso – così dichiara l'autrice a Bachmann – lega il grande macrotema del suo percorso autoriale: la grande storia, che si sviluppa fra e con le profondità delle relazioni psicologiche, attraverso la coscienza di noi stes-

si, sulla base della intensità delle scelte personali, delle azioni. I suoi film sono spesso un tentativo di dare risposte a – poche e fondamentali – domande eterne e comuni a tutti, quei quesiti che sono poi trasversali alle varie arti e imprese del sapere, siano esse la grande letteratura (Tanizaki, nel caso, ma non solo) o la filosofia o il teatro.

Riccardo Costantini

A previously unseen behind-the-scenes documentary about one of Liliana Cavani's most international films. From the challenging distraction of the on-set negotiations to get actors with different personalities and cultures – not to mention languages, including Italian, Japanese and English – to communicate, to scenes of relaxation during pauses in the shooting, Cavani scrutinises the psychological mechanisms that are part of the experience of love: enchantment, devotion, dedication. She tells Bachmann that a common thread creates an overarching theme to her work: the sweep of history, which unfolds between and within the depths of psychological relationships, through our self-awareness, and on the basis of the intensity of personal choices and actions. Her films often represent an attempt to respond to eternal questions that are common to us all; these queries cut across different art forms and branches of knowledge, be it great literature (Tanizaki, in this instance, among others), philosophy or theatre.

Riccardo Costantini

PAOLO E VITTORIO TAVIANI: GOOD MORNING CINEMA

Italia, 1987 Regia: Gideon Bachmann

■ DCP. D.: 21' Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinemazero

In questo documento inedito, a riprese quasi concluse di *Good Morning Babylon*, i fratelli Taviani vengono intervistati 'sotto l'albero' (modulo 'noto' delle interviste di Bachmann, famosa in particolare quella a Pasolini su *Salò o le 120 giornate di Sodoma*):



Liliana Cavani sul set di *Interno berlinese* - Foto di Gideon Bachmann © Archivio Cinemazero Images

per la tipologia del film, per la verve dialogica di Bachmann, il dibattito diventa subito una grande occasione di confronto sul cinema, sulla dimensione artistica e artigianale della settimana arte. "Tra le cattedrali romaniche e il cinema [per noi] c'è lo stesso rapporto", dice Vittorio Taviani, ricordando il legame ancestrale e profondo che c'è fra il loro territorio e l'espressione cinematografica, fra le cose antiche e nobili, stratificate, e la necessità di storie vive, che partano dal pubblico e celebrino la partecipazione collettiva.

Riccardo Costantini

In this previously unseen documentary, made when shooting on *Good Morning Babylon* was almost over, the Taviani

brothers are interviewed 'under a tree' (a familiar format in Bachmann's interviews, most famously in the interview with Salò, or the 120 Days of Sodom). As a consequence of the type of film and the verve of Bachmann's questions, the discussion immediately becomes a great debate on the cinema and its artistic and artisan nature. "For us, Romanesque cathedrals and the cinema are the same", Vittorio Taviani says, remembering the deep, ancestral bond that exists between their land and their cinematic expression, between things both ancient, noble and layered and the need for living stories that originate with the public and celebrate collective participation.

Riccardo Costantini



LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine



YUZO KAWASHIMA: L'ANELLO MANCANTE

Yuzo Kawashima: The Missing Link

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Alexander Jacoby** e **Johan Nordström**,
con la collaborazione con / in collaboration with **Istituto Giapponese di Cultura**

Yuzo Kawashima (1918-1963) è l'anello di congiunzione tra cinema classico e nuovo cinema giapponese. Assistente alla Shochiku di Keisuke Kinoshita e Minoru Shibuya, due pilastri degli studios, e maestro di Shohei Imamura, nei suoi film coniugò la cura e la precisione dello studio system con la stravaganza e l'audacia degli anni Sessanta. Per Imamura, Kawashima "incarnò il nuovo cinema giapponese con dieci anni d'anticipo", parole che confermano l'impatto duraturo del cineasta malgrado la prematura scomparsa. Le precarie condizioni di salute ispirarono a Kawashima una visione del mondo pessimistica e uno spiccato senso dell'assurdo. La sua produzione alterna drammi realistici intensi e raffinati a commedie disinvoltate e imprevedibili in bilico tra satira e farsa.

Maestro di stile, Kawashima amava le composizioni elaborate, preferiva le inquadrature di gruppo ai primi piani e disponeva con intelligenza i suoi interpreti tra gli arredi e gli oggetti di scena. Dava carta bianca alle sue star e incoraggiava interpretazioni spigliate, chiassose e vivaci che valorizzavano al massimo la mimica, il tono della voce, la postura, i gesti e i movimenti. Il critico Koshi Ueno ha sottolineato l'importanza della "struttura spaziale e dell'interazione tra spazio e persone" in Kawashima e ricorda "le immagini di persone in movimento da un luogo all'altro, come ombre". Forse l'enfasi posta sullo spazio e il movimento rispecchia l'esperienza personale di Kawashima: un ragazzo di campagna che divenne un sensibile cronista della vita urbana; un 'regista errante' che passò di studio in studio, dall'Shochiku alla Nikkatsu, alla Toho e alle sue affiliate, alla Daiei.

Shohei Imamura, che fu assistente di Kawashima alla Nikkatsu, offrì alcune vivaci descrizioni del regista, "il tipo di persona che dorme di giorno e diventa attiva la notte", un uomo che beveva molto ed esorcizzava con l'umorismo la paura della morte. Imamura scrisse che "era completamente diverso dai cosiddetti grandi registi costantemente alla ricerca della perfezione. Aveva una visione del mondo estremamente distorta. Detestava e sbeffeggiava ogni forma di esagerazione. Si ribellava costantemente al potere e si batteva contro l'ipocrisia". I toni vivaci ed espliciti dei film dello stesso Imamura devono molto alle atmosfere di Kawashima.

In *Kashima ari* (Una stanza in affitto, 1959) uno dei personaggi dichiara "Jinsei wa sayonara dake da": "La vita è fatta solo di addii". Queste parole, che saranno incise sulla sua lapide e verranno riprese da Imamura, che così intollererà il libro di ricordi sul maestro, sembrano prefigurare la morte precoce del regista ed esemplificare la malinconia che pervade il suo umorismo. Nonostante una vita e una carriera purtroppo molto brevi, Kawashima diresse cinquantuno film, per un terzo dei quali fu anche autore o coautore della sceneggiatura. Questa retrospettiva proporrà una selezione delle sue opere migliori, concentrandosi sul periodo della prima maturità che coincise con gli ultimi anni alla Shochiku e il periodo alla Nikkatsu.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

Yuzo Kawashima (1918-1963) is the 'missing link' between the classical Japanese cinema and the New Wave. An apprentice at Shochiku of such studio stalwarts as Keisuke Kinoshita and Minoru Shibuya and a teacher of Shohei Imamura, he made films combining the care and precision of the studio era with the flamboyance and daring of the 1960s. For Imamura, Kawashima "personified the Japanese New Wave ten years before its emergence", a tribute that testifies to Kawashima's lasting impact despite his premature death. Chronic poor health inspired a pessimistic worldview and a sense of the absurd. In his oeuvre, subtle, poignant realist dramas jostle with freewheeling, unpredictable comedies poised between satire and farce.

An expert stylist, Kawashima delighted in elaborate compositions, favouring group shots over close-ups, and placing his actors strategically amidst props and furnishings. He allowed his stars free rein on set, encouraging breezy, noisy, vital performances that made full play with facial expression, tone of voice, posture, gesture and movement. Critic Koshi Ueno has described the importance in his films of "the structure of space and the interaction between space and people", and recalls "images of people moving from one place to another, like shadows". Perhaps that stress on space and motion testifies to Kawashima's experience: a country boy who became a perceptive chronicler of urban life; a "wandering director" who moved from studio to studio, making films at Shochiku, Nikkatsu, Toho and its subsidiaries, and Daiei.

Shohei Imamura, who was Kawashima's apprentice during his Nikkatsu period, offered some vivid character sketches of "the kind of man who sleeps through the day and becomes active at night", a man who drank heavily and channelled his fear of death into humour. Imamura wrote that he "was completely different from the so-called great directors who always strive for perfection. He had an extremely distorted way of looking at the world. He abhorred and mocked exaggeration at all times. He was always rebelling against authority and striving to eliminate hypocrisy". The vital, earthy tone of Imamura's own films as director owes much to Kawashima.

*In *Kashima ari* (Room to Let, 1959), one of Kawashima's characters declares, "Jinsei wa sayonara dake da", or "Life is nothing but goodbye". Those words, engraved later on his gravestone and borrowed by Imamura for his written reminiscence on the director, seemed to anticipate his early death and exemplify the melancholy that underlies his humour. Yet even though his life and career were sadly curtailed, Kawashima directed a total of 51 films, scripting or co-scripting a third of them. This retrospective will screen a selection of his finest work, focusing on his first maturity during his final years at Shochiku and his Nikkatsu period.*

Alexander Jacoby and Johan Nordström



Tonkatsu taisho

TONKATSU TAISHO

Giappone, 1952 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *Our Chief, Our Doctor*. Sog.: Tsuneo Tomita. Scen.: Yuzo Kawashima. F.: Toru Nishikawa. Scgf.: Seiichiro Sakai. Mus.: Chuji Kinoshita. Int.: Shuji Sano (Yusaku Araki), Etsuko Miyama (Shizuko, sua sorella), Keiko Tsushima (Mayumi Sada), Rieko Sumi (Kikue), Teiji Takahashi (Shuji, suo fratello), Shin Tokudaiji (Toshio Niwa), Michiko Ikuno (Tami, sua moglie). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /Japanese version with English subtitles ■ Da: Shochiku

Questo divertente titolo è uno dei più famosi girati da Kawashima alla Shochiku. Racconta le esperienze di un medico di quartiere, la cui predi-

lezione per il *tonkatsu* (popolare pietanza giapponese simile alla cotoletta alla milanese) gli è valsa l'affettuoso soprannome di 'principe della cotoletta' (il significato letterale del titolo giapponese del film) tra gli inquilini del condominio in cui vive. Il futuro del caseggiato è minacciato dal progetto di ampliamento di un vicino ospedale, diretto da una dottoressa.

Il *nagayamono* (termine generico che fa riferimento all'ambientazione in un quartiere popolare) era un pezzo forte del *jidai-geki* (film storico) prebellico, esemplificato da classici quali *Umanità e palloni di carta* (*Ninjo kamifusen*, 1937) di Sadao Yamanaka. Come osservò il recensore di "Kinema Junpo", che esprimeva un giudizio complessivamente piuttosto critico

sull'opera, il film di Kawashima è di fatto un *jidai-geki nagayamono* trasferito in un'ambientazione *gendai-geki* (contemporanea). Il caseggiato permette a Kawashima di esplorare la fragile situazione sociale ed economica del primo dopoguerra.

Lo stesso Kawashima osservò che "questo film sin dall'inizio fu un po' diverso" e ammise che la storia aveva relativamente poco a che fare con il *tonkatsu*. Pur liquidandolo con la solita eccessiva modestia definendolo "un semplice melodramma", sottolineò la vitalità delle interpretazioni di Shuji Sano, Keiko Tsushima, Rieko Sumi e altri, osservando che "questi nomi illustri della Shochiku avevano dato prova di una meravigliosa vitalità". Shuji Sano, fresco delle collaborazioni

con Yasujiro Ozu e Keisuke Kinoshita, stava allora rilanciando la propria carriera dopo essere stato un idolo delle folle negli anni precedenti la Seconda guerra mondiale.

This entertaining film is one of the most celebrated of Kawashima's period at Shochiku. It chronicles the experiences of a neighbourhood doctor, whose taste for tonkatsu (a popular Japanese dish, similar to a pork schnitzel) earns him the nickname 'the pork cutlet prince' ('Tonkatsu Taisho', the film's Japanese title) from the affectionate residents of the tenement in which he lives. When a local hospital, run by a female doctor, plans to expand, the future of the tenement is called into question.

The nagayamono (a generic term referring to the film's tenement setting) was a staple of the prewar jidai-geki (period film), exemplified by such classics as Sadao Yamanaka's Humanity and Paper Balloons (Ninjo kamifusen, 1937). As the "Kinema Junpo" reviewer, who was somewhat critical of the film as a whole, noted, Kawashima's film is basically a jidai-geki nagayamono transported to a gendai-geki (contemporary) setting. The tenement location allows Kawashima to explore the fragile social and economic situation of the early post-war years.

Kawashima himself commented that "From the very beginning, this one was a bit different" and admitted that the story had relatively little to do with tonkatsu. Although, in characteristically self-deprecating fashion, he dismissed the film as "a mere melodrama", he also pointed to the vitality of the acting by Shuji Sano, Keiko Tsushima, Rieko Sumi, and others, who he said "were wonderfully alive as Shochiku's top billed actors". At the time, Sano, fresh from collaborations with Yasujiro Ozu and Keisuke Kinoshita, was experiencing a second wind in an acting career that had seen him first earn popularity as a matinee idol before World War II.



Kinou to asu no aida

KINO TO ASU NO AIDA

Giappone, 1954 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *Between Yesterday and Tomorrow*. Sog.: dal romanzo omonimo (1953) di Yasushi Inoue. Scen.: Toshio Shiina. F.: Toru Nishikawa. Scgf.: Seiichiro Sakai. Mus.: Toshio Mayuzumi. Int.: Koji Tsuruta (Kaitaro Shirato), Yumeji Tsukioka (Toko Saita), Chikage Awashima (Reiko Danjo), Eitaro Shindo (Shuheji Saita), Minoru Ohki (Sankichi Araki), Shiro Osaka (Genko), Akihiko Katayama (Saiki). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 120'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /Japanese version with English subtitles ■ Da: Shochiku

L'ultimo film di Kawashima alla Shochiku è un'opera decisamente degna di nota, nonostante il regista si fosse trovato a disagio con il materiale di partenza. "Pensavo fosse estremamente difficile dar vita alle donne ritratte da Yasushi Inoue" commentò. "Eppure allo stesso tempo mi ero relativamente affezionato a loro. Non che adesso non mi piacciono, ma la dolcezza di Yasushi Inoue mi disturba un po'".

La visione disfattista di Kawashima sembra però palesarsi nei cambiamen-

ti apportati al tono e all'enfasi della storia di Inoue. Il recensore di "Kinema Junpo" osservò che nell'originale il personaggio principale era ritratto come un virile uomo d'affari del dopoguerra, mentre l'adattamento della Shochiku ne attenuava la mascolinità permettendo alle due protagoniste femminili di occupare il centro della scena. Al pubblico italiano e internazionale potrà ricordare Fellini il modo in cui Kawashima documenta la crisi di un protagonista maschile nella complessa esplorazione di ciò che determina l'attrazione tra uomini e donne, spesso contro la loro volontà o il buon senso.

Il recensore di "Kinema Junpo" elogiò Kawashima per la ventata di modernità che aveva infuso nel melodramma. In effetti il film denota una certa modernità stilistica e appare a tratti sperimentale, quasi d'avanguardia. La sequenza iniziale è audacemente teatrale, con la macchina da presa che arretra a svelare l'"introduzione" come uno schermo dentro lo schermo, e la colonna sonora mostra una rinfrancante qualità anarchica.

Kawashima's last film at Shochiku is a remarkable achievement, notwithstanding the director's own sense of being ill at ease with his material. He commented that "I thought that the women drawn by Yasushi Inoue were extremely hard to bring to life. Yet, at the same time I was relatively fond of them. It is not that I don't like them now, but I do get somewhat bothered by Yasushi Inoue's sweetness".

Kawashima's defeatist vision is arguably apparent, though, in the changes he made in tone and emphasis to Inoue's story. The "Kinema Junpo" reviewer remarked that, in the original story, the main character was portrayed as an après-guerre masculine businessman, while in Shochiku's treatment he became emasculated, allowing the two main female leads to take centre stage. Italian and international viewers might think of Fellini as Kawashima charts a male protagonist's emasculation in a finely nuanced exploration of how women and men are drawn to each other, often against their own wishes or better judgement.

The "Kinema Junpo" reviewer praised the way in which Kawashima infused the melodrama with an air of modernity. Certainly, there is a stylistic modernity to the film, parts of which feel experimental and almost avant-garde. The opening sequence in particular has a daring theatricality, as when the camera pulls out to reveal the 'intro' as a screen within a screen, and the soundtrack has a refreshingly anarchistic quality.

AI NO ONIMOTSU

Giappone, 1955 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *Burden of Love*. Scen.: Yuzo Kawashima. F.: Shigeyoshi Mine. Scgf.: Kimihiko Nakamura, Mus.: Toshiro Mayuzumi. Ass. regia: Shohei Imamura, Kirio Urayama. Int.: So Yamamura (Jozaburo Araki), Tatsuya Mihashi (Jotaro Araki), Joichiro Kaida, attore Chambara), Isuzu Yamada (Some Kaida), Mie Kitahara (Saeko Godai), Yukiko Todoroki (Ranko

Araki), Eijiro Tono (Jozo Araki), Eitaro Ozawa (Sakaguchi), Kin Sugai (Kamioka), Frankie Sakai (Debanokoji Kamenosuke). Prod.: Nikkatsu ■ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ■ Da: Nikkatsu

Definito da Joseph Anderson e Donald Richie "un trattamento satirico dell'*haha-mono*" (il genere popolare incentrato sull'amore e la sofferenza materni), il primo film di Kawashima per la Nikkatsu è uno studio sulla fecondità nel contesto delle ansie da sovrappopolazione del secondo dopoguerra e della campagna di stato per il controllo delle nascite negli anni Cinquanta. Il protagonista, Jozaburo Araki (Yamamura), come ministro della Sanità ha il compito di promuovere il controllo demografico, ma la sua missione è comicamente compromessa da una serie di gravidanze simultanee in famiglia.

Lo scenografo Kimihiko Nakamura, che lavorò in seguito a svariati film dell'allievo di Kawashima, Shohei Imamura, contribuì alla verosimiglianza del film creando una copia precisa dell'edificio del Parlamento nel quartiere di Akasaka, a Tokyo. Gli elementi politici del film sono rivelatori quanto quelli comici sono divertenti. Kawashima, tuttavia, fu ferito dalle accuse di plagio; il film si ispirava a una celebre opera teatrale, *Lorsque l'enfant paraît* di André Roussin, alla quale Kawashima aveva assistito al teatro Bungaku-za di Tokyo nel 1953 e che partiva da una premessa simile; un senatore decreta il controllo delle nascite mentre la sua famiglia è impegnata a procreare. Kawashima si difese con la solita modestia: "Non è giusto definirlo un plagio, dato che la storia e la tematica sono diverse. Però il fatto che sia stato tanto criticato da tanta gente mi ha demoralizzato. Se si facesse un confronto si vedrebbe che non plagia poi così tanto".

Malgrado quelle critiche il film ricevette una recensione ammirata su "Kinema Junpo", che lo definì una

pietra miliare nella carriera del regista affermando che permetteva a Kawashima di competere nella commedia con Kon Ichikawa e alimentava grandi speranze per i film futuri del regista. Il recensore elogiò il senso del ritmo della regia e la verve dei personaggi, con nubio che conferiva al film un senso di energia. Plaudì inoltre alle eccellenti interpretazioni, che sono infatti una delle principali virtù del film. Tatsuya Mihashi, che interpreta più ruoli, era passato alla Nikkatsu per poter lavorare con Kawashima e apparve poi in altri suoi quindici film. Nel materiale pubblicitario della Nikkatsu si legge che "lo speciale rapporto tra regista e attore principale che lega Mihashi e Kawashima ricorda accoppiate simili della commedia hollywoodiana, come Howard Hawks e Cary Grant, Billy Wilder e Jack Lemmon, Preston Sturges e Joel McCrea". Il cast comprende altre figure illustri del cinema giapponese come Isuzu Yamada, che aveva superbamente incarnato le eroine ribelli dei classici prebellici di Mizoguchi, *Elegia di Osaka* (1936) e *Le sorelle del Gion* (1936), e che due anni dopo donò una memorabile interpretazione di Lady Macbeth nel *Trono di sangue* (1957) di Kurosawa. So Yamamura, nel ruolo del ministro, si distinse sotto la direzione di Ozu, Mizoguchi e Naruse e realizzò a sua volta vari film, come il celebre classico proletario *Kanikosen* (1953).

Described by Joseph Anderson and Donald Richie as "a satiric treatment of the haha-mono" (the popular genre focused on maternal love and suffering), this film, Kawashima's first for Nikkatsu, is a study of fecundity in the context of early postwar anxieties about overpopulation, and the state-sponsored birth control campaign of the 1950s. Its protagonist, Jozaburo Araki (Yamamura), serves as Minister of Health and Welfare, and is charged with promoting population control; his mission is comically compromised by a series of simultaneous pregnancies in his family.



Ai no onimotsu

*Art director Kimihiko Nakamura, who was later to work on a number of films by Kawashima's apprentice, Shohei Imamura, helped to imbue the film with verisimilitude by crafting a precise replica of the Japanese parliament building in Akasaka, Tokyo. The political elements of the film are as telling as the comic ones are uproarious. Kawashima, however, was stung by accusations of plagiarism; the film was inspired by a celebrated play, *Lorsque l'enfant paraît*, by André Roussin, which Kawashima had seen at Tokyo's Bungaku-za theatre in 1953, with a similar premise about a senator who prescribes birth control while his family procreate. With characteristic self-deprecating defensiveness, he commented that "If it is called plagiarism, I wouldn't agree, as actually its story and theme are different. However, the fact that it got that much criticism from so many different people got me down. If you were to compare it you would see that it didn't plagiarise that much".*

Despite such criticisms, the film received an admiring review in "Kinema Junpo", whose critic praised it as a milestone in the director's career, claiming

that it made Kawashima a rival of Kon Ichikawa as a director of comedy, and fostered high hopes for his future works. He praised Kawashima's directorial tempo, and the verve of the characters, which together imbued the film with a sense of energy. He also celebrated the excellent acting, which is indeed one of the movie's main virtues. Tatsuya Mihashi, who plays multiple roles, had moved to Nikkatsu in order to work with Kawashima, and was to go on to appear in another 15 of his films. Nikkatsu's own in-house publicity declares that: "This special director and lead actor relationship between Mihashi and Kawashima is reminiscent of similar pairings in the history of Hollywood comedic cinema, such as the duos of Howard Hawks and Cary Grant, Billy Wilder and Jack Lemmon, and Preston Sturges and Joel McCrea". The cast also includes such luminaries of Japanese cinema as Isuzu Yamada, who had superbly delineated the rebellious heroines of Mizoguchi's pre-war classics, Osaka Elegy (1936) and Sisters of Gion (1936), and who, two years later, was to give an indelible performance as Kurosawa's Lady Macbeth in Throne of Blood (1957).

So Yamamura, as the minister, gave distinguished performances for Ozu, Mizoguchi and Naruse, as well as directing several films, including the celebrated proletarian classic, The Crab-Canning Ship (Kanikosen, 1953).

GINZA NIJUYONCHO

Giappone, 1955 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *Tales of Ginza*. Sog.: dal romanzo di Tomichiro Inoue. Scen.: Kazuhide [Ruiju] Yanagisawa. F.: Minoru Yokoyama. M.: Tadashi Nakamura. Scgf.: Akiyoshi Satani, Kimihiko Nakamura. Ass. regia: Shohei Imamura. Mus.: Takio Niki. Int.: Tatsuya Mihashi (Kan Mimurodo 'Coney'), Yumeji Tsukioka (Wakako Kyogoku), Mie Kitahara (Yukino Nakamachi) Seizaburo Kawazu (Katsumi Kyogoku), Osamu Yukawa (Ken Hasebe) Masumi Okada (Mineo Akaishi), Toru Abe (Go Momoyama), Shiro Osaka (Santaro Mochizuki), Hisaya Morishige (voce narrante). Prod.: Nikkatsu ■ 35mm. D.: 117'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ■ Da: Nikkatsu

La trama drammatica si snoda a Tokyo nel lussuoso distretto di Ginza, ricco, alla moda, frequentato dall'alta borghesia e piuttosto occidentalizzato sin dai primi decenni del Ventesimo secolo. Ginza conserva ancora oggi la sua fama, ma Kawashima ritrae il quartiere nella fase di cambiamento, nei fragili anni Cinquanta, quando il Giappone si stava gradualmente riprendendo dagli effetti della Seconda guerra mondiale ed emergeva dall'occupazione americana del dopoguerra. Kan Mimurodo, soprannominato 'Coney' e interpretato da Tatsuya Mihashi, divo preferito di Kawashima, grazie al suo lavoro di fiorista entra in contatto con Wakako (Tsukioka), donna infelicamente sposata, la quale conserva un dipinto che la ritrae adolescente, opera di un artista che vorrebbe tanto rivedere. La premessa consente a Kawashima di esplorare uno spaccato della società in un periodo di



Ginza nijuyoncho

aggressive trasformazioni, tra imprenditori, artisti e criminali.

Lo stesso Kawashima commentò: “Forse può essere definito un *fuzoku-eiga* [un film che descrive gli usi e i costumi dell’epoca]; è un film che aveva lo scopo principale di documentare la Ginza di allora e la trama prese una piega frivola. Stavolta volevo provare a fare in modo che la voce narrante non servisse a spiegare la psicologia dei personaggi. Mi sono detto che non era questo che volevo. Quando lavoro da solo a una sceneggiatura è sempre così. Se dovevo usare una voce narrante, decisi che l’avrei usata in modo diverso, aggressivo. Il narratore era Hisaya Morishige, era la prima volta che lavoravamo insieme”. Morishige, uno dei grandi attori del cinema giapponese, quello stesso anno aveva interpretato *Meoto zenzai* (Rapporti coniugali) di Shiro Toyoda, magistrale racconto della relazione tra una geisha e il figlio di una famiglia facoltosa; l’attore lavorò ancora con Kawashima in due film di quest’ultimo per la Toho. La raffinata attrice protagonista Yumeji Tsukioka interpretò, sempre nel 1955, *Chibusa yo eien nare* della regista

e attrice Kinuyo Tanaka, commovente storia di una poetessa malata di tumore al seno.

This drama unfolds in the upscale Tokyo neighbourhood of Ginza, a prosperous, fashionable and somewhat westernised district since the early decades of the 20th century, and the stomping ground of the upper-class bourgeoisie. Ginza maintains this reputation today, but Kawashima captures the place in a state of flux during the fragile mid-1950s, as Japan gradually recovered from the effects of World War II and after it emerged from the postwar American Occupation. Kan Mimurodo, nicknamed ‘Coney’ and played by Kawashima’s regular star, Tatsuya Mihashi, is a florist whose job brings him into contact with Wakako (Tsukioka), an unhappily married woman who treasures a portrait of her teenage self, painted by an artist she would dearly like to meet again... This premise allows Kawashima to explore a cross-section of society at this upwardly mobile period, including entrepreneurs, artists and criminals.

Kawashima himself commented: “Perhaps it can be called a fuzoku-eiga [a film

depicting the custom and manners of the time], it is a film where the main goal was to document contemporary Ginza, and the story became frivolous. This time what I wanted to try my hand at was to not have the narration aim to provide psychological explanations of the characters. I thought I didn’t want to do that. When I am working on the scenario myself it always becomes like that. If I am going to use narration, then I thought that I would use it in a different, aggressive way. The narration was done by Hisaya Morishige, and it was our first time working together”. Morishige, one of the Japanese cinema’s great actors, had starred in the same year in Marital Relations (Meoto zenzai), Shiro Toyoda’s masterly account of a love affair between a geisha and the son of a wealthy family; he was to be reunited with Kawashima in two of the latter’s Toho productions. Distinguished lead actress Yumeji Tsukioka starred, also in 1955, for director and actress Kinuyo Tanaka in the latter’s The Eternal Breasts (Chibusa yo eien nare), a moving account of a poet ill with breast cancer.

SUZAKI PARADISU: AKA SHINGO

Giappone, 1956 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *Suzaki Paradise Red Light*. Sog.: da una storia originale di Yoshiko Shibaki. Scen.: Toshiro Ide, Nobuyoshi Terada. F.: Kurataro Takamura. M.: Tadashi Nakamura. Scgf.: Kimihiko Nakamura, Mus.: Riichiro Manabe. Ass. regia: Shohei Imamura. Int.: Michiyo Aratama (Tsutae), Tatsuya Mihashi (Yoshiji, marito di Tsutae), Yukiko Todoroki (Otoku), Seizaburo Kawazu (Ochiai), Izumi Ashikawa (Tamako), Shinsuke Maki (Nobuo), Kenjiro Uemura (Denshichi), Shoichi Ozawa (Sankichi), Kyozo Fuyuki (Sobo). Prod.: Nikkatsu ■ DCP. D.: 81’. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /Japanese version with English subtitles ■ Da: Nikkatsu

Il film che Kawashima considerava il suo preferito narra la storia di una coppia povera che trova lavoro nei bar

e nei ristoranti del distretto a luci rosse di Tokyo. L’attrice principale Michiyo Aratama fu in seguito diretta da Ozu, Ichikawa, Kobayashi e Kihachi Okamoto. Tatsuya Mihashi, uno degli attori preferiti di Kawashima nei film per la Nikkatsu, era agli inizi di una ricca carriera cinematografica; sarebbe in seguito apparso in *I cattivi dormono in pace* (1960) di Kurosawa e nelle coproduzioni nippo-americane *La tua pelle o la mia* (1965) e *Tora! Tora! Tora!* (1970). Shohei Imamura, che lavorò al film come assistente alla regia, elogiò la sua “fredda atmosfera, estremamente convincente”, e il modo in cui una storia di emarginati riusciva a cogliere “l’intimità” del racconto di Yoshiko Shibaki da cui il film era tratto. Lo studioso Tomoyuki Sasaki parla di “narrazione che si pone come alternativa a quella vincente della ripresa e della crescita postbelliche che lo stato giapponese tentava di promuovere”; in essa, Kawashima “affronta le questioni della stagnazione economica nella metropoli, dello sviluppo ineguale e dello spazio liminale del *muen*, o ‘assenza di legami sociali’, che offre brevemente scampo da una vita quotidiana sempre più disciplinata”. I suoi personaggi sono insieme scaltri sopravvissuti che vivono alla giornata e perdenti condannati a un comportamento ripetitivo e autodistruttivo. Attraverso le loro esperienze Kawashima descrive l’anomia della Tokyo postbellica.

Il recensore di “Kinema Junpo” elogiò le interpretazioni di Michiyo Aratama nel ruolo di Tsutae e di Yukiko Todoroki in quello di Otoku, ma si sentì frustrato dal tono del film, con i suoi inermi protagonisti e la loro storia, e dal finale privo di speranza. Ciò nonostante lodò la regia di Kawashima, affermando che “è un film che sono felice di aver visto, e la descrizione della vita dell’uomo e della donna che vivono solo per i piaceri dei sensi è eseguita con asciutta competenza”.

Lo stesso Kawashima dichiarò che “Sebbene *Bakumatsu taiyoden* sia stato considerato il mio lavoro più rappresen-



Suzaki paradaisu: aka shingo

tativo, questo è il tipo di film che preferisco. Anche se fu realizzato in un periodo estremamente breve, rimaneggiato quasi completamente la sceneggiatura”. Girare negli angoli meno raccomandabili di Tokyo si rivelò pericoloso, come ricordò il regista: “Quando andammo per la prima volta nel luogo delle riprese scoprimmo che il posto era in mano a due bande della yakuza, una vecchia e una nuova, e noi ci eravamo accordati solo con la vecchia. Dato che ero il regista, mi sfidarono e mi accerchiarono con le spade sguainate. In simili circostanze la polizia non interviene. Cose di questo tipo accadono veramente”.

Kawashima’s personal favourite among his own films recounts the story of a poor couple who find work in the bars and restaurants of Tokyo’s red light district. Lead actress Michiyo Aratama would go on to appear in films by Ozu, Ichikawa, and Kobayashi and Kihachi Okamoto. Tatsuya Mihashi, a regular in Kawashima’s Nikkatsu films, was in the early stages of an extensive film career; he would appear in Kurosawa’s The Bad Sleep Well (1960), and in Japanese-American co-productions None

But the Brave (1965) and Tora! Tora! Tora! (1970). Shohei Imamura, who served as assistant on the film, praised its “extremely convincing, chilly atmosphere”, and the way in which this story of marginalised characters captured “the intimate atmosphere” of Yoshiko Shibaki’s source novella. Scholar Tomoyuki Sasaki refers to the film as “a counter-narrative to the success story of postwar economic recovery and growth that the Japanese state sought to promote”. In it, Kawashima “addresses the issues of the economic stagnation within the metropolis, uneven development, and the liminal space of muen, or ‘no ties’, which offers a brief refuge from an increasingly disciplined everyday life”. Its characters are simultaneously freewheeling and crafty survivors, and losers bound to repetitive and self-destructive behaviour. Through their experiences, Kawashima captures the anomie of postwar Tokyo.

The “Kinema Junpo” reviewer praised the acting of Michiyo Aratama as Tsutae and Yukiko Todoroki as Otoku, but felt frustrated by the film’s tone, with its helpless main characters and their story, and hopeless ending. Nevertheless, he did praise Kawashima’s direction, stating

that “it is a film I am glad to have seen, and depiction of the life of the young man and woman who only live for lust is done skillfully with a dry touch”.

Kawashima himself stated that “Although Bakumatsu taiyoden has become known as my signature work, this is the kind of film I prefer. Although it was shot over an extremely short period of time. I more or less totally changed the script”. Shooting the film in the less salubrious corners of Tokyo proved perilous, as the director recounted: “When we first went to the shooting location, there was both an old and a new yakuza group with influence, and we had only cleared it with the old group. I, as the director, was called out as they surrounded me with drawn swords. At times like these, the police never do anything. Things like this actually happen in reality”.

BAKUMATSU TAIYODEN

Giappone, 1957 Regia: Yuzo Kawashima

■ T. int.: *The Sun in the Last Days of the Shogunate*. Scen.: Keiichi Tanaka, Yuzo Kawashima, Shohei Imamura. F.: Kurataro Takamura. M.: Tadashi Nakamura. Scgf.: Kazuhiko Chiba, Kimihiko Nakamura. Mus.: Toshiro Mayuzumi. Ass. regia: Shohei Imamura. Int.: Frankie Sakai (Inokori Saheiji), Sachiko Hidari (Osome), Yoko Minamida (Koharu), Yujiro Ishihara (Shinsaku Takasugi), Izumi Ashikawa (Ohisa), Toshiyuki Ichimura (Mokubei), Nobuo Kaneko (Denbei), Hisano Yamaoka (Otatsu, moglie di Denbei), Yasukiyo Umeno (Tokusaburo, figlio di Otatsu), Masao Oda (Zenpachi). Prod.: Nikkatsu ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: Nikkatsu

Generalmente considerato il titolo più rappresentativo di Kawashima, questo film arguto, disinvolto e irriverente si svolge alla metà dell'Ottocento e ruota attorno a un bordello nel distretto del piacere di Yukaku a Shinagawa, che oggi è un distretto di Tokyo

e allora era la prima stazione lungo la strada di Tokaido che si estendeva verso ovest in direzione di Kyoto. Il protagonista Saheiji, interpretato dal comico Frankie Sakai, uno degli attori preferiti di Kawashima, nell'impossibilità di pagare si ritrova obbligato a saldare il proprio debito lavorando nel bordello. Ispirandosi alla tradizione del recitativo comico-umoristico, o *rakugo*, Kawashima integra personaggi del repertorio classico ed elementi tratti dalla storia turbolenta del cosiddetto periodo *bakumatsu*, gli ultimi anni dello Shogunato che aveva governato il Giappone per oltre duecentocinquanta anni.

Come scrive il critico Frederick Veith, Kawashima era “sempre attento alle complesse mediazioni e negoziazioni delle forze sociali in una società in pieno cambiamento”, e spesso “le visualizzava attraverso il flusso e riflusso e il continuo e sottile riorientamento di corpi in movimento nello spazio [...]”. In *Bakumatsu taiyoden* il punto focale è il lungo corridoio centrale del Sagami-ya [bordello], nel quale il regista governa il traffico come se stesse filmando una strada affollata, in piena attività economica”. In realtà questo film in costume è probabilmente anche un commento sul Giappone postbellico nel quale fu realizzato – epoca di crescita economica e di cambiamenti –, come suggeriscono le prime inquadrature che ritraggono il moderno distretto a luci rosse di Shinagawa (allora sul punto di chiudere in seguito a una modifica della legge giapponese). Si può supporre che il censore di “Kinema Junpo” si riferisse al contesto contemporaneo quando commentò cripticamente che il film, malgrado fosse un *jidai-geki*, “puzzava di burro” (espressione giapponese usata per indicare ciò che è occidentale), e quando identificò i giovani rivoluzionari samurai come figure d'*après-guerre*. Elogio l'umorismo con cui Kawashima descriveva l'erotismo del distretto del piacere, commentò che il personaggio di Saheiji interpretato da Sakai gli ricordava Figaro e osservò che il film era “come sempre molto ben fatto”.

Lo stesso Kawashima, intervistato da “Kinema Junpo”, osservò che “rap-presentare personaggi seri in modo serio è sempre difficile, e quindi temo che i miei personaggi risultino abbastanza sconsiderati, o almeno quasi certamente sbadati. Non è che stia cercando una facile via d'uscita, ma ho un po' la sensazione di volermi lasciare una via di fuga”. Commentando la fusione di realtà e finzione praticata dal film mediante i personaggi di Inokori Saheiji e Shinsaku Takasugi (rispettivamente una figura di finzione e una storicamente esistita), disse: “Va da sé che abbiano personalità diverse. Ma a mio avviso vivono entrambi con vigore e penso che stiano bene insieme. Cinque o sei anni fa ho immaginato questo assortimento, e questo è il risultato. Non è stato facile tenere a bada i due personaggi, che mi hanno spinto quasi al punto di rottura. In altre parole, la loro energia, che potremmo definire pulsione vitale, era più forte di quanto mi aspettassi, e ha sopraffatto le mie scarse energie”.

Shohei Imamura, sul punto di intraprendere a sua volta la carriera di regista, collaborò alla sceneggiatura; il film è, scrisse, “fondamentale per la comprensione di Kawashima”.

Widely regarded as Kawashima's signature work, this witty, relaxed and irreverent film unfolds in the mid-19th century in and around a brothel in the pleasure quarter of Yukaku in Shinagawa, now a district of Tokyo, then the first of the numerous post towns along the Tokaido highway stretching westwards toward Kyoto. Protagonist Saheiji, played by Kawashima's regular collaborator, comedian Frankie Sakai, proves unable to pay the bill, and is obliged to pay off his debt to the brothel by working there. Inspired by the tradition of comic storytelling, or rakugo, Kawashima integrates characters from its classic repertoire with elements of the turbulent history of the so-called bakumatsu period, as the Shogunate which had governed Japan for more than 250 years stood on the verge of collapse.



Bakumatsu taiyoden

As critic Frederick Veith writes, Kawashima was “always attentive to the complex mediation and negotiation of social forces in a society in the midst of change”, and “often visualised this in the ebb and flow and constantly shifting, subtle reorientation of bodies as they move through space... In Bakumatsu taiyoden the focal point of this is the large central corridor of the Sagami-ya [brothel], through which he conducts traffic as if he were filming a busy street, full of economic activity”. Indeed, this period film is also arguably a comment on the postwar Japan in which it was made – the era of economic growth and transformation – as the opening shots of Shinagawa's modern red light district (then on the verge of closure after a change in Japanese law) suggests. The “Kinema Junpo” reviewer, one may suppose, was reflecting on this

contemporary context in his cryptic comment that the film, although a jidaigeki, “reeked of butter” (ie, evoked the West), and when he identified the young samurai revolutionaries as après-guerre figures. He praised the way in which Kawashima depicted the eroticism of the pleasure district with humour, commented that the character of Saheiji as played by Sakai reminded him of Figaro, and noted that the film was, “as always, very well made”.

Kawashima himself, interviewed in “Kinema Junpo”, observed that “depicting serious characters in a serious way is always difficult, and therefore I am afraid that my characters always become rather careless, or at least almost certainly scatterbrained. It is not that I am looking for an easy way out, but I kind of feel like I want to leave [myself] an escape route”. Commenting on the film's

fusion of fact and fiction through the characters of Inokori Saheiji and Shinsaku Takasugi (a fictional character and a historical figure respectively), he said: “It goes without saying that they have different personalities. However, to my mind, they both lived life with vigour, and I think that they fit together. Five or six years ago I thought of this combination, and this is the result. These two characters were not easy to tie down, and pushed me to the breaking point. That is to say, the energy that these two characters have, perhaps best called vital force, was stronger than I had expected, and overpowered my own meagre strength”.

Shohei Imamura, just about to embark on his own directorial career, co-wrote the screenplay; the film is, as he wrote, “essential to an understanding of Kawashima”.

CINEMALIBERO

Programma a cura di / Programme curated by **Cecilia Cenciarelli**

Note di / Notes by **Gita Aslani Shahrestani, Cecilia Cenciarelli, Luciano Castillo, Annouchka de Andrade, Sanghita Sen**

Censurati, rimontati, confiscati, proiettati nei circuiti underground o scomparsi nel nulla: i film in programma quest'anno sono il frutto di infinite ricerche e tortuosi restauri. La rinascita di queste opere ci mostra, ancora una volta, come il restauro sia ormai uno strumento essenziale per ripensare uno spazio cinematografico transnazionale e per riscrivere le molte storie del cinema. In questo senso, cioè nell'insieme delle sue prassi – filologiche, etiche, tecnologiche – il restauro può essere considerato come un atto di resistenza culturale.

È proprio nelle varie accezioni di resistenza – agli orrori dei regimi coloniali e delle dittature, al dislocamento culturale e all'inesorabile avanzata di una modernità fagocitatrice – che il cinema dei sette grandi autori di questo programma ha trovato una sua ragion d'essere. “I miei ricordi traboccano di vita, d'intensità” – scrive Ritwik Ghatak – “Non possiedo altro. Se avessi avuto il dono della scrittura, se fossi stato poeta o pittore avrei potuto, invecchiando, fare affidamento sugli occhi. Invece sono un cineasta. Ho perso più di tutto: non posso mostrare nulla di tutto ciò che ho visto.” Tutta l'opera di Ghatak gravita attorno alla tragedia dei profughi bengalesi, sradicati dalla loro terra dopo due secoli di dominazione inglese: esiliati dal loro passato, i protagonisti di *Meghe Dhaka Tara* non riescono ad immaginare un futuro.

Anche l'esistenza di Xiao Wu, ladruncolo di provincia schiacciato dall'inesorabile avanzata dell'economia cinese, non sembra suggerire alternative: ad ogni boccata di fumo del protagonista sembra affievolirsi il battito cardiaco di un mondo destinato a scomparire. Se *Xiao Wu*, esordio di Jia Zhang-ke, non è mai di fatto esistito per le autorità cinesi, *Shatranj-e Baad* di Mohammad Reza Aslani è, dopo quarantacinque anni dalla sua uscita, un'opera praticamente inedita.

La messa in scena della violenza è al centro di due opere di latitudini molto distanti: esibita ed esasperata in *Kisapmata*, in cui la famiglia è una metafora della società filippina sotto Marcos, oggetto di una rievocazione catartica e satirica in *Mueda, Memória e Massacre*, primo lungometraggio della storia del cinema mozambicano e caso unico di un popolo che reinterpreta la sua storia coloniale.

Oltre a *Monangambee* di Sarah Maldoror, mostriamo anche i ritratti di Léon Damas ed Aimé Césaire, poeti fondatori della Negritudine – “la poesia è il mio polmone di scorta” afferma quest'ultimo in *Les Masques des mots*. È a lei, pioniera-guerriera del cinema panafricano, narratrice delle lotte per l'indipendenza, femminista e militante, che dedichiamo il nostro programma.

Cecilia Cenciarelli

Censored, re-edited, confiscated, shown only in the underground circuit, or simply vanished: the films in this year's programme are the result of endless research and tortuous restoration. The resurrection of these works demonstrates once again that restoration is now an essential vehicle for reconfiguring a transnational space and rewriting the many histories of cinema. In other words, in the combination of its (philological, ethical and technical) practices, restoration can now be considered an act of cultural resistance.

*It is precisely in the multiple meanings of resistance – to the horrors of colonial regimes and dictatorships, to cultural displacement and the inexorable advance of an all-consuming modernity – that the cinema of the seven great filmmakers in this programme found their raison-d'être. “My memories overflow with life, with intensity”, Ritwik Ghatak writes. “I don't possess anything else. If I had possessed the gift of writing, if I'd been a poet or a painter, I could have entrusted myself to my eyes as I got older. But I am a filmmaker. I have lost everything. I cannot show anything of what I have seen”. All of Ghatak's work gravitates around the tragedy of Bengali refugees, displaced from their land after two centuries of English domination. Exiled from their past, the protagonists of *Meghe Dhaka Tara* cannot imagine a future.*

*The very existence of Xiao Wu, a petty thief from the provinces crushed under the weight of the relentless advance of the Chinese economy, also seems to suggest a lack of alternatives. With every mouthful of smoke, the protagonist seems to embody the weakening of the heartbeat of a world destined to disappear. If Xiao Wu, the debut of Jia Zhang-ke, never truly existed for the Chinese authorities, Mohammad Reza Aslani's *Shatranj-e Baad* is, 45 years after its release, a virtually unseen film.*

*The representation of violence is at the heart of two films from very distant latitudes: extreme and graphic in *Kisapmata*, in which the ailing family unit is a clear metaphor for Filipino society under Marcos; and cathartic and satirical in *Mueda, Memória e Massacre*, the first feature-length film in Mozambique's cinema and possibly a unique example of one people, including survivors of a massacre, rewriting their own history through a re-enactment. The ‘misunderstood language’ of colonised peoples is at the centre of Sarah Maldoror's *Monangambee*, while her other two shorts are the filmmaker's portraits of Léon Damas and Aimé Césaire, the founding poets of Negritude: “Poetry is my back-up lung”, claims Césaire in *Les Masques des mots*. We would like to dedicate our programme to Maldoror, a pioneer-warrior of Pan African cinema, a narrator of the struggles for feminist and militant independence.*

Cecilia Cenciarelli

MEGHE DHAKA TARA

India, 1960 Regia: Ritwik Ghatak

■ T. it.: *La stella nascosta*. T. int.: *The Cloud-Capped Star*. Sog.: dal romanzo omonimo di Shaktipada Rajguru. Scen.: Ritwik Ghatak. F.: Dinen Gupta. M.: Ramesh Joshi. Scgf.: Rabi Chatterjee. Mus.: Jyotirindra Moitra. Int.: Supriya Choudhury (Nita), Anil Chatterjee (Shankar), Bijan Bhattacharya (Taran, il padre), Gita Dey (la madre), Gita Ghatak (Gita), Dwiju Bhawal (Mantu, il fratello), Niranjan Roy (Sanat). Prod.: Ritwik Ghatak per Chitrakalpa ■ DCP. D.: 127'. Bn. Versione bengali con sottotitoli inglesi / Bengali version with English subtitles ■ Da: The Criterion Collection ■ Restaurato nel 2019 da The Criterion Collection in collaborazione con The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna, a partire dai negativi originali camera e suono e da un controtipo positivo combinato provenienti da National Film Archive of India / Restored in 2019 by The Criterion Collection in collaboration with The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna, from the original camera and sound negatives, and a combined dupe positive preserved at National Film Archive of India.

Aggiungete le linee oblique, gli alberi, le rive del fiume, il treno, che sembrano perdere l'equilibrio a causa della tensione tra il vuoto e il pieno. Aggiungete il canto, le sue rincorse, i suoi terreni scoscesi, le sue cadute, le sue risalite improvvisate, il rumore del treno che lo attraversa sdoppiandone e affrettandone il ritmo. Aggiungete i movimenti spasmodici di Shankar. La lenta variazione degli spostamenti di Nita. Otterrete un'immagine nella quale, con tre inquadrature semplicissime, Ghatak conferisce al suo film una modulazione fatta di scontri e conflitti, qui ancora contenuti, e un disequilibrio formale in ogni istante, come un'eco al disequilibrio storico e personale che costituisce lo sfondo melodrammatico a tutti i suoi film: la divisione del Bengala.

Raymond Bellour, *Pensées du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, P.O.L., Parigi 2016

Meghe Dhaka Tara rappresenta in maniera emblematica l'angustia della Partizione e le ripercussioni emotive che la conseguente crisi dei rifugiati ebbe sulle donne. In questo film Ghatak politicizzò il melodramma per dar corpo all'immensa perdita provocata da tali eventi sismici. Fu il suo unico successo commerciale, ed è considerato un classico del *world cinema*. Nel 2012 il critico francese Raymond Bellour lo collocò tra i 10 film che avevano esercitato su di lui un'influenza duratura. Le conseguenze della Partizione sono descritte attraverso la vita quotidiana di una famiglia di rifugiati e di colei che provvede da sola al suo sostentamento, la protagonista Nita. Scollegando i colonizzati dai riferimenti esclusivamente coloniali, Ghatak iscrive nella storia il soggetto assente rivendicandone il passato pre-coloniale mediante l'appropriazione del folklore indiano e delle tradizioni mitologiche. Avido lettore di Jung, il regista elaborò nel film l'archetipo della Grande Madre quale fondamento dell'inconscio collettivo e filo conduttore spirituale che accomuna antiche culture cadute preda del colonialismo. Il film contiene tre rappresentazioni simboliche dell'archetipo: la nutrice, la madre terribile e la seduttrice. Nita è nata il giorno della *Jagaddhatri puja*, festività hindu bengalese che celebra la dea madre, il cui nome significa letteralmente "nutrice del mondo". La colonna sonora è disseminata di canti *agomani*, forme musicali della tradizione bengalese, nei quali traspare la nostalgia senza tempo di una madre per la figlia lontana che, sposata, non è libera di andare a trovare i suoi genitori. Grazie a un simbolismo accuratamente elaborato il film supera i vincoli spazio-temporali per conferire un senso di universalità. Il canto del cigno di Nita diventa dunque la sfida

eclatante di tutti i rifugiati, varcando i limiti geopolitici e temporali: "Volevo vivere. Amo così tanto la vita che vivrò". Con i tre tempi verbali Ghatak collega il passato al futuro, creando una continuità tra le esperienze dei colonizzati. L'uso della prima persona riscatta Nita dall'anonimato della vittima e le restituisce la capacità di agire attivamente.

Sanghita Sen

Add to this the oblique angles of trees, river banks, the train, which seem to tilt under the tension between modes of space, empty and full. Add to this the song, its upward surges, its well-held range, its falls and sudden rises, and this train noise which cuts across the song, doubling it and harshening its rhythm. Add Shankar's spasmodic gestures, as well as the slow variation of Nita's movements. Then you have an image of the way in which, in three very simple shots, Ghatak establishes in his film a modulation fed by collisions and conflicts here still contained, inducing a formal disequilibrium at each instant, like an echo of the historical and personal disequilibrium which creates the pathetic basis of all his films: the partition of Bengal. Raymond Bellour, The Film We Accompany, "Rouge", n. 3, 2004

Meghe Dhaka Tara iconically represents the angst of the Partition and affective impacts of the resultant refugee crisis on women. In this film, Ghatak politicised melodrama to embody the immensity of the loss incurred by such seismic events. It is the only film in his oeuvre that succeeded commercially and is deemed a classic of world cinema. In 2012, French critic Raymond Bellour ranked it among the 10 films to have a lasting influence on him. The repercussions of rupture are depicted through the daily life of a refugee family and its sole breadwinner Nita, the protagonist. Unshackling the colonized from exclusive colonial references, Ghatak inscribed the absent subject into history by reclaiming their precolonial past through appropri-



Meghe Dhaka Tara

ation of Indian folk and mythological traditions. An avid reader of Jung, he developed the Great Mother archetype in the film as the foundation of the collective unconscious and as a shared spiritual motif among ancient cultures that fell prey to colonialism. The film has three symbolic depictions of the archetype: the nurturer, the terrible, and the seductress. Nita was born on the day of Jagaddhatri puja, a Hindu Bengali celebration of the mother goddess whose name literally translates to "the nurturer of the world". The soundtrack is sprinkled with agomani songs, traditional Bengali folk music, presenting the timeless yearning of a mother for her estranged

married daughter who cannot freely visit her parents. Carefully crafted symbolism takes the film beyond its spatiotemporal restrictions and endows a sense of universality. Nita's swansong, therefore, becomes the resounding defiance of all refugees across geopolitical and temporal limits: "I wanted to live. I so love life, I shall live". Using the three tenses, Ghatak links the past to the future, creating a continuum in the experiences of the colonised. The use of first person restored her from anonymity of victimhood and recovered her agency.

Sanghita Sen

LA MUERTE DE UN BURÓCRATA

Cuba, 1966

Regia: Tomás Gutiérrez Alea

■ T. it.: *La morte di un burocrate*. T. int.: *Death of a Bureaucrat*. Scen.: Tomás Gutiérrez Alea, G. Alfredo del Cueto, Ramón F. Suárez. F.: Ramón F. Suárez. M.: Mario González. Scgf.: Luis Márquez. Mus.: Leo Brouwer. Int.: Salvador Wood (Juanchín, il nipote), Silvia Planas (la vedova), Manuel Estanillo (il funzionario dell'amministrazione cimiteriale), Omar Alfonso (Cojimar), Gaspar de Santelices (il capo di Juanchín), Luis Romay (El Zorro), Carlos Ruiz de la Tejera (lo psichiatra),



La muerte de un burócrata

Richard Suarez (Tarafa). Prod.: Margarita Alexandre per Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi e italiani / Spanish version with English and Italian subtitles ■ Da: Cinemateca de Cuba/Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográfico ■ Restaurato nel 2019 da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Archive) e Cinemateca de Cuba / Restored by Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Archive) and Cinemateca de Cuba

Sul tema, ricorrente, della burocrazia Tomás Gutiérrez Alea ha realizzato un film molto attuale, vivo, comico,

satirico e, ovviamente, molto antiburocratico. Un duro colpo per coloro che dichiarano di lottare contro i mali della burocrazia, per poi inventare moduli e contromoduli. [...] Gutiérrez Alea prende, deformandolo, un fatto accaduto nella vita reale, e lo sviluppa in varie direzioni. Il caso di una vedova che, dopo la morte del marito – un operaio esemplare, inventore di una macchina per realizzare busti in serie – non può ritirare la sua pensione perché il congiunto è stato sepolto con in tasca la tessera sindacale.

Come dichiarato nei crediti iniziali, il film rende omaggio, tra gli altri, a Luis Buñuel, Jean Vigo, Stanlio e

Ollio e a tutti coloro che, dai fratelli Lumière a oggi, hanno reso possibile l'esistenza del cinema. [...] Molte scene sono velate di un umorismo nero: l'esumazione del cadavere per recuperare la tessera sindacale, i sogni buñueliani del nipote, la prima sepoltura. Ma sono presenti anche altre influenze che fanno capo a diversi stili: la persecuzione kafkiana del nipote, per esempio, o l'incidente con l'amministratore del cimitero che ricorda certa commedia muta.

La muerte de un burócrata colpisce nel segno e si scaglia contro tutto ciò che bisognerebbe sradicare dopo la Rivoluzione: coloro che agiscono alle

spalle della massa, come un qualsiasi padrone capitalista che impone a cacciare ogni suo capriccio; coloro che praticano la 'bustofilia', ovvero piazzano statue di Martí ad ogni angolo, in ogni bar e, se potessero, in ogni latrina pubblica, senza nessun rispetto per la sacra figura dell'Apostolo dell'Indipendenza; coloro che sfruttano la Rivoluzione per darsi alla così detta 'dolce vita'. Infine, Gutiérrez Alea mette ben in pratica il motto latino *castigat ridendo mores*, ovvero correggere le abitudini (in questo caso le cattive abitudini) col riso [...]

Oltre all'eccellente realizzazione cinematografica, che si manifesta nel ritmo vivace, nella buona fotografia di Ramón Suárez, nelle gag scintillanti, in una colonna sonora funzionale e ben incisa, il film ha il suo punto di forza nella direzione degli attori [...] Gutiérrez Alea ha trovato in Salvador Wood, che interpreta il nipote, un eccellente attor comico, che fa ridere non perché fa battute, ma perché riesce a virare in commedia una recitazione seria e in fondo tragica. *La muerte de un burócrata* è uno dei migliori servizi che il cinema potesse prestare alla Rivoluzione. Mario Rodríguez Alemán, "Mujeres", 1° agosto 1966

Il negativo originale di *La muerte de un burócrata* è stato ispezionato per la prima volta nel 2016 da alcuni archivisti della Cinemateca de Cuba e dell'Academy Film Archive. Nonostante le condizioni fisiche fossero inizialmente apparse buone, la prima scansione effettuata a Los Angeles rivelò diverse complessità: il deterioramento fisico del supporto (acetato) provocava instabilità e sfocatura dell'immagine. Solo grazie ai numerosi test di scansione effettuati da Roundabout Entertainment si è finalmente ottenuta una scansione 4K nitida e stabile. In particolare, un segmento di due minuti di film in cui l'emulsione si era incollata ha richiesto un intenso lavoro di restauro. Il

restauro del sonoro è stato effettuato presso Audio Mechanics a Burbank, California.

On the recurring theme of bureaucracy, Tomás Gutiérrez Alea has made a very current, lively, comic, satirical and, of course, anti-bureaucratic film. A serious blow for those who claim to fight against the evils of bureaucracy and then invent new forms and counter-forms... Gutiérrez Alea takes a real life event, distorts it and develops it in several directions. The case of a widow who cannot claim her pension because her husband – a model worker, the inventor of a machine for mass-producing busts – was buried with his union card in his pocket. As stated in the opening credits, the film pays tribute to Luis Buñuel, Jean Vigo, Laurel and Hardy, and to all those who have made the existence of cinema possible, from the Lumière brothers to today... Many scenes feature black humour: digging up the corpse to retrieve the union card, the nephew's Buñuelian dreams, the first burial. But there are also influences from other styles: the Kafkaesque persecution of the nephew, for example, or the incident with the cemetery administrator, which is reminiscent of certain silent comedies. Death of a Bureaucrat hits the nail on the head and lashes out against everything that should be eradicated after the Revolution: those who act at the expense of the people, such as any capitalist boss who randomly imposes his every whim; followers of 'bustophilia' who place Martí statues at every corner, in every bar and, if they could, in every public bathroom, without any respect for the sacred figure of the Apostle of Independence; those who exploit the Revolution to live a so-called 'sweet life'. Last, Gutiérrez Alea puts the Latin motto castigat ridendo mores into practice. In other words, correct habits (in this case, bad habits) with laughter... In addition to the film's excellent cinematic production, which can be seen in its lively rhythm, Ramón Suárez's skilful photography, the brilliant gags, the effec-

tive and well-recorded soundtrack, the film's strong point is the directing of the actors... Gutiérrez Alea found an outstanding comic actor in Salvador Wood, who plays the nephew. He makes people laugh not because he makes jokes, but because he manages to turn a serious and basically tragic role into comedy. Death of a Bureaucrat is one of the best services that cinema could offer to the Revolution. Mario Rodríguez Alemán, "Mujeres", 1st August 1966

The original negative of La muerte de un burócrata was first evaluated in Havana in 2016 by archivists from both the Cinemateca de Cuba and the Academy Film Archive. Though the physical condition initially seemed promising, the first scan in Los Angeles was problematic -- as image stability and focus were severely affected by shrinkage from acetate deterioration. Multiple scanning techniques at Roundabout Entertainment finally provided a sharp and steady 4K scan. Image restoration was only extensively needed for a two-minute section in one reel, where the same acetate deterioration had caused the emulsion to stick, and then later tear away from the film. The sound was restored at Audio Mechanics in Burbank, California.

EL ARTE DEL TABACO

Cuba, 1974 Regia: Tomás Gutiérrez Alea

■ Scen.: Tomás Gutiérrez Alea. F.: Mario García Joya. M.: Rolando Baute. Prod.: Guillermo García per Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas ■ DCP. D.: 7'. Col ■ Da: Cinemateca de Cuba/ Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográfico ■ Restaurato nel 2019 da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Archive) e Cinemateca de Cuba / Restored by Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Archive) and Cinemateca de Cuba



El arte del tabaco

L'arte del tabacco è una vera perla del cinema documentario cubano: una sinfonia di mani che si muovono tra le diverse tappe di questo lavoro artigianale durante il tempo esatto di *Liceo del Pilar*, danzón di Rodrigo Prats. Le belle litografie che adornano le confezioni di marche note in tutto il mondo, sono come accordi di una partitura; non è necessario nient'altro, solo le mani esperte, solcate dalle rughe degli anni, che realizzano il miracoloso prodotto finale. Con questo film Gutiérrez Alea, che fece solo brevi incursioni nel genere documentario, rende omaggio alla fabbricazione del tabacco.

Luciano Castillo

El arte del tabaco is a genuine gem of Cuban documentary film: a symphony of hands moving during the different stages of this handmaking process to the exact tempo of *Liceo del Pilar*, danzón by Rodrigo Prats. The beautiful lithographs adorning the packaging of brands known all over the world are like the chords of a score; nothing else is necessary, just the experienced hands, grooved with wrinkles and age, making the miraculous final product. Gutiérrez

Alea made only brief forays into the documentary genre, and with this film he paid tribute to cigar making.

Luciano Castillo

MONANGAMBEE

Algeria, 1969 Regia: Sarah Maldoror

■ Scen.: Serge Michel, Mario de Andrade, Sarah Maldoror. F.: Sarah Maldoror. M.: Sarah Maldoror. Int.: Carlos Pestana, Nouredine Dreis, Mohamed Zinet, Athmano Sabi, Elisa Pestana. Prod.: C.O.N.C.P. (Conference of Nationalist Organizations of the Portuguese Colonies). DCP. D.: 17'. Bn. Versione portoghese e makonde con sottotitoli inglesi / Portuguese and Makonde version with English subtitles ■ Da: Arsenal - Institute for Film and Video Art

Sarah Maldoror girò il suo film d'esordio *Monangambee*, ambientato nel continente africano, nel 1969. La produzione fu finanziata dall'Algeria a soli sette anni dall'indipendenza del Paese e sei anni prima dell'indipendenza dell'Angola. Maldoror fu accusata di aver voluto fare un "film femminile" perché si era rifiutata di mostrare "re-

alisticamente" la violenza coloniale, in particolare le torture, inventandosi invece una tecnica al contempo poetica e chiaramente sovversivo-rivoluzionaria che analizza vari livelli di violenza coloniale: l'abuso fisico, il razzismo, il dominio istituzionale e l'impossibilità della comunicazione nel mondo coloniale. Ispirandosi alla lezione di Fanon la regista attacca anche l'"epidermizzazione" del razzismo. Tutta la situazione della prigionia e della tortura ruota attorno a "le complet", che in Angola significa un pasto di tre portate e in Portogallo un abito maschile a tre pezzi. È come se il prigioniero non fosse rimproverato per la sua ribellione o perché chiede l'indipendenza o la liberazione, ma perché dialoga con la moglie in questa lingua fraintesa. Come la lingua fraintesa dei popoli sottoposti a colonizzazione.

Habiba Djahnine, *Specters of Freedom - Cinema and Decolonization*, a cura di Tobias Hering e Catarina Simão, Berlin Arsenal - Institute for Film and Video Art and filmgalerie 451. Berlino, 2018.

Sarah Maldoror shot her directorial debut Monangambee, a film set in the African continent, in 1969. It was co-produced by Algeria, barely seven years after the country's independence and six years before the independence of Angola... She was accused of having made a 'women's film' because she refused to 'realistically' show colonial violence, and torture in particular, instead inventing a technique that is at once poetic and clearly subversive-revolutionary, for it deconstructs several levels of colonial violence: physical brutality, racism, institutional domination, and the impossibility of communication in the colonial world. She also attacks, as Fanon did, the 'epidermalisation' of racism. The whole situation of imprisonment and torture is based around "le complet", which can mean a three-course dish in Angola or a man's three-piece suit in Portugal. It is as if the prisoner is not reproached for being rebellious and demanding inde-

pendence or liberation, but rather for exchanging words with his wife in this misunderstood language. Like the misunderstood language of peoples colonised by colonisers.

Habiba Djahnine, *Specters of Freedom - Cinema and Decolonization*, edited by Tobias Hering and Catarina Simão, Berlin Arsenal - Institute for Film and Video Art and filmgalerie 451, Berlin 2018

AIMÉ CÉSAIRE - LE MASQUE DES MOTS

Francia, 1987 Regia: Sarah Maldoror

■ Scen.: Sarah Maldoror. F.: Jean-Pierre Caussidery. M.: Danielle Anezin. Mus.: Henri Roux. Int.: Aimé Césaire, Leopold Sédar Senghor, Carlos Moore, Alex Halley, Maya Angelou. Prod.: RFO, SEPT ■ DCP. D.: 47'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Institut français / Cinémathèque Afrique

LÉON G. DAMAS

Francia, 1994 Regia: Sarah Maldoror

■ Scen.: Djamilia Olivesi. F.: Pierre Bouchacourt. M.: Catherine Bachollet. Mus.: Jean Umansky. Int.: Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire. Prod.: Matouba Film, RFO ■ DCP. D.: 26'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Institut français / Cinémathèque Afrique

Monangambee, Aimé Césaire - Le Masque des mots e Léon G. Damas sono tre film, tre viaggi al cento della poesia della negritudine e dell'universo filmico di Sarah Maldoror.

Con *Aimé Césaire - Le Masque des mots* Sarah Maldoror rivede i poeti Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor a Miami. Sarah filma gli sguardi incrociati e i gesti semplici dei due amici. I versi di Césaire sfrecciano sulla sopraelevata, ed è quando la poetes-



Sarah Maldoror

sa Maya Angelou recita sotto le fronde di un salice i versi di Césaire che il film assume il suo pieno significato. La poesia è materia vibrante, e Sarah si diverte a maneggiarla.

Nel film *Léon G. Damas*, girato nel 1994 in Guyana, i versi del poeta scorrono dal Marowijne alla Senna sul ritmo del jazz. Sarah Maldoror si interroga sul passaggio di consegne tra i poeti fondatori della negritudine e la storia guyanese, che si costruisce tra il dolore passato della colonia penale e la scienza del futuro.

Oggi i giovani non conoscono più i poeti guyanesi, la colonia penale della Caienna è abitata da persone senza fissa dimora e Kourou ospita la base spaziale europea. Per Sarah Maldoror

la poesia e l'istruzione erano inscindibili dall'emancipazione e attraversavano tutti i suoi film, sin dall'esordio di *Monangambee*.

Il mio sentito ringraziamento alla Cineteca di Bologna per questo omaggio, che come un razzo porterà i film di Sarah tra le stelle.

Annouchka de Andrade

Monangambee, Aimé Césaire - Le Masque des mots and Léon G. Damas are three films, three journeys into the heart of négritude poesy and Sarah Maldoror's cinematic universe.

With Aimé Césaire - Le Masque des mots Sarah Maldoror meets the poets Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor in Miami. Sarah films their

meeting of minds and attuned gestures. Césaire's verses spin in the skytrain and when the poet Maya Angelou, deeply moved, recites his poetry under the branches of a willow tree, the film takes on its full scope. Poetry is a vibrant material and Sarah finds pleasure in working with it.

In Léon G. Damas, filmed in 1994 in Guyana, the poet's verses flow from Maroni to the Seine accompanied by the rhythm of the jazz. Throughout the film, Maldoror questions transmission – both that of négritude pioneer poets and of Guyanese history, which builds itself between the past pain of slavery and a future dominated by science. Today young people no longer know Guyanese poets, homeless people have settled in the penal colony of Cayenne and Kourou is home to the European space station.

For Maldoror, poetry and education are inseparable from emancipation; they run through all of her films, starting with her first work Monangambée. I wholeheartedly thank the Cineteca di Bologna for this tribute that will, like a rocket, take Sarah's films towards the stars.

Annouchka de Andrade

SHATRANJ-E BAAD

Iran, 1976

Regia: Mohammad Reza Aslani

■ T. int.: *Chess of the Wind, The Chess Game of the Wind*. Scen.: Mohammad Reza Aslani. F.: Houshang Baharlou. M.: Abbas Ganjavi. Scgf.: Hourì Etesam. Mus.: Sheyda Gharachedaghi. Int.: Fakhri Khorvash, Shohreh Aghdashloo, Shahram Golchin, Mohamad Ali Keshavarz, Hamid Taati, Akbar Zanjani. Prod.: Bahman Farmanara per Sherkat-e Gostaresh-e Sanaye Cinema-e ■ DCP. D.: 93'. Col. Versione Farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato in 4K nel 2020 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna a partire dai negativi originali 35mm presso

il laboratorio L'Image Retrouvée (Parigi) in collaborazione con Mohammad Reza e Gita Aslani, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored in 4K in 2020 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna from the original 35mm camera and sound negatives at L'Image Retrouvée laboratory (Paris) in collaboration with Mohammad Reza and Gita Aslani, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Shatranj-e Baad è forse uno dei film più emblematici della storia del cinema d'autore iraniano, malgrado la sua visibilità sia stata limitata a una disastrosa anteprima al Festival internazionale di Teheran nel 1976. A causa di un disaccordo artistico tra Aslani e il programmatore del festival la proiezione fu sabotata, furono alterati l'ordine delle bobine e il settaggio del proiettore. I critici lasciarono quindi la sala durante la proiezione, così come la giuria che ritirò il titolo dal concorso. Subito giudicato elitista, il film fu rifiutato da tutti i distributori. Scoraggiato, il produttore non lo inviò nemmeno ai festival internazionali. Nel corso di proiezioni private organizzate l'anno successivo in margine al festival di Teheran per gli ospiti d'onore stranieri, Henri Langlois, Roberto Rossellini e Satyajit Ray ebbero la possibilità di vedere il film in buone condizioni e si congratularono con il giovane regista. Da allora *Shatranj-e Baad* non è più stato proiettato.

Dopo l'instaurazione nel 1979 della Repubblica islamica il film fu vietato a causa del contenuto non islamico e le bobine vennero dichiarate perdute. Solo una copia Vhs censurata e di pessima qualità continuò a circolare nei circuiti paralleli. Il film è così rimasto a lungo nell'oblio, tanto che il suo valore estetico è stato riscoperto solo tardivamente, negli anni Duemila, da una nuova generazione di cinefili e di critici che l'ha classificato come uno dei capolavori perduti del cinema d'autore iraniano.

Situato al punto di confluenza tra l'estetica viscontiana e quella bressoniana, è un film unico nel quale la pittura influenza ogni inquadratura e l'attenta sceneggiatura gioca con molteplici colpi di scena. È solo nel 2015 che Aslani ha scoperto per puro caso i positivi del film da un rigattiere specializzato in accessori e costumi di film d'epoca. Ha così acquistato le bobine e le ha immediatamente spedite in Francia per permetterne il restauro, e noi possiamo oggi riscoprire appieno l'originalità e la modernità di questo film affascinante rimasto nell'ombra per quasi 45 anni.

Gita Aslani Shahrestani

Shatranj-e Baad might be one of the most emblematic films in the history of Iranian cinema, even though its visibility was limited to a disastrous preview at Tehran International Film Festival in 1976. Due to an artistic conflict between Aslani and the festival curator, the projection was sabotaged, its reels were disrupted and projector malfunctioned. The critics walked out during the screening, as did the jury who pulled the film out of the competition. Instantly deemed elitist, the film was refused by all the distributors. Discouraged, the producer didn't bother sending the film to the international festivals. In subsequent private showings, Henri Langlois, Roberto Rossellini and Satyajit Ray had the opportunity to see the film in proper condition and congratulated the young director. After that, Shatranj-e Baad, was never screened again.

Following the establishment of the Islamic government in 1979, the film was banned because of its non-Islamic content and the reels were subsequently declared lost. There was only a censored VHS, of very poor quality, circulating through informal channels. Although the film rested in obscurity for a long time, its aesthetic value was rediscovered in 2000 by a new generation of critics and cinéphiles who classed it as one of Iran's lost cinematic masterpieces.

Shatranj-e Baad is a singular film, at the confluence of the aesthetics of Viscon-



Shatranj-e Baad

ti and Bresson. The influence of painting can be found in each shot and the careful screenplay toys with multiple plot twists. It was only in 2015 that Aslani found the negatives of Shatranj-e Baad, quite by chance at a flea-market for vintage film costumes and accessories. He bought the reels and immediately sent them to France where they could safely be restored. Now we can fully rediscover all the originality and modernity of this fascinating film, which has spent almost 45 years in the shadows.

Gita Aslani Shahrestani

MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE

Mozambico, 1979 Regia: Ruy Guerra

■ Scen.: Calisto Dos Lagos. F.: Ruy Guerra, Fernando Silva. M.: Ruy Guerra. Int.: Alfredo Mtapunsunje, António Sumba, Baltazar Nchilene, Cassiano Cornélio, Felipe Gunoguacala, Mauricio Machimbuco, Romão Canapoquele. Prod.: Instituto Nacional de Cinema (INC) Maputo ■ DCP. D.: 75'. Bn. Versione portoghese e makonde con sottotitoli inglesi / Portuguese and Makonde version with English subtitles ■ Da: Arsenal - Institute for Film and Video Art ■ Restaurato nel 2017 da Arsenal - Institute for Film and Video Art in collaborazione con Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. Scansione 4K e correzione colore sono state eseguite presso Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema; restauro digitale a cura di ARRI Media (Monaco); restauro del suono a cura di Poleposition

d.c. (Berlino). Con il sostegno di Goethe-Institut South Africa / Restored in 2017 by Arsenal - Institute for Film and Video Art in association with Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema; 4K scan and colour grading carried out at Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema; digital restoration by ARRI Media (Munich); sound restoration and processing by Poleposition d.c. (Berlin). With the support of the Goethe Institute South Africa

Nel 1979 l'Istituto nazionale del cinema del Mozambico (Istituto Nacional de Cinema de Moçambique - INC) produsse un film intitolato *Mueda, Memória e Massacre*, diretto dal regista mozambicano Ruy Guerra, che era tornato nel suo Paese dopo oltre vent'anni di esilio volontario in



Mueda, Memória e Massacre

Brasile e in Europa. Il film esamina un episodio risalente all'epoca della resistenza anticoloniale e noto come "massacro di Mueda", avvenuto nel 1960 nella regione di Cabo Delgado, a pochi chilometri dalla frontiera con la Tanzania. Sebbene fosse essenzialmente caratterizzato da elementi etnici e locali – un conflitto tra gli immigrati makonde in Tanzania e l'amministrazione portoghese – i contorni dell'episodio fecero sì che fosse visto come il punto di svolta che diede inizio alla lotta armata. [...] Guerra non adotta l'approccio eroico, carico di virilità e di scontro fisico, che potrebbe sembrare adeguato a onorare il sacrificio e il coraggio dei liberatori. Il film sostituisce invece la violenza "realistica" con il teatro popolare, la risata, le parole e la satira.

Durante un viaggio a Cabo Delgado, Ruy Guerra venne a conoscenza di uno spettacolo che i guerriglieri erano soliti allestire nel campo di addestramento di Nachingwea negli anni della guerra. Incredibilmente, lo spettacolo continuò ad andare in scena anche dopo l'indipendenza, nella città di

Mueda, durante le commemorazioni in occasione dell'anniversario del massacro. Lo spettacolo era stato parte integrante della mobilitazione per la lotta indipendentista a Nachingwea, ma il suo riposizionamento in quel momento e in quel luogo faceva emergere un simbolismo interessante: gli abitanti di Mueda – compresi coloro che erano sopravvissuti al massacro – diventavano attori per rappresentare una versione teatrale della loro storia. Mettevano in scena fatti accaduti 18 anni prima, un'illustrazione di realtà passate, come se si fosse trattato di un western o un thriller. Catturata in questo modo su pellicola, l'opera teatrale ricrea i dialoghi, i protagonisti, le canzoni e gli eventi che indussero le autorità coloniali a reagire con violenza sproporzionata alle richieste pacifiche del popolo che voleva l'indipendenza. Catarina Simão, *Specters of Freedom – Cinema and Decolonization*, a cura di Tobias Hering e Catarina Simão, Berlin Arsenal – Institute for Film and Video Art and filmgalerie 451, Berlino 2018

In origine *Mueda, Memória e Massacre* fu girato in 16mm. Gli elementi originali e altre copie sono stati esaminati da Catarina Simão nell'ambito delle sue ricerche sul film. Il restauro ha utilizzato una copia 35mm con sottotitoli portoghesi conservata alla Cinemateca Portuguesa e un 35mm conservato all'Arsenal per sostituire porzioni gravemente danneggiate della colonna sonora ottica. I sottotitoli inglesi sono stati completamente rivisti per inserirvi anche tutti i testi delle canzoni.

In 1979, the National Cinema Institute of Mozambique (Instituto Nacional de Cinema de Moçambique – INC) produced a film entitled Mueda, Memória e Massacre, directed by the Mozambican filmmaker Ruy Guerra – who returned to Mozambique after more than 20 years of self-imposed exile in Brazil and Europe. The film examined an episode during the anti-colonial resistance movement that became known as the 'Mueda Massacre', which occurred in 1960, in the Cabo Delgado region, a few kilometres from the border with Tanzania. Even though it essentially involved ethnic and local elements – a conflict between Makonde migrants in Tanzania and the Portuguese administration – the contours of this episode meant that it was interpreted as the crucial turning point for the commencement of the armed struggle. [...] Guerra did not adopt a heroic approach, imbued with overtones of virility and physical confrontation, which might have seemed an opportune way of honouring the sacrifice and courage of the liberators. Instead, the film substituted "realist" violence with popular theatre, with laughter, words and satire.

During a journey to Cabo Delgado, Ruy Guerra learned of a play that the guerrillas used to stage in the Nachingwea training camp during the war years. Surprisingly, the play continued to be performed even after independence, in the town of Mueda, during commemorations to mark the anniversary



Kisapmata

of the massacre. While this play was an integral part of mobilising for the independence struggle in Nachingwea, its repositioning during that moment and at that very site resulted in a particularly interesting symbolism: the inhabitants of the town of Mueda – which included survivors of the massacre – became actors representing a theatrical version of their own story. They portray the events that had taken place 18 years earlier, an illustration of past realities, as though it were a Western or a thriller. Captured on film this way, the play recreates the dialogues, the protagonists, the songs and the sequence of events that induced the colonial authorities to respond with disproportionate violence to the populace's peaceful demands for independence.

Catarina Simão, *Specters of Freedom – Cinema and Decolonization*, edited by Tobias Hering and Catarina Simão, Berlin Arsenal – Institute for Film and Video Art and filmgalerie 451, Berlin 2018

Mueda, Memória e Massacre was originally shot on 16mm. The original elements and other prints have been researched by Catarina Simão as part of her investigation into this film. The restoration used a 35mm print with Portuguese subtitles preserved at the Cinemateca Portuguesa as well as a 35mm held by Arsenal to replace heavily damaged portions of the optical soundtrack. The English subtitles were completely revised to also include all the song lyrics.

KISAPMATA

Filippine, 1981 Regia: Mike de Leon

■ T. int.: *In the Wink of an Eye*. Sog.: dal romanzo *The House on Zapote Street* (1960) di Quijano de Manila (Nick Joaquin). Scen.: Mike de Leon, Doy del Mundo Jr., Raquel N. Villavicencio. F.: Rody Lacap. M.: Jess Navarro. Mus.: Lorrie Ilustre. Scgf.: Cesar Hernandez, Lea Locsin. Int.: Vic Silayan (sergente 'Dadong' Carandang), Charo Santos-Concio (Mila Carandang), Jay Ilagan (Noel Manalansan), Charito Solis (Dely Carandang), Ruben Rustia (Peping Manalansan), Aida Carmona (Onyang), Juan Rodrigo (Ernie), Dindo Angeles (Mario). Prod.: Rolando S. Atienza, Simon C. Ongpin, Ma. Rosario N. Santos (Charo Santos-Concio) per Bancom Audiovision

■ DCP. D.: 98'. Col. Versione Tagalog con sottotitoli inglesi / *Tagalog version with English subtitles* ■ Da: Mike de Leon ■ Restaurato nel 2020 da Mike de Leon presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (Hong-Kong e Bologna). Il restauro in 4K ha utilizzato il negativo originale camera 35mm incompleto, una copia positiva 35mm e il negativo suono ottico preservati presso l'Asian Film Archive. La color correction e il restauro dell'audio sono stati supervisionati da Mike de Leon e realizzati presso Wildsound Studios a Manila / *Restored in 2020 by Mike de Leon at L'Immagine Ritrovata laboratory (Hong-Kong and Bologna). The 4K restoration used an incomplete 35mm original camera negative, a positive print and the original optical soundtrack negative preserved at the Asian Film Archive. Color grading was supervised by Mike the Leon as well as sound restoration, both carried out at Wildsound Studios in Manila*

Festival di Cannes 1982: la selezione della *Quinzaine des réalisateurs* presenta due opere dello stesso regista, *Batch 81* e *Kisapmata*. Insieme a Ishmael Bernal, Peque Gallaga, Kidlat Tahimik e Lino Brocka, Mike de Leon è una delle voci più coraggiose e talentuose della stagione d'oro del cinema d'autore filippino sotto le leggi marziali di Marcos. Figlio e nipote d'arte (la nonna, Narcisa 'Sisang' de Leon, è la matriarca di LVN, una delle quattro *major* storiche del cinema filippino degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta) fonda una sua casa di produzione indipendente 'Cinema Artists Philippines' con cui produce il capolavoro di Lino Brocka *Manila in The Claws of Light* (1975), di cui firma anche la fotografia. Brocka e de Leon girano di notte per aggirare i controlli: "siamo registi randagi", dirà Brocka. I loro nomi rimarranno legati a doppio filo: manifestanti tra i manifestanti e cineasti militanti. La tirannia e la violenza che pervadono la cellula familiare di *Kisapmata* riflettono direttamente la rimozione delle libertà civili della *Bagon Lipunan*, la 'Nuova Società' di Marcos. La rivolta non ha

nessuna possibilità di successo nelle Filippine, e il motivo è semplice, nessuno si ribella davanti all'arbitrarietà o all'orrore. De Leon denuncia il radicalismo e la violenza dell'estrema destra lenista trascurare né il peso di alcuni fra i miti (la famiglia, le forze armate) su cui si regge la borghesia filippina, né i guasti e gli inquinamenti che nascono dal dilagare del consumismo americano.

Cecilia Cenciarelli

The Directors' Fortnight at the 1982 Cannes Film Festival presented two works by the same director, Batch 81 and Kisapmata. Like Ishmael Bernal, Peque Gallaga, Kidlat Tahimik and Lino Brocka, Mike de Leon is one of the most courageous and talented voices of the golden era of Filipino cinema d'auteur under Marcos's martial law. Son and grandson of an artistic family (his grandmother, Narcisa 'Sisang' de Leon, was the matriarch behind LVN, one of the four historic Filipino film studios of the 1930s, 40s and 50s), de Leon founded his own independent company Cinema Artists Philippines, with which he produced Lino Brocka's masterpiece Manila in the Claws of Light (1975), a film he also worked on as the cinematographer. Brocka and de Leon shot at night to get around the regime's attempts to silence them.: "We are stray directors," Brocka later said. Their names were closely tied together: protesters among the protesters and militant filmmakers. The tyranny and violence that pervade family life in Kisapmata reflect the erasure of civil rights in Marcos's advertised 'New Society'. "Rebellion has no chance of succeeding in the Philippines" – de Leon once said – "The reason is simple: no one rebels against the arbitrariness and the horror". De Leon's condemns the extreme right's radicalism and violence, the myths of the Filipino middle class. of the Filipino middle-class (the family, the armed forces) as well as the widespread Americanesque consumerism.

Cecilia Cenciarelli

XIAO WU

Cina, 1997 Regia: Jia Zhang-ke

■ T. int.: *The Pickpocket*. Scen.: Jia Zhang-ke. F.: Nelson Yu Lik-wai. M.: Yu Xiao Ling. Scgf.: Liang Jing Dong. Int.: Wang Hongwei (Xiao Wu), Hao Hongjian (Mei Mei), Zuo Baitao, Jinrei Ma, Junying Liu, Liang Yonghao, Qunyan An, Jiang Dongdong. Prod.: Jia Zhang-ke, Li Kit Ming per Top Clever. DCP. D.: 108'. Col. Versione mandarino con sottotitoli inglesi / *Mandarin version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato in 4K nel 2020 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Top Clever Ltd. e MK2 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con la supervisione di Jia Zhang-ke, a partire dai negativi originali 16mm, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 4K in 2020 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in collaboration with Top Clever Ltd. and MK2 at L'Immagine Ritrovata laboratory under the supervision of Jia Zhang-ke, from the original 16mm camera and sound negatives, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

L'affettuoso ma spassionato film di Jia Zhang-ke che narra la caduta di un incurabile perdente è uno dei film cinesi più suggestivi e compiuti degli anni Novanta. Realizzato con un budget ridotto e un cast composto interamente da attori non professionisti nella città natale di Jia, è un'ulteriore rivendicazione del cinema cinese indipendente e "underground" e il trionfo che ha lanciato la carriera del suo esordiente regista. Il film offre una osservazione fine e meticolosa delle superfici materiali e delle transazioni sociali per suggerire ciò che accade sotto quelle superfici. Fenyang è una tipica zona depressa della Cina settentrionale, una sgangherata città di provincia in cui una comunità di semplici si avventa sui benefici della società liberista, dall'imprenditorialità e la ricostruzione ai karaoke bar e ai centri estetici. [...] Ma



Xiao Wu

Xiao Wu è un uomo in dissonanza con la propria epoca, un bambinone che non sa cogliere le implicazioni della repressione poliziesca della criminalità di strada e non capisce come mai un vecchio amico che ha deciso di rigare dritto lo eviti. Scegliendo di incentrare il film su questo povero inetto, Jia si allontana dall'osservazione sociale per avventurarsi su un più cupo terreno psicologico. [...] Il declino e la caduta di Xiao Wu non avvengono nel nulla, ma Jia non suggerisce mai che sia vittima di un cambiamento sociale o un sintomo di ciò che è accaduto in Cina dopo la morte di Mao. Il suo destino è unico e specifico. Né si ha la sensazione che Xiao Wu ricavi una consapevolezza dalle proprie sventure; il film non è un racconto morale o "edificante". Ma accostando la degradazione di Xiao Wu alla lucida percezione di una società che sta perdendo la rotta il film acquisisce una curiosa purezza difficile da definire e fa della triste fine di Xiao

Wu uno spettacolo malinconico e stranamente esaltante. È questo a rendere il film non solo bressoniano ma anche meritevole di essere citato accanto a Bresson. Non funzionerebbe altrettanto bene senza la recitazione naturalistica o la fotografia di Yu Lik-Wai (un piccolo miracolo di "informale" controllo formale). Ma è la capacità di Jia Zhang-ke di cogliere le verità spirituali sotto le superfici del quotidiano a produrre un risultato così speciale. Tony Rayns, "Sight and Sound", n. 3, marzo 2000

Jia Zhang-ke's affectionate but dispassionate account of the downfall of a terminal loser is one of the most impressive and achieved Chinese films of the 90s. Made on a shoestring budget with an entirely non-professional cast in Jia's hometown, it's another vindication of 'underground' independent film-making in China and a career-making triumph for its first-time director. The film offers

an astutely observed and meticulously detailed vision of life's material surfaces and social transactions in order to intimate what's happening beneath those surfaces. Fenyang is a typical northern Chinese backwater, a ramshackle provincial town in which an unsophisticated community clamours to embrace the benefits of a free-market society, from entrepreneurialism and rebuilding to karaoke bars and hair and beauty salons. [...] But Xiao Wu is a man out of tune with his times, an overgrown child who fails to grasp the implications of the police crackdown on street crime and doesn't understand why a former friend who has gone straight might no longer want to know him. By choosing to centre the film on this hapless sad-sack, Jia shifts the film away from social observation and on to darker psychological ground. [...] Xiao Wu's decline and fall don't occur in a vacuum, but Jia nowhere suggests that he's a victim of social change or an index of what happened in China since Mao's death. His fate is specific and singular. Nor is there any sense that Xiao Wu gains self-awareness from his own misfortunes; the film is not an 'improving' moral tale. But the juxtaposition of Xiao Wu's abasement with the clear-eyed perception of a society in the process of losing its bearings gives the film a curious, hard-to-pin-down purity and makes the spectacle of Xiao Wu's sad end strangely exalting. This is what makes the film not only Bressonian but also worth mentioning along Bresson. It wouldn't work as well as it does without the naturalistic performances or Yu Lik-Wai's cinematography (a small miracle of 'informal' formal control). But it's Jia Zhang-ke's ability to find spiritual truths beneath everyday surfaces that makes the result so special.

Tony Rayns, 'Sight and Sound', n. 3, March 2000



IL SECOLO BREVE DI KONRAD WOLF

Konrad Wolf in the Age of Extremes

Programma a cura di / Programma curated by **Ralf Schenk**

Note di / Notes by **Philip Zengel**

Tra il 1955 e il 1980 Konrad Wolf (1925-1982) diresse quattordici lungometraggi alla DEFA, portando sullo schermo il passato e il presente della Germania. Una recente biografia lo definisce giustamente un “cronista nel secolo degli estremi”. Konrad Wolf è uno dei registi più importanti del cinema tedesco e il suo nome è ancora presente nell’odierna cultura cinematografica tedesca: nel 1985 gli è stata intitolata la prestigiosa Università del cinema di Babelsberg, mentre l’Accademia delle arti di Berlino assegna ogni anno il Premio Konrad Wolf.

Figlio dello scrittore, drammaturgo e uomo politico Friedrich Wolf, Konrad nacque nel 1925 nel sud della Germania. Il fratello maggiore Markus divenne in seguito il capo dei servizi di spionaggio per l’estero della Stasi nella DDR. Dopo l’ascesa al potere dei nazionalsocialisti, nel 1933 la famiglia emigrò a Mosca. Wolf entrò in contatto con il mezzo cinematografico in tenera età. A dieci anni interpretò un piccolo ruolo nel film drammatico d’ispirazione antifascista *Kämpfer*, di Gustav von Wangenheim. Nel 1945 fece ritorno in Germania come soldato dell’Armata Rossa e visse gli ultimi giorni di guerra alle porte di Berlino. A Mosca dal 1949 al 1954 studiò regia al VGIK, l’Istituto statale di cinematografia dell’Unione Sovietica, dove ebbe come insegnanti anche Sergej Gerasimov e Grigorij Aleksandrov. Dopo gli studi tornò nella DDR e iniziò a lavorare all’ente cinematografico di Stato DEFA.

I film di Wolf affrontano spesso i temi della resistenza antifascista, della persecuzione degli ebrei e del senso di colpa della Germania. Oltre che nelle prime opere, *Genesung* (1956), *Lissy* (1957) e *Sterne* (*La stella di David*, 1959), trattò queste problematiche in particolare nell’autobiografico *Ich war neunzehn* (1968) e in *Mama, ich lebe* (1976). Ma si interessò anche a questioni contemporanee. *Sonnensucher* (1958), girato nello spirito del neorealismo italiano, fu vietato perché considerato troppo critico verso le condizioni di lavoro nelle miniere di uranio della DDR. *Der geteilte Himmel* (1964), tratto da un romanzo di Christa Wolf, narra una storia d’amore sullo sfondo della costruzione del Muro di Berlino. *Solo Sunny* (1980), critico ritratto di una cantante della DDR che aspira alla fama e alla libertà, fu il suo ultimo film compiuto. L’artista e il suo rapporto contraddittorio con il potere sono al centro di *Goya* (1971) e *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973). *Busch Singt* (1982), progetto di documentario sull’attore e cantante Ernst Busch, fu completato da altri registi.

Between 1955 and 1980, Konrad Wolf (1925-1982) directed 14 feature films at DEFA, bringing Germany’s past and present to the screen. A recent biography of him rightly calls him a “chronicler in the century of extremes”. Konrad Wolf is one of the most important directors in German film history and his name is still present in German film culture today: the prestigious Film University Babelsberg has borne the honorary title Konrad Wolf since 1985 and the Academy of Arts in Berlin awards the Konrad Wolf Prize annually.

*Wolf was born in 1925 in southern Germany, the son of the author, writer and politician Friedrich Wolf. His older brother Markus later became head of the foreign intelligence service of the Stasi. After the National Socialists came to power, the family emigrated to Moscow in 1933 and Wolf came into contact with the medium of film at an early age. At the age of ten he played a small supporting role in Gustav von Wangenheim’s anti-fascist film drama *Kämpfer*. In 1945 he returned to Germany as a soldier of the Red Army and experienced the last days of the war near Berlin. From 1949 to 1954 he studied directing at the Moscow Film Academy VGIK, where his teachers included Sergei Gerasimov and Grigory Alexandrov. After his studies he returned to the GDR and begins working at the DEFA Studio for Feature Films.*

*Wolf’s films often deal with anti-fascist resistance, the persecution of Jews and German guilt. In addition to his early films *Genesung* (Recovery, 1956), *Lissy* (1957) and *Sterne* (Stars, 1959), he tackled these issues in particular in his autobiographical film *Ich war neunzehn* (I Was Nineteen, 1968) as well as in *Mama, ich lebe* (Mama, I’m Alive, 1976). But Wolf was also concerned with contemporary problems. His workers’ film *Sonnensucher* (Sun Seekers, 1958), which he directed in the spirit of Italian neorealism, was banned because it was too critical of uranium mining in the GDR. In *Der geteilte Himmel* (Divided Heaven, 1964), adapted from a novel by Christa Wolf, he sketches a love affair against a backdrop of the construction of the Berlin Wall. The critical portrait film *Solo Sunny* (1980), about a singer in the GDR and her longing for recognition and freedom, became his last completed feature film. The artist and his sometimes contradictory relationship to power were the focus of the films *Goya* (1971) and *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (The Naked Man On The Sportsground, 1973). Wolf’s documentary film project *Busch Singt* (Busch Sings, 1982) about the actor and singer Ernst Busch was completed by other directors.*



Sterne

STERNE

Germania Est-Bulgaria, 1959
Regia: Konrad Wolf

■ T. alt.: *Zvezdy*. T. it.: *La stella di David*. T. int.: *Stars*. Scen.: Angel Wagenstein. F.: Werner Bergmann. M.: Christa Wernicke. Scgf.: José Sancha, Maria Iwanowa, Alfred Drosdek. Mus.: Simeon Pironkow. Int.: Sascha Kruscharska (Ruth), Jürgen Frohriep (sergente Walter), Erik S. Klein (luogotenente Kurt), Stefan Pejchev (Bai Petko), Georgi Naumow (Blashe), Iwan Kondow (il padre di Ruth), Milka Tujkova (partigiano), Stiljan Kunew ('Doktor'), Naitscha Petrow (capo della polizia) Elena Chranowa (anziana ebrea). Prod.: DEFA-Studio für Spielfilme (Berlino), Studio für Spielfilme (Sofia) ■ DCP. D.: 93'

Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: DEFA Stiftung

Nel viaggio di deportazione verso il campo di concentramento di Auschwitz un gruppo di ebrei greci viene fatto sostare per tre giorni in Bulgaria dove incontra Walter (interpretato da Jürgen Frohriep), sergente della Wehrmacht rimasto ferito a Leningrado. Durante la guerra Walter è diventato nichilista, e innamoratosi di una delle donne ebrei, Ruth (Sascha Kruscharska), aiuterà i partigiani bulgari e tenterà di salvarla.

Diretto con straordinaria padronanza artistica, *Sterne* narra senza

sentimentalismi e con dialoghi sobri e concreti una tragedia ebraica priva di sconvolgenti effetti drammatici e attenta piuttosto al dramma interiore della sofferenza umana. Una menzione speciale va all'eccellente lavoro del direttore della fotografia Werner Bergmann (1921-1990), che lavorò a quasi tutti i film di Wolf. Insieme al regista e allo scenografo Alfred Hirschmeier, Bergmann si basò qui per la prima volta su uno storyboard. La pianificazione di ciascuna inquadratura contribuì ad accentuare la carica simbolica di molte immagini.

Per la sceneggiatura l'autore bulgaro Angel Wagenstein attinse a elementi autobiografici. Fu lui a suggerire che

la regia fosse affidata a Wolf, suo amico dagli anni degli studi a Mosca. Film sulle colpe e le responsabilità dei tedeschi nell'Olocausto, *Sterne* fu uno dei più importanti titoli antifascisti della DEFA e fu girato in coproduzione con la Bulgaria nei pressi di Sofia. Ricevette un premio speciale della giuria al Festival di Cannes, ma poiché la Germania Ovest pretese di essere l'unica rappresentante il film fu proposto come produzione esclusivamente bulgara omettendo la partecipazione della DEFA. Anche la giovane protagonista Sascha Kruscharska fu applaudita a Cannes, benché fosse stata una scelta di ripiego, dato che le più celebri Haya Haraet e Tat'jana Samojlova non erano disponibili. Kruscharska emigrò poi in Italia per ragioni personali e rinunciò a una grande carriera nel cinema.

During their deportation to the Auschwitz concentration camp, Greek Jews have a three-day stopover in Bulgaria, where they meet Wehrmacht sergeant Walter (played by Jürgen Frohriep), who was wounded in Leningrad. During the war he has become a nihilist, and he falls in love with one of the Jewish women, Ruth (Sascha Kruscharska). Walter will support the Bulgarian partisans and try to save Ruth.

In a completely unsentimental but artistically outstanding style, with factual, sober dialogue, under a masterly direction, Sterne tells a Jewish tragedy in which there are no shocking dramatic effects, but rather the more internalised drama of human suffering. The outstanding work of cameraman Werner Bergmann (1921-1990), who shot almost all of Wolf's films, deserves special mention. Together with Wolf and set designer Alfred Hirschmeier, he drafted a visual script for the first time. Each shot was planned in detail beforehand, which turned many images into symbols.

In his screenplay, the Bulgarian author Angel Wagenstein used motifs from his own biography and he suggested Wolf, a friend from his student days in Moscow,

as director. Sterne is one of the most important anti-fascist films of the DEFA, which deals with the guilt and responsibility of the Germans in the Holocaust and it was shot in co-production with Bulgaria in the area around Sofia. It received a special jury prize at the Cannes Film Festival, however, due to West Germany's claim to sole representation, the film was billed as an exclusively Bulgarian production and the involvement of DEFA was suppressed. The young leading actress Sascha Kruscharska was also celebrated in Cannes, although she was actually cast out of necessity, as favoured star actresses such as Haya Haraet and Tatiana Samoilova were not available. Later Kruscharska emigrated to Italy for private reasons and renounced a great film career.

ICH WAR NEUNZEHN

Germania Est, 1968
Regia: Konrad Wolf

■ T. int.: *I Was Nineteen*. Scen.: Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf. F.: Werner Bergmann. M.: Evelyn Carow. Scgf.: Alfred Hirschmeier. Int.: Jaecki Schwarz (Gregor Hecker), Vasilil Livanov (Wadim), Alexej Ejboshenko (Sascha), Galina Polskich (ragazza sovietica), Jenny Gröllmann (ragazza tedesca), Mihail Gluzskij (generale), Anatolij Solov'ev (Starschinka), Kalmursa Rachmanow (Dsingis). Prod.: DEFA-Studio für Spielfilme ■ DCP. D.: 120'. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: DEFA Stiftung

Alla fine della Seconda guerra mondiale il tedesco Gregor Hecker (interpretato da Jaecki Schwarz) ha diciannove anni. Quando ne aveva otto i suoi genitori sono emigrati a Mosca, ma nell'aprile del 1945 torna in Germania come tenente dell'esercito sovietico. Questo film a episodi è improntato a uno stile diaristico segue Hecker e i suoi compagni dal 16 aprile al 3 maggio 1945 nel loro viaggio

lungo il fiume Oder verso la regione di Berlino, documentandone i contatti con la popolazione tedesca. Hecker tenta di comprendere i tedeschi ma si trova maggiormente a proprio agio con i commilitoni russi.

Ich war neunzehn è il film più personale di Konrad Wolf. Wolf aveva diciassette anni quando andò a combattere con l'Armata rossa contro la Germania nazista. Tra il 18 marzo 1943 e il 18 aprile 1945 tenne un diario di guerra, che interruppe bruscamente – lasciando una frase a metà – all'inizio della battaglia di Berlino. Il film riprende dal punto in cui il diario si interrompeva, quando il suo autore aveva diciannove anni. Wolf dirige *Ich war neunzehn* sobriamente, senza pathos, e così facendo crea forse il film tedesco più autentico sugli ultimi giorni di guerra. *Ich war neunzehn* segna l'inizio della lunga collaborazione tra Wolf e il celebre regista e sceneggiatore Wolfgang Kohlhaase. L'attore protagonista, Jaecki Schwarz, aveva solo ventun anni e frequentava il secondo anno della scuola di cinema quando si vide offrire il ruolo. Divenne in seguito uno degli attori più popolari della DEFA.

Originariamente concepito con il titolo di lavorazione *Heimkehr 45* (Ritorno a casa 45), *Ich war neunzehn* passa gradualmente da una pretesa di obiettività al punto di vista soggettivo del protagonista. Le informazioni essenziali sul conflitto e le cause e le conseguenze della battaglia di Berlino vengono presentate in maniera realistica e si riflettono nelle reazioni individuali dei personaggi, i quali in parte le confermano e in parte le smentiscono. Alcuni fatti vengono solo accennati (gli stupri, la giustizia sommaria), altri sono spiegati in dettaglio; lo stile narrativo tende soprattutto a incoraggiare il pubblico a riflettere e a trarre le proprie conclusioni.

German-born Gregor Hecker (played by Jaecki Schwarz) is 19 years old when the Second World War ends. His parents



Ich war neunzehn

emigrated to Moscow when he was eight, but in April 1945 he returns to Germany as a Soviet lieutenant. The episodic, diary-style film follows Hecker and his companions from 16 April to 3 May 1945 on their journey along the Oder River to the Berlin area as they meet different German people. Hecker tries to understand the Germans, but he feels more comfortable with his Russian comrades.

Ich war neunzehn is Konrad Wolf's most personal film. Wolf was 17 years old when he went to fight Nazi Germany for the Red Army. Between 18 March 1943 and 18 April 1945 he kept a war

diary and his notes end – mid-sentence – at the beginning of the Soviet offensive on Berlin. This film picks up where the diary ended, when Wolf was 19. Wolf directed Ich war neunzehn soberly without pathos and so created perhaps the most authentic German film about the last days of the war. Ich war neunzehn marks the beginning of a long collaboration between Wolf and the renowned screenwriter and author Wolfgang Kohlhaase. The leading actor Jaecki Schwarz was only 21 years old and in his second year of film school when he was offered the role. Afterwards he became one of the most popular DEFA actors.

Originally conceived under the working title Heimkehr 45 (Homecoming 45), Ich war neunzehn gradually alters between the objective claim and subjective viewpoint of the main character. Essential information about the course of the front, its causes and consequences in the fight for Berlin is dispensed in a way that is realistic and always reflected by the reactions of individuals, partly confirmed and partly broken. Some things are only hinted (rape, vigilante justice), others are explained in detail; above all, the narrative style motivates the audience to think and to reflect for themselves.

GOYA

Germania Est-URSS, 1971

Regia: Konrad Wolf

■ T. alt.: *Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis*. Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di Lion Feuchtwanger. Scen.: Konrad Wolf, Angel Wagenstein. F.: Werner Bergmann, Konstantin Ryšov. M.: Aleksandra Borovskaja. Scgf.: Alfred Hirschmeier, Valerij Jurkevic. Mus.: Kara Karajev, Faradj Karajev, Paco Ibanez (*Lieder der Rosario*). Int.: Donatas Banionis (Francisco Goya), Olivera Vuco (duchessa d'Alba), Fred Düren (Esteve), Tatjana Lolowa (Regina Maria Luisa), Rolf Hoppe (Carlo IV), Mieczysław Voit (grande inquisitore), Ernst Busch (Jovellanos), Gustaw Holoubek (Bermudez), Wolfgang Kieling (Godoy). Prod.: DEFA-Studio für Spielfilme, Lenfilm ■ 35mm. D.: 134'. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: DEFA Stiftung



Goya

Francisco de Goya Lucientes (1746-1828) era pittore di corte di Carlo IV di Spagna. La sua arte gli portò prestigio e agiatezza; la sua fede nello Stato e nella Chiesa sembrava incrollabile. Amante della vita di corte, era attratto dalla Duchessa d'Alba, della quale tuttavia detestava i modi aristocratici e altezzosi. Goya era un figlio del popolo, sempre più lacerato tra lealtà al re e attaccamento alle proprie radici, finché gli orrori dell'Inquisizione non lo misero sulla "cattiva strada della conoscenza".

Goya illustra il rapporto dell'artista con la politica e il potere e allude alla lotta contro lo stato oppressore. Indubbiamente il film ricorre all'espedito della parabola storica per esplorare l'atteggiamento dello stesso Wolf nei confronti dell'arte e riflettere sul valore dell'estetica rispetto a questioni che esulano dall'arte, rigettando ogni tentativo di applicare un concetto d'arte 'neutrale' e atemporale, privo di significato o funzione politica. Più chiaramente che in altri film di Wolf traspare qui la convinzione che l'ar-

te, senza la responsabilità politica di cambiare il mondo, non possa essere definita tale.

L'idea di girare un film tratto dall'omonimo romanzo di Lion Feuchtwanger risale ai primi anni Sessanta, ma impedimenti di natura politica, legale, finanziaria e logistica ne tardarono la realizzazione. Questo progetto su vasta scala fu girato in coproduzione con Lenfilm su pellicola 70mm nell'arco di undici mesi con attori provenienti da otto paesi e una grande quantità di costumi e oggetti di scena. Le location comprendevano la Jugoslavia, la Bulgaria, la Crimea e il Caucaso; girare in Spagna non fu possibile a causa della dittatura franchista. Per interpretare il protagonista fu chiamato l'attore lituano Donatas Banionis, che nel 1972 avrebbe raggiunto la fama internazionale grazie al ruolo di Kris Kelvin in *Solaris* di Tarkovskij. Circa ottanta dipinti di Goya furono riprodotti nelle dimensioni originali da Alfred Born, che dirigeva il laboratorio di pittura

della DEFA. Tutto questo fa di *Goya* una delle produzioni DEFA più elaborate di sempre.

Francisco de Goya Lucientes (1746-1828) was court painter to Charles IV of Spain. His art brought him prestige and prosperity; his faith in state and church seemed unshakable. He enjoyed life at court and was attracted to the Duchess Alba, whom he also detested for her aristocratic and stuck-up manner. Goya was a man of the people and increasingly torn between loyalty to the king and attachment to the Spanish people, until the horrors of the Inquisition finally put him on the "bad path of knowledge".

Goya illustrates the artist's relationship to politics and power and refers to the fight against state oppression. Undoubtedly, this film uses the guise of a historical parable to explore Wolf's own relationship to and understanding of his art, towards understanding the value of aesthetic work in relation to non-artistic concerns, thus rejecting all attempts



to apply a 'neutral', timeless concept of art without political significance or function. More clearly than in Wolf's other films, the conviction resonates that art without political responsibility for changing the world is not art.

The plans for a film of Lion Feuchtwanger's novel of the same name go back to the early 1960s. However, political, legal, financial and logistical hurdles prevented an earlier adaptation. This large-scale project was shot in co-production with Lenfilm on 70mm over a period of 11 months with actors from eight nations and truckloads of costumes and props. The film locations included Yugoslavia, Bulgaria, the Crimea and the Caucasus; shooting at the original Spanish locations was not possible due to the Franco dictatorship. The Lithuanian actor Donatas Banionis was hired to play the lead. He would achieve international fame in 1972 in the role of Kris Kelvin in Tarkovsky's Solaris. Around 80 paintings by Goya were reproduced for the film in their original size by Alfred Born, head of the DEFA painters' workshop. This makes Goya one of the most elaborate DEFA productions of all time.

SOLO SUNNY

Germania Est, 1980

Regia: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase

■ Scen.: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase. F.: Eberhard Geick. M.: Evelyn Carow. Scgf.: Alfred Hirschmeier. Mus.: Günther Fischer. Int.: Renate Krößner (Ingrid 'Sunny' Sommer), Alexander Lang (Ralph), Heide Kipp (Christine), Dieter Montag (Harry), Klaus Brasch (Norbert), Fred Düren (il dottore), Ulrich Anschütz (il grafico), Ursula Braun (la signora Pfeiffer), Regine Doreen (Monika). Prod.: DEFA-Studio für Spielfilme ■ DCP. D.: 105' Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: DEFA Stiftung

La mattina dopo. "Niente colazione" dice la giovane berlinese Ingrid Sommer (interpretata da Renate

Krößner) al suo ospite di una notte mentre apre la finestra del proprio appartamento in Prenzlauer Berg. Quando l'uomo inizia a ribattere, aggiunge: "E niente discussioni". Ingrid Sommer, nome d'arte Sunny, fa la cantante. Ha molti ammiratori, ma ama essere indipendente. Sunny è l'incarnazione dell'outsider autonoma e sicura di sé. Non permette che siano gli uomini a dirle ciò che vuole. Gira il paese con il suo gruppo, esibendosi nei locali notturni e nei bar. Ha solo un moderato successo, ma aspira alla felicità e alla fama.

Solo Sunny è uno dei film di tematica contemporanea più popolari della DEFA ed è presto diventato un film di culto, a Est come a Ovest. Con la sua onestà, il suo realismo documentario e i suoi dialoghi mordaci il film tasta il polso dell'epoca cui appartiene. Colpisce quanto Wolf sia vicino al destino di Sunny, malgrado la differenza d'età che lo separa dagli slanci giovanili della ragazza. Nella sua semplicità e nella comprensione dei pensieri e degli stati d'animo della protagonista, il film offre un ritratto autentico della vita della generazione di mezzo della DDR nei primi anni Ottanta. La straordinaria interpretazione di Krößner diede un volto a una generazione. "Alla naturalezza della rivendicazione morale aggiunge il fascino dell'insolenza" scrisse la stampa. Alla prima del film Wolf disse che il socialismo dipendeva da personaggi come Sunny.

Ancora una volta Wolf collaborò con lo sceneggiatore Wolfgang Kohlhaase, che inoltre lo affiancò alla regia. La trama si ispira alla biografia della cantante Sanije Torka. Il compositore Günther Fischer creò una suggestiva e memorabile colonna sonora insieme alla cantante jazz Regine Dobberschütz. Il film ricevette molti premi ai festival nazionali e internazionali, compreso l'Orso d'Argento alla Berlinale per Krößner, recentemente scomparsa. Per Wolf Solo Sunny fu l'ultimo progetto cinematografico compiuto, prima della morte nel 1982.

The morning after. "It's without breakfast..." the young Berlin woman Ingrid Sommer (played by Renate Krößner) tells her male overnight guest and opens the window of her apartment in Prenzlauer Berg. When the guest begins to argue, she adds: "It's also without discussion". Ingrid Sommer, stage name Sunny, is a singer. She has many admirers, but loves her independence. Sunny is the epitome of the independent, self-confident outsider. She doesn't let men dictate what she wants. She tours the country with her band, performing in clubhouses and bars. Her success is only modest, but she longs for happiness and recognition. Solo Sunny is one of DEFA's most popular contemporary films and quickly became a cult film in both East and West. With its honesty, documentary realism and trenchant dialogue, the film had its finger on the pulse of the age. It is astonishing how close Wolf is to Sunny's fate, although he is far away in age from her youthful outbursts. In its simplicity and understanding of the protagonist's thoughts and feelings, the film offers an authentic portrait of the life of the middle GDR generation at the beginning of the 1980s. Krößner's outstanding performance gave a face to a generation. "To the naturalness of a moral claim she adds the charm of insolence", the press wrote. Wolf stated at the film's premiere that socialism depends on characters such as Sunny.

Once again, Wolf worked together with screenwriter Wolfgang Kohlhaase, who also co-directed. The plot is inspired by the biography of the singer Sanije Torka. Composer Günther Fischer created an impressive, memorable soundtrack in collaboration with jazz singer Regine Dobberschütz. The film won numerous prizes at national and international film festivals, including the Silver Bear at the Berlinale for the recently deceased Krößner. Solo Sunny was Wolf's last completed film project, before his death in 1982.



GÖSTA WERNER, IL SENSO DELLA PERDITA

Gösta Werner: A Sense of Loss

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Olaf Möller** e **Jon Wengström**

Quando Gösta Werner ha festeggiato il suo centenario, nel 2008, Il Cinema Ritrovato lo ha onorato in maniera tanto insolita quanto consona alla sua vita e alla sua opera. Il festival ha proiettato quello che è probabilmente il cortometraggio più famoso di Werner, *Att döda ett barn* (1953), seguito dalla presentazione di alcuni suoi libri di cinema, come *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916* (1969). In un certo senso entrambe le opere si interessano alla natura della perdita. Gösta Werner è mancato l'anno dopo, all'età di centouno anni.

Perché parlare oggi di Werner? Il senso di perdita non è forse estraneo a questa scelta. Riesce difficile oggi immaginare una figura come la sua: uno storico importante che è stato anche un celebre regista. Potremmo definirlo un cineasta sempre pronto a sperimentare, per il quale la vita era un viaggio fatto di intuizioni e di scoperte, alcune delle quali furono da lui ritenute meritevoli di essere espresse a parole. Per Werner il cinema era tante cose, e si divertì a sperimentarle tutte (il più possibile), concretamente.

Appare significativo che il formato d'elezione di Werner fosse il cortometraggio: certo, girò una mezza dozzina di lungometraggi di finzione (*Gatan*, del 1949, è un gioiello di torbido realismo noir con qualche tocco surreale), ma le sue opere principali furono lavori su commissione, come *Att döda ett barn*, che fu finanziato da una compagnia di assicurazioni e la cui visione è stata a lungo obbligatoria nelle scuole svedesi. Werner fece film utili, ed esplorando il linguaggio sperimentò nuove modalità di narrazione. La sua produzione è caratterizzata da una ricca varietà di toni: la macabra durezza di *Midvinterblot* (1946); il rigore formale e la disperazione espressiva di *Väntande vatten* (1965); il calore incantato di *Skymningsljus* (1955); il pacato spaesamento di *Ett glas vin* (1960); le nitide armonie moderniste di *Levande färg* (1961). Alcuni suoi film possiedono una dichiarata urgenza politica ancora fin troppo attuale, come nel resoconto della condizione dei rifugiati in *De kommer över gränserna* (1961). Spesso Werner è più interessato a ciò che potremmo definire 'politica degli echi': perché altrimenti fare un film sui riti nordici del sacrificio e del sangue e dargli la forma di una composizione di luce abbagliante e spaventosi campi di pura tenebra come in *Midvinterblot*? Chi si salverà, qui?

Guardando i film di Gösta Werner scopriamo un cineasta con una filosofia di vita molto coerente. Ciò che possiamo guadagnare invecchiando è poco se paragonato all'enormità della perdita che definisce l'esistenza umana, ma lo splendore di ciò che si intravede merita di essere celebrato con ogni possibile mezzo artistico. Come si conviene, il cinema di Werner è pieno di luoghi ormai perduti – la Stoccolma che si vede in *Gatan* o in *Morgonväkt* (1945) è stata rasa al suolo molto tempo fa – che però non sono mai apparsi così belli.

Olaf Möller e Jon Wengström

*When Gösta Werner celebrated his centennial in 2008, Il Cinema Ritrovato honoured him in a fashion that was as unusual as it was fitting for his life and work. The festival screened what is arguably his most famous short *Att döda ett barn* (1953), followed by a presentation of some of the film books he wrote, among them *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916* (1969). Both in a way were works concerned with the nature of loss. Gösta Werner died the following year, at the age of 101.*

Why Werner now? A sense of loss might have something to do with it. These days, it seems difficult to imagine a figure such as Werner: an important historian who's also a celebrated filmmaker. We might rather say an experimentation-happy director for whom life is a journey of insights and discoveries, some of which he judged worthy to put down in words. For Werner, cinema was many things, and he enjoyed engaging with all of them (as much as possible), hands-on.

*It seems telling that Werner's main field of work in the cinema was making short films: sure, he made half-a-dozen fiction features (1949's *Gatan* is a gem of noir-murky realism with a few surreal touches), but his key achievements were almost all commissioned works, such as *Att döda ett barn*, which was financed by an insurance company and was for a long time compulsory viewing in Swedish schools. Werner made useful films – and while exploring the language, pushed the boundaries of how to narrate such work. His oeuvre is rich in tonal variety: the gruesome harshness of *Midvinterblot* (1946); the formal severity and expressive despair of *Väntande vatten* (1965); the enchanted warmth of *Skymningsljus* (1955); the mellow bemusement of *Ett glas vin* (1960); the sharp modernist harmonies of *Levande färg* (1961). Some of his works have an overt political urgency, which is all too often timeless, as with his account of the plight of refugees in *De kommer över gränserna* (1961). Frequently, Werner is more interested in what you might call a politics of echoes – why else make a film about Nordic rites of sacrifice and blood as a composition of bright sunlight and frightening fields of pure darkness as he did in *Midvinterblot*? Who will be saved here?*

*Watching Gösta Werner's works we discover a filmmaker with a very coherent philosophy of life. What we may gain as we age is little compared to the enormity of loss that defines human existence – but the splendour of what is gleaned is worth celebrating with all the art one can muster. Fittingly, Werner's cinema is full of places long gone – the Stockholm seen in *Gatan* or *Morgonväkt* (1945) has long been razed to the ground – but which never have looked as beautiful as they do here.*

Olaf Möller and Jon Wengström



Morgonväkt: en studie i kontraster

MORGONVÄKT: EN STUDIE I KONTRASTER

Svezia, 1945 Regia: Gösta Werner

[Alba: uno studio sui contrasti / Daybreak: a Study in Contrasts] ■ Scen., M.: Gösta Werner. F.: Sten Dahlgren. Mus.: Björn Schildknecht. Int.: Folke Hamrin (voce narrante). Prod.: Gösta Werner ■ 35mm. D.: 6'. Bn. Versione svedese / *Swedish version* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Gösta Werner family

Variazione numero uno sui temi classici del cortometraggio documentario. Una mattinata al mercato coperto. Gösta Werner compone il suo documentario sul Klarahallen di Stoccolma come uno studio sui contrasti, vale a dire che spesso non riprende

direttamente la persona o l'azione ma la sua ombra o il suo riflesso su una superficie lucida. Un anno dopo l'uscita del film furono presentati progetti di ampliamento dell'edificio, ma non se ne fece quasi nulla. A partire dagli anni Sessanta il Klarahallen fu lentamente smantellato come spesso accade con queste strutture: cadde gradualmente in disuso e infine fu raso al suolo per fare spazio a un nuovo piano architettonico. Tutto ciò che vediamo qui è oggi scomparso.

Variations on a classical documentary short subject number one. A market-hall morning. Gösta Werner composed his documentary of Stockholm's Klarahallen as a study in contrasts, which here means that he often doesn't film the person or

action proper but its shadow or reflection on a shiny surface. One year after this film premiered, plans were presented for the building's expansion, but little happened. Since the 1960s, Klarahallen was slowly destroyed in the way these things are often done: one part after the other was abandoned till everything was razed to make space for a new architectural project. Everything one sees here is now gone.

MIDVINTERBLOT

Svezia, 1946 Regia: Gösta Werner

■ T. int.: *The Sacrifice*. Scen., M.: Gösta Werner. F.: Sten Dahlgren. Mus.: Björn Schildknecht. Int.: Gunnar Björnstrand (il

governatore), Henrik Schildt (la vittima), Yngve Nordwall, Olof Widgren (voce narrante). Prod.: Gösta Werner ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione svedese / *Swedish version* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Gösta Werner family

Ricreazione di un rito pagano: sangue versato per le antiche divinità. Come nel caso di *Le Sang des bêtes* (1949) di Georges Franju, il film non contiene alcun riferimento evidente all'Olocausto, eppure è difficile non pensarci vedendo la data di produzione: il primo anno dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Nei titoli di testa Werner definisce il suo film *en filmvision*; pertanto, *Midvinterblot* è anzitutto un gioco di luci e ombre, forme bizzarre, linee affilate, istanti di violenta luminosità e sguardi gettati in un tenebroso abisso. Qui il cinema è un'esperienza misteriosa e mistica, presagio di altre dimensioni, non sapremo stabilire con certezza se future o passate.

Re-creation of a heathen rite: blood is spilled for the ancient Gods. Just as with Georges Franju's Le Sang des bêtes (1949), there's nothing obvious in this film that refers to the Holocaust – and yet it's difficult to not think about it when looking at the date of production: the first year after WWII. Werner describes the work in its opening titles as en filmvision – thus, Midvinterblot is above all a play of light and shadows, strange shapes, sharp lines, moments of violent brightness and glimpses into a shadowy abyss. Here, cinema is a mysterious and mystical experience, a glimpse into dimensions apart, whether future or past we can't always say for sure.

TÅGET: EN FILM OM RESOR OCH JORDBUNDENHET

Svezia, 1948 Regia: Gösta Werner

[Il treno: un film sui viaggi e sul contatto con la terra / The Train: a Film on



Midvinterblot

Journeys and Earthboundness] ■ F.: Sten Dahlgren. Mus.: Sven-Erik Bäck. Prod.: AB Kinocentralen ■ 35mm. D.: 16'. Bn. ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Telepicture Marketing Ltd

Variazione numero due sui temi classici del cortometraggio documentario. Un viaggio in treno. La prima metà del film è dedicata alla spigolosa bellezza industrial-modernista della locomotiva; a tratti si ha perfino l'impressione che il bestione d'acciaio si muova da solo. Intermezzo: il treno lascia la stazione, è il momento dei saluti. Seconda metà: si osserva il mondo che scorre fuori dai finestrini, ammirando paesaggi pianeggianti, morbidi e ariosi. C'è una breve scena ambientata in una notte piovosa e carica di ansie, ma con il mattino torna la quiete. Un anno dopo, un altro re-

gista e storico del cinema, Jean Mitry, girerà l'esempio più celebre di questo particolare genere: *Pacific 231*.

Variations on a classical documentary short subject number two. A train ride. The film's first half is dedicated to the locomotive's angular industrial-modernist beauty; in certain moments one could get the impression that the steel behemoth moved on its own. Intermezzo: leaving the station, waving goodbye. Second half: watching the world pass by through the moving train's windows, enjoying landscapes flat and smooth and wide. There's a brief scene set during a rainy night filled with anxieties, but come morning, everything calms down. One year later, another film historian-director, Jean Mitry, would make the most famous example of this particular genre: Pacific 231.



Gatan

GATAN

Svezia, 1949 Regia: Gösta Werner

[La strada / The Street] ■ Sog.: dal romanzo *Birger Jarlsgatan* (1948) di Karsten Wimmermark. Scen.: Mårten Edlund. F.: Sten Dahlgren. M.: Ragnar Engström. Scgf.: P.A. Lundgren. Mus.: Charles Wildman. Int.: Maj-Britt Nilsson (Britt Persson), Peter Lindgren (Bertil 'Berra' Wiring), Keve Hjelm (Rudolf 'Rulle' Malm), Naemi Briese (Vera 'Gullan' Karlsson), Stig Järrel (Sven Andreasson), Åke Fridell (Gustaf Persson), Marianne Löfgren (Elin Persson), Per Oscarsson (Åke Rodelius). Prod.: Inge Ivarson per AB Kungsfilm ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione svedese / *Swedish version* ■ Da: Svenska Filminstitutet

Poteva capitare che Gösta Werner si mettesse un po' sulla difensiva quando sentiva citare i sei lungometraggi di finzione da lui diretti tra il 1948 (*Loffe på luffen*, Loffe il vagabondo) e il 1955 (*Friarannonsen*, L'annuncio matrimoniale), dato che dal punto di vista critico non ispirano lo stesso rispetto dei suoi più celebri cortometraggi, anche se alcuni di essi riscossero un successo commerciale sufficiente a tenerlo in attività per alcuni anni. È curioso, tuttavia, che il primo e l'ultimo dei suoi lungometraggi siano commedie musicali, mentre gli altri quattro (*Solkatten*, Riflesso di luce, 1948; *Gatan*; *Två trappor över gården*, Secondo piano in fondo al cortile, 1950; *Möte med livet*,

Incontro con la vita, 1952) sono tutti melodrammi social-realisti che rivelano un profondo interesse per personaggi femminili spesso tormentati da uomini deboli e irresponsabili. In questo senso *Gatan* è esemplare: Britt Persson (interpretata da Maj-Britt Nilsson) per sfuggire a un ambiente familiare soffocante va a vivere tra i lavoratori più umili, si sposa e infine diventa una prostituta. La storia è narrata mediante flashback: Britt, sotto anestesia, ricorda gli episodi della sua vita che l'hanno portata sulla strada, dove è stata vittima dell'incidente che l'ha mandata in sala operatoria.

L'atmosfera inquietante e l'inizio in stile noir devono molto alla fotografia

in esterni di Sten Dahlgren, abituale collaboratore di Werner (tra i cui tanti lavori memorabili c'è il film *maudit* del 1941 di Per Lindberg *Det sägs på stan*, Si dice in città, proiettato a Bologna nel 2005). Colpiscono i parallelismi tra toni e tematiche di *Gatan* e dei cortometraggi successivi, come *Att döda ett barn*, *Människors möte* e soprattutto *Väntande vatten*; lo stesso può dirsi della capacità di osservare una Stoccolma che sta scomparendo, elemento che lega *Gatan* quasi intimamente al precedente *Morgonväkt* e il successivo *Den förlorade melodien*.

Una sesta bobina, nella quale figura una relazione interetnica, fu girata dopo la prima uscita del film ma tagliata dalla censura svedese. In ogni caso, stando a Werner, era unicamente destinata alla distribuzione all'estero.

Gösta Werner could get a bit defensive when people mentioned the six fiction features he directed between 1948 (Loffe på luffen, Loffe the Tramp) and 1955 (Friarannonsen, The Marriage Advertisement), as they don't command the same critical respect as his most celebrated shorts – even if some of them proved commercially successful enough to keep him in business for a few years. It's curious, though, that his first and his last features were musical comedies – while the four in-between (Solkatten, Sparkle, 1948; Gatan; Två trappor över gården, Second Floor in the Yard, 1950; Möte med livet, Encounters With Life, 1952) are all social-realist melodramas with a keen interest in female characters, usually pestered by weak and irresponsible men. In this regard, Gatan is exemplary: Britt Persson (played by Maj-Britt Nilsson) wants to escape her suffocating home, so she tries life among the lowest echelon of workers as well as marriage, only to become a prostitute. The story is told in flashbacks, with Britt under anaesthesia remembering the episodes of her life that led her to the street where she had the accident which put her in the operating theatre.

The eerie atmosphere and noir-like opening owe a lot to the on-location

cinematography of frequent Werner collaborator, Sten Dahlgren (whose many other claims to fame include Per Lindberg's 1941 film maudit Det sägs på stan, (The Talk of the Town, screened in Bologna in 2005). The parallels in tone and motives of Gatan to later shorts such as Att döda ett barn and Människors möte but especially Väntande vatten are striking; ditto Werner's eye for a vanishing Stockholm that, again, connects Gatan almost intimately with the earlier Morgonväkt and the later Den förlorade melodien.

A sixth reel of the film, containing an interracial relationship, was shot after the film's initial release yet cut by the Swedish censors. Anyway, according to Werner himself it was intended for foreign distribution only.

ATT DÖDA ETT BARN

Svezia, 1953 Regia: Gösta Werner

■ T. int.: *To Kill a Child*. Sog.: dal racconto omonimo (1948) di Stig Dagerman. Scen., M.: Gösta Werner. F.: Sten Dahlgren. Int.: Karl-Erik Forsgårdh (l'uomo alla guida), Marie-Anne Condé (la donna in macchina), Kerstin Thörn (la bambina), Georg Årlin (il padre della bambina), Sissi Kaiser (la madre della bambina), Sten Larsson (il benzinaio), Gunnar Sjöberg (voce narrante). Prod.: Minerva Film AB ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Una sorta di pendant a *Midvinterblot*: altra meditazione sulla morte violenta, ma in circostanze molto diverse. *Att döda ett barn* si svolge in una radiosa e assolata giornata estiva, tra campi di grano maturo. Qui avrà luogo un incidente, una bambina verrà investita da un'auto il cui conducente è descritto dalla voce narrante come un uomo felice. Tutto questo ci viene detto novanta secondi dopo l'inizio del film, e per i cinque minuti successivi aspetta-

mo che accada. Le circostanze dell'incidente sono descritte con chiarezza, senza trasporto emotivo. Le immagini illustrano il testo di Stig Dagerman e danno l'impressione di essere elementi di prova. Ma in un istante di silenzio, tra le parole dell'autore esistenzialista più rappresentativo della letteratura svedese, ombre femminili appaiono dal nulla su una spiaggia, si dirigono verso il mare, scompaiono forse insieme all'anima della bambina uscita a comprare lo zucchero per i suoi genitori e mai più tornata.

Midvinterblot's companion piece of sort: another meditation on violent death, but under very different circumstances. Att döda ett barn takes place during a radiantly sunny summer day, among fields of ripe wheat – an accident will happen here, a child will be run over by a car whose driver is described in the voiceover as a happy man. This is told around 90 seconds into the film, and for the next five minutes one waits for it to happen. The accident's circumstances are described with clarity, and without passion. The images illustrate the text by Stig Dagerman – they feel like evidence. And yet, in a moment of silence, between the words of Swedish literature's foremost existentialist voice, female shadows appear out of nowhere on a beach, walking towards the sea, vanishing maybe with the soul of the little girl who went to get sugar for her parents, never to return.

SKYMNINGSLJUS

Svezia, 1955 Regia: Gösta Werner

[Luci del crepuscolo / Twilights] ■ F.: Sten Dahlgren. Mus.: Gösta Theselius. Int.: Gunnar Sjöberg (voce narrante). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 9'. Col. Versione svedese / *Swedish version* ■ Da: Armé, Marin- och Flygfilm per concessione di Kooperativa Förbundet

Variazione numero tre sui temi classici del cortometraggio documentario.



Att döda ett barn

Immagini a colori della città notturna. Sin dai titoli di testa, nei quali figura una tavolozza, Werner mette in chiaro che questo è un film sulle luci e le tonalità che una vera città del Ventesimo secolo produce e coltiva dopo il tramonto. E infatti la voce narrante esordisce così: “La città moderna conosce molti colori”. Assisteremo poi alla produzione industriale di lampadine, un tocco gradevolmente metalinguistico. I primi minuti sono avvolti nella morbida luce del crepuscolo, ma al calar della notte lo schermo diventa una tela

che accoglie i segni più risplendenti e vividi; così, un’elegante e agiata signora può godersi una sigaretta osservando dalla finestra del suo salone un gigantesco gallo al neon che lascia vivaci orme rosse nel cielo.

Variations on a classical documentary short subject number three. City by night in colour. Starting with title cards sporting a palette, Werner makes it clear that this film is all about the lights and hues a true 20th-century municipality produces and cultivates after dark. Accordingly,

the voiceover begins: “The modern city knows many colours”. Then, one gets to see the industrial production of light-bulbs, which is a nicely meta touch. The twilight-set opening minutes bask in a soft glow – but come night, the screen becomes a canvas for the most resplendently vivid signs; and thus, an elegant lady of means might enjoy her cigarette while watching through her salon’s window a gigantic neon chicken leaving lambent red footprints in the sky.

DEN FÖRLORADE MELODIEN

Svezia, 1957 Regia: Gösta Werner

[La melodia perduta / The Lost Melody]

■ Scen.: Gösta Werner. F.: Sten Dahlgren. Mus.: Jerry Högstedt. Int.: Torsten Lilliecrona (voce narrante). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 13’. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Gösta Werner family

Variatione numero quattro sui temi classici del cortometraggio documentario. Problemi di traffico. Di documentari simili se ne girarono molti negli anni Cinquanta e Sessanta, quando un numero crescente di persone si trasferì in città e grazie al boom economico furono sempre più numerosi coloro che poterono permettersi l’acquisto di un’auto, con conseguenze prevedibili. Dal nostro punto di vista è poca cosa, ma all’epoca un po’ di traffico all’ora di punta era visto come l’inizio dell’Armageddon. Se solitamente i documentari su questo tema parlano di sicurezza ed educazione stradale con toni spesso umoristici e a volte minacciosi, *Den förlorade melodien*, essendo un film di Werner, più che altro ricorda bonariamente come sarebbe più bella e semplice la vita urbana se solo un numero maggiore di abitanti utilizzasse i trasporti pubblici. Ma si può star certi che non mancano alcuni elementi basilari di questa tematica, come la gag del clacson o qualche interazione sensuale in circostanze bizzarre.

Variations on a classical documentary short subject number four. Traffic problems. They made a lot of these in the 50s and 60s when increasing numbers moved to the cities, where the booming economy afforded more and more people the means to buy a car, with predictable results. From today’s perspectives, most of this looks tame – back then, those mildly congested main thoroughfares in rush hour were the sight of Armageddon rising. While the majority of this genre deals with traffic safety and education in

often humorous and sometimes menacing tones, this one, being a Werner film, is more of a mellow reminder of how much nicer and easier city life still could be so if only more of its inhabitants took public transport. Rest assured though, staple moments of this subject such as the honking joke or some sensual interaction under strange circumstances are also provided.

ETT GLAS VIN

Svezia, 1960 Regia: Gösta Werner

[Un bicchiere di vino / A Glass of Wine]

■ Scen.: Gösta Werner. F.: Gunnar Fischer, Edith Krause, Ragnar Frisk. Int.: Ingvar Kjellson (voce narrante), Siv Ericks, Bengt Blomgren. Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 15’. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Selezionando i film per questo omaggio abbiamo ridotto al minimo due filoni consistenti della produzione di Werner: le tante opere sulle varie regioni e città della Svezia e i viaggi all’estero. In *Ett glas vin* essi confluiscono per il più delizioso dei motivi: è un film che tratta della Svezia in quanto produttore di vini, caratteristica che fa del paese una mosca bianca nel contesto finno-scandinavo votato all’akvavit. Splendidamente fotografato da Gunnar Fischer (che fu dietro la macchina da presa nella maggior parte dei film degli anni Cinquanta di Ingmar Bergman), il film ci accompagna in vari paesi produttori di vino del Mediterraneo, e in Africa settentrionale registra anche la presenza militare francese nella casbah di Algeri, spingendoci a interrogarci sui legami tra questo film e questo viaggio e *De kommer över gränserna*, girato l’anno dopo.

In our selection for this tribute we kept two sizeable parts of Werner’s œuvre a bit short: his many works about the different regions and cities of Sweden,

as well as his travels abroad. In Ett glas vin, these two merge for the most delicious reason: this is a film about Sweden as a wine nation, which makes the country an oddity in the Fenno-Scandinavian akvavit context. Beautifully shot by cinematographer Gunnar Fischer (behind the camera on most of Ingmar Bergman’s output in the 1950s), the film takes us to different wine producing countries around the Mediterranean, and while in North Africa also captures the presence of French military in the Algiers’ Casbah – leaving one immediately wondering how this film and trip connects with De kommer över gränserna made the following year.

DE KOMMER ÖVER GRÄNSERNA

Svezia, 1961 Regia: Gösta Werner

[Attraversano le frontiere / They Cross the Borders] ■ Scen., M.: Gösta Werner. F.: Arne Lagercrantz. Int.: Irma Christenson, Hans Strååt (voci narranti). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 16mm. D.: 22’. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Ancora bambini nell’ombra della morte: questi però sopravviveranno. Werner accosta due scenari molto diversi di fuga e tormento: i monti nei pressi di Oujda dove i rifugiati della guerra d’Algeria attraversano la frontiera con il Marocco in cerca di scampo e di asilo, e Hong Kong, che all’epoca stava gestendo le centinaia di migliaia di persone in fuga dalla carestia causata dalla politica del Grande balzo in avanti di Mao. Colpisce il contrasto: qui il vuoto vasto e assolato, lì strade affollate all’inverosimile. L’aiuto arriva in vari modi, ma arriva. L’associazione che finanzia il film, la sezione svedese di Save the Children International, farà certamente del proprio meglio.

Again children in the shadow of death – but these shall live! Werner combines

two extremely different theatres of flight and misery: the mountainscape near Oujda where refugees from the Algerian War cross the border to Morocco for safety and respite, and Hong Kong, which was dealing with hundreds and hundreds of thousands escaping the famine caused by Mao's Great-Leap-Forward policy. The contrast is striking: here the vast, sun-drenched emptiness, there maddeningly crowded streets. Help comes in different ways – but it does come. The film's sponsor, the Swedish chapter of Save the Children International, will certainly try its best.

LEVANDE FÄRG

Svezia, 1961 Regia: Gösta Werner

[Colori vivaci / Vivid colours] ■ F.: Arne Lagercrantz. Mus.: Erik Nordgren. Int.: Eric H. Olson. Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 6'. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Sveriges Television

Negli anni Sessanta l'artista Eric Olson intraprese una serie di opere intitolata *Optochromi*. Sono per lo più oggetti di plexiglass: si tratta in prevalenza di sculture, ma alcuni appaiono formalmente più simili a dipinti. Da un punto di vista cinematografico le sculture *Optochromi* si potrebbero definire animazioni metafisiche a colori sospese nel tempo, tanto che il compositore moderno Jan Wilhelm Morthenson realizzò il film *Interferences* (1966), omaggio all'astrattismo alla Richter degli anni Venti, usando proprio le opere di Olson. Gösta Werner fa qualcosa di simile cinque anni prima con *Levande färg*: lui però si limita a girare attorno alle sculture, contemplandole più che interagendo con esse. Viene sempre mantenuta una distanza rispettosamente incuriosita.

During the 1960s, artist Eric Olson embarked on a series of works under the

title *Optochromi*. The vast majority of these were plexiglass objects: most were sculptures although a few are formally closer to paintings. From a cinematic point of view one could describe the *Optochromi* sculptures as metaphysical colour animations frozen in time – so much so that modern composer Jan Wilhelm Morthenson made his film *Interferences* (1966), a tribute to 1920s abstraction à la Richter, with the use of Olson's works. Gösta Werner did something similar five years earlier with *Levande färg* – only that he mainly circles the sculptures, and contemplates them more than he interacts with them. A respectfully curious distance is always kept.

VÄNTANDE VATTEN

Svezia, 1965 Regia: Gösta Werner

[Acque in attesa / Waiting Waters] ■ Sog.: dal racconto *Kvinnan och döden* (1945) di Lars Ahlin. Scen., M.: Gösta Werner. F.: Gunnar Fischer. Int.: Anita Björk (la donna), Morgan Andersson (Ivar), Sissi Kaiser (Greta), Björn Gustafson (Gustav), Georg Skarstedt (Levander), Hildur Lindberg (la signora Levander), Annika Lindskog (la ragazzina). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Il racconto del 1945 *Kvinnan och döden* di Lars Ahlin da cui è tratto *Väntande vatten* alterna due prospettive: il monologo interiore di una donna e la descrizione di ciò che sta facendo mentre è immersa nei propri pensieri. Werner ne trae un denso e intenso esercizio di cinema in tempo reale: la camera osserva stoicamente Anita Björk nella lunga camminata dal bordo dell'acqua attraverso un parco, e lo fa senza batter ciglio. O quasi, perché c'è un unico decisivo taglio, mentre tutto il resto è (o almeno dà l'impressione di essere) privo di interruzioni; un insieme che incorpora ricordi di

rapporti falliti e di meschinità maschile. Alla fine, il fragore del rumore bianco e la perdita di messa a fuoco si confondono e sgorgano nella visione di un tracollo spirituale.

Lars Ahlin's 1945 short story *Kvinnan och döden*, on which *Väntande vatten* is based, jumps back and forth between two perspectives: a woman's interior monologue and the description of what she's doing while following her train of thoughts. Werner crafted a dense and intense exercise in real-time cinema out of this: the camera stoically observes Anita Björk on her long walk from the waterside through a park without flinching. Well, almost, for there's one decisive cut away, but everything else is (or at least feels) uninterrupted. To this, her reminiscences of failed relationships and men's vileness are incorporated. In the end, screaming, white noise and a loss of focus blur, bleed into a vision of spiritual collapse.

MÄNNISKORS MÖTE

Svezia, 1966 Regia: Gösta Werner

[Incontro umano / Human Encounter] ■ Scen., M.: Gösta Werner. F.: Martin Bodin. Mus.: Erik Nordgren. Int.: Myrtel Ekman, Gösta Svalberg. Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. D.: 12'. Col. ■ Da: Sveriges Television

L'essenza delle relazioni umane e del desiderio carnale espressa in un *divertimento* in sei movimenti. La mascherata del corteggiamento, mostrata come sofisticata danza tra luce e ombra; la realtà del desiderio, resa in una serie di baci e carezze; la verità dell'alba. Nuovamente sola, la donna fuma pensosamente mentre l'uomo raggiunge a piedi un piccolo lago e ne fissa la superficie con smarrito disagio. Nel mezzo: fiammiferi e stoppini, fiamme e guizzi, sbuffi di fumo e foschia mattutina. All'uscita in Svezia *Människors möte* fu proiettato insieme a *Persona* di Ingmar Bergman.

The essence of human relationships and carnal desire as a divertimento in six movements. The carnival that is courtship shown as a fancy dance between light and darkness; the reality of desire done as a series of kisses and caresses; the vérité of dawn. Once again on her own, the woman smokes pensively while the man who left walks on till he reaches a small lake whose surface he stares at in awkward confusion. In-between: matches and wicks, flames and flickers, plumes of smoke and early morning's mist. *Människors möte* screened in Sweden originally as a short subject with Ingmar Bergman's *Persona*.

MAURITZ STILLER

Svezia-Germania Ovest, 1987

Regia: Gösta Werner

■ Scen.: Gösta Werner. Mus.: Carl-Axel Dominique, Monica Dominique. Int.: Al Simon (voce narrante). Prod.: Stiftelsen Svenska Filminstitutet ■ 16mm. D.: 58'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Svenska Filminstitutet

Mauritz Stiller (1883-1928) era la magnifica ossessione del Werner storico del cinema: non studiò nient'altro con la stessa dedizione e così a lungo, producendo varie opere sull'argomento. Nel 1969 pubblicò *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916*, e lo stesso anno uscì anche il cortometraggio *Stiller-fragment*. Diciotto anni dopo seguì *Mauritz Stiller*.

Il più grande piacere di questo mediometraggio è probabilmente il magnifico commento dell'autore: basti pensare all'incipit, e all'entusiasmo con cui Werner evoca il fisico di Stiller (pur omettendo qualsiasi accenno alla sua omosessualità e limitandosi a dire che la sua vita personale era disarmonica). C'è qualcosa di profondamente tardo-ottocentesco nelle scelte lessicali di Werner, nella lunghezza delle frasi e nel loro ritmo, come se Stiller fosse il protagonista di un romanzo realista



Gösta Werner

che descrive minuziosamente la nascita della cultura e dei costumi del Ventesimo secolo.

Mauritz Stiller (1883-1928) was Werner's magnificent obsession in film history: he researched no other subject with the same dedication over such an extended amount of time, resulting in several works. In 1969 he published Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916 and released the short Stiller-fragment. Eighteen years later, Mauritz Stiller followed.

The greatest pleasure of this mid-length endeavour may very well be Werner's wonderful commentary: just listen to the opening lines, and the zest with which he evokes Stiller's physique (though Werner omits any mention of Stiller's homosexuality, merely stating that his personal life was disharmonic). There's something deeply late-19th-century about his choice of words, the length of his sentences, and their rhythm – as if Stiller were the protagonist of a realist novel describing in detail how 20th-century culture and mores were born.



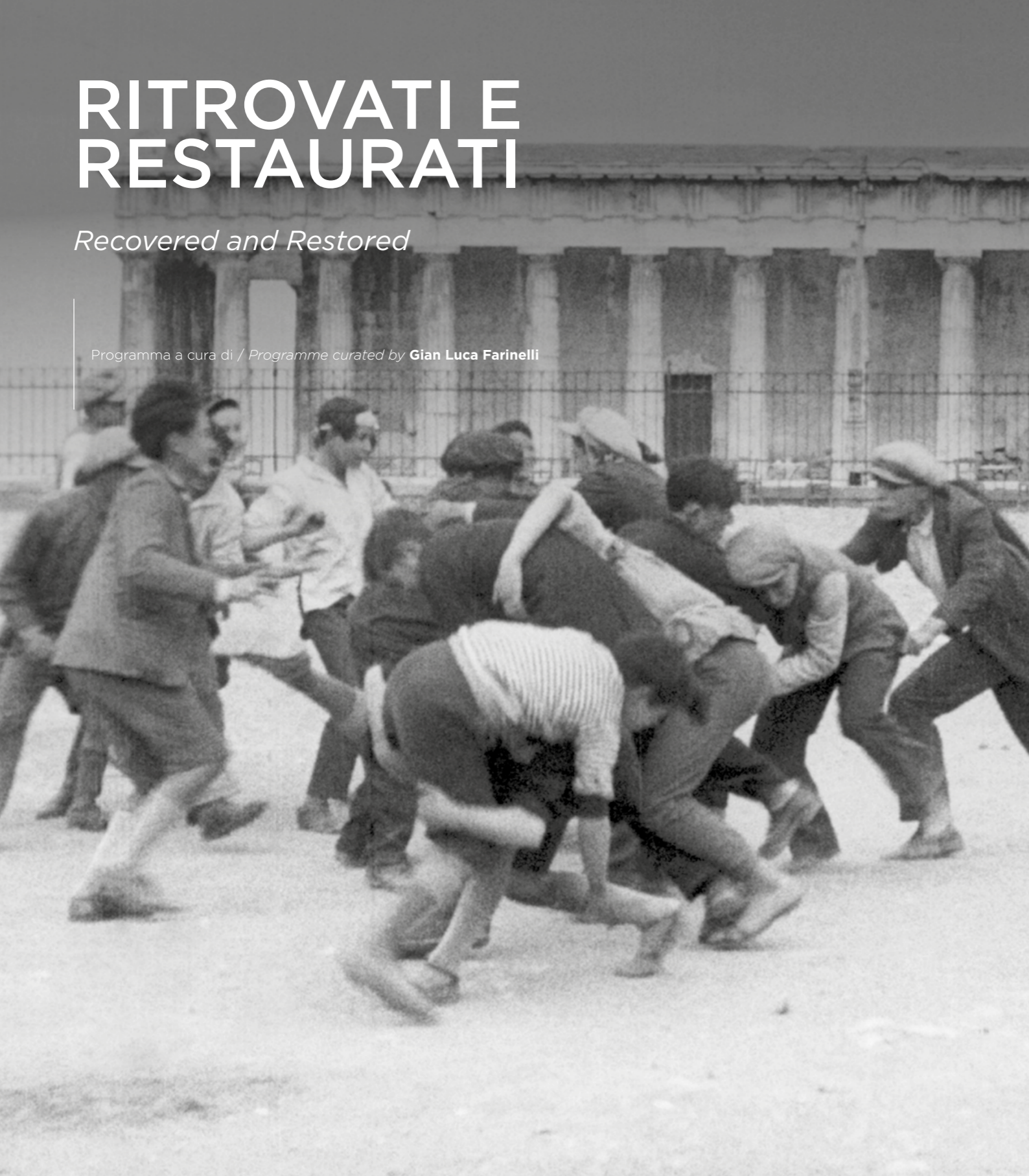
IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

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



La sezione dedicata ai film ritrovati e restaurati è la più antica del Cinema Ritrovato, nato nel 1986 per creare un luogo d'incontro e di discussione per le cineteche di tutto il mondo. Anno dopo anno la sezione si è ampliata, ospitando un numero sempre maggiore di film e di prestatori. Negli anni Novanta alle cineteche della Fiaf si sono aggiunte quelle degli aventi diritto, la Cinémathèque Gaumont, il lavoro della Film Foundation, della Murnau Stiftung, delle major americane, di StudioCanal, di Pathé. L'introduzione di Cannes Classics, Venezia Classici e di Berlinale Classics è stata il volano per ampliare l'attenzione verso il restauro e per dare nuovo impulso al patrimonio cinematografico internazionale.

Anche la selezione di quest'anno si avvale della collaborazione di Cannes Classics e voglio ringraziare Thierry Frémaux che, in un anno così drammatico, non ha perso l'attenzione e il gusto di lavorare sulla storia del cinema. Non era scontato.

Molti film che avremmo voluto presentare non sono pronti, molti restauri sono stati rinviati al 2021, ma è stato meglio così, perché la sezione Ritrovati e Restaurati non è mai stata così ricca. 67 titoli, provenienti da 19 prestatori, di 11 paesi diversi, i film più antichi sono del 1897, il più recente è *Gomorra* del 2008, uno degli ultimi grandi film italiani totalmente realizzato in pellicola, di cui Matteo Garrone ha voluto curare il passaggio in digitale e una nuova edizione.

Chi seguirà tutta la sezione godrà di un doppio corso immersivo di storia dei linguaggi e delle tecniche del cinema. Dal 68mm di fine Ottocento, a quello che probabilmente è il più 'poetico' sistema per riprodurre i colori della realtà, il Chronochrome Gaumont (1912), da *Tap Roots*, sontuoso Technicolor del dopoguerra, all'invenzione di un nuovo colore con *Strategia del ragno*, primo incontro di Bertolucci e Storaro, dai colori dipinti a mano de *La Fée carabosse* di Méliès, ai capolavori del bianco e nero, *Ekstase*, *L'étrange Monsieur Victor*, *La Traversée de Paris*, *High Noon*, *À bout de souffle*, *Accattone*, *The Misfits*...

Nonostante il Covid19, ancora una volta le più grandi istituzioni dedite alla conservazione del patrimonio cinematografico saranno presenti con i loro più recenti restauri, realizzati nei migliori laboratori, con tecnologie digitali avanzatissime o avendo riattivato antichi metodi artigianali; perché questa sezione cerca di rappresentare la complessità e la ricchezza degli approcci, così come abbiamo sempre cercato di mostrare tutto il cinema, dai capolavori consacrati a quelli che speriamo che, dopo la presentazione bolognese, possano avere una nuova vita.

Buone visioni!

Gian Luca Farinelli

The section devoted to recovered and restored films is the oldest at Il Cinema Ritrovato. It was originally created in 1986 as an occasion of exchange and discussion for film archives all over the world. Year after year, the section has expanded with an higher number of films and an ever-increasing participation from film archives. In the 1990s the FIAF archives were joined by rightsholders, Cinémathèque Gaumont, the work of The Film Foundation, Murnau Stiftung, the American majors, StudioCanal and Pathé. The introduction of Cannes Classics, Venice Classics and Berlinale Classics all broadened awareness about film restoration and gave new impetus to the campaign to save our global cinema heritage.

This year too, our selection was done in collaboration with Cannes Classics, so I'd like to thank Thierry Frémaux whose care and enthusiasm for working with film history has not diminished in such a dramatic year.

Many films that we would have liked to have presented are not ready, and many restorations have been postponed to 2021. In a way it is for the better, because our recovered and restored section has never been so rich. 67 titles, from 19 lenders, from 11 different countries; the oldest film is from 1897, and the most recent is Gomorra from 2008. One of the last great Italian movies made on film, Matteo Garrone oversaw its transfer to digital and its new edition.

Those who follow the whole section will enjoy a doubly immersive course in the history of film styles and techniques. From the 68mm of the late 19th century, to what is probably the most 'poetic' system for reproducing the colours of reality, Chronochrome Gaumont (1912); from Tap Roots, a sumptuous post-war Technicolor movie, to the invention of a new colour with Strategia del ragno, Bertolucci and Storaro's first encounter; from the hand-painted colours of Méliès' La Fée carabosse, to the masterpieces of black and white, Ekstase, L'étrange Monsieur Victor, La Traversée de Paris, High Noon, À bout de souffle, Accattone, The Misfits...

Despite Covid-19, the largest institutions dedicated to film heritage preservation will once again be present with their most recent restorations, made in the best laboratories, with highly advanced digital technologies or reusing older artisanal methods. This section tries to represent the complexity and wealth of approaches, as we have always tried to show all kinds of films, from established masterpieces to those that we hope will have a new life after being presented in Bologna.

Happy viewing!

Gian Luca Farinelli

La Mutoscope and Biograph Collection è la più antica collezione di film conservata presso l'EYE Filmmuseum. Comprende oltre duecento titoli, molti dei quali realizzati in Europa tra il 1897 e il 1902. Essa costituisce la più vasta collezione di film superstiti Mutoscope and Biograph, seguita da quella conservata dal BFI.

La Mutoscope and Biograph Company fu fondata dal pioniere del cinematografo William Kennedy-Laurie Dickson, che aveva lavorato con Thomas Edison fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento. I film di questa collezione sono tutti realizzati con una macchina da presa singolare, la Mutograph, che permise di girare pionieristici film di grande formato (all'incirca 68mm, senza perforazioni) con una risoluzione estremamente alta che garantiva una ricchezza di dettagli straordinaria.

Grazie al finanziamento del programma della Commissione Europea *European Tribute to Film Heritage*, EYE Filmmuseum ha potuto digitalizzare cinquanta film selezionati dalle collezioni EYE e BFI, rendendoli compatibili con le tecnologie attuali. Dato il formato obsoleto, il restauro digitale è stato eseguito con attrezzature costruite su misura a una risoluzione di circa 8K. Dopo la digitalizzazione è stato effettuato il restauro dell'immagine avendo cura di riprodurre il più fedelmente possibile le caratteristiche del materiale originale. Il lavoro di laboratorio è stato svolto da Haghefilm Digitaal e Cineric sotto la supervisione di EYE.

Nel corso del 2020 EYE Filmmuseum metterà a disposizione in formato DCP, una compilation intitolata *The Brilliant Biograph* nella quale saranno presentati alcuni di questi recenti restauri.

Frank Roumen



Les Parisiennes

The Mutoscope and Biograph Collection is the oldest film collection held at EYE Filmmuseum. It includes over 200 films, most of which were made in Europe between 1897 and 1902. This constitutes the largest existing collection of Mutoscope and Biograph films surviving in the world, followed by the BFI's holdings.

The Mutoscope and Biograph Company was founded by film pioneer and inventor William Kennedy-Laurie Dickson, who had worked with Thomas Edison since the 1880s. The films in this collection are all photographed with the unique Mutograph camera, resulting in innovative and groundbreaking large-format films (approximately 68mm wide, without perforation) with an extremely high resolution providing extraordinarily rich detail.

EYE Filmmuseum appreciates the funding from the European Commission's European Tribute to Film Heritage programme, which allowed the

digitisation of 50 selected films from the EYE and BFI collections, making them available within today's technology. Given the obsolete format, digital restoration was done with custom-made equipment at a resolution of around 8K. After digitisation, image restoration was applied to reproduce as closely as possible the characteristics of the original material. The lab work was done at Haghefilm Digitaal and at Cineric, supervised by EYE.

A compilation programme under the title The Brilliant Biograph showcasing some of these recently restored films will be made available from the Eye Filmmuseum later in 2020, to be booked in DCP format.

Frank Roumen

Les Parisiennes

USA, 1897[?]

■ Prod.: American Mutoscope Company

De Boulevard van Scheveningen

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Dutch Fishing Boats

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Place de la Concorde

Gran Bretagna, 1897 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Elephants at the Zoo

Gran Bretagna, 1898 [?]

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Funeral Procession of the Misericordia

Gran Bretagna, 1897 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Een Markense kinderen / Kinderfeest op 't eiland Marken

Olanda, 1899 Regia: Emile Lauste

■ Prod.: Nederlandsche Biograaf & Mutoscope Maatschappij

Naar 't Tolhuis

Olanda, 1899 Regia: Emile Lauste [?]

■ Prod.: Nederlandsche Biograaf & Mutoscope Maatschappij

Bath Scene

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Maidenhead Junction

Gran Bretagna, 1898 [?]

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate



De Boulevard van Scheveningen | A Camp of Zingari Gypsies

A Camp of Zingari Gypsies

Gran Bretagna, 1897 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

Changing Guard

Gran Bretagna, 1897 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson

■ Prod.: British Mutoscope & Biograph Syndicate

In the Friedrichstrasse

Germania, 1899 [?]

■ Prod.: Deutsche Mutoskop & Biograph

Fun on a Sandhill

Germania, 1899 [?]

■ Prod.: Deutsche Mutoskop & Biograph

■ DCP. ■ Da: EYE Filmmuseum

Il Chronochrome era forse il più bello dei primi procedimenti di cinematografia a colori, fossero essi 'naturali' o 'artificiali'. Anche se la sua vita commerciale non fu lunga, e anche se a quanto pare non ebbe un'ampia diffusione, recenti restauri hanno svelato una preziosa documentazione a colori della Francia della Belle Époque. Questi film hanno qualcosa di magico nel loro cogliere la natura ineffabile di quei tempi proustiani. Il Chronochrome fu brevettato da Léon Gaumont nel 1911. Era il primo esempio funzionante di sistema tricromatico additivo in grado di produrre colori naturali. Il sistema Gaumont impiegava una macchina da presa a tre lenti con filtri rosso, verde e blu, attraverso i quali venivano esposte simultaneamente tre immagini. Per ovviare ai problemi riscontrati da precedenti inventori nel tentativo di far scorrere tre fotogrammi ad alta velocità (48 fotogrammi al secondo), Gaumont ridusse l'altezza del fotogramma a 14mm. Anche il proiettore era dotato di tre lenti, d'altezza ugualmente ridotta per ridurre l'aberrazione cromatica.

Luke McKernan

Perhaps the most beautiful of all the early colour film systems, whether 'natural' or 'artificial', was Chronochrome. Though its commercial life was not long, and though it was apparently not seen widely, recent restorations have unveiled a precious colour record of belle époque France. They have a magical reality about them, capturing an ineffable something of those Proustian times. Chronochrome was patented by Léon Gaumont in 1911. It was the first working example of a three-colour additive system in natural colours. Gaumont's system employed a three-lens camera with red, green and blue filters, through which three images were exposed



Venise, reine de l'Adriatique

simultaneously. To get around problems experienced by previous inventors trying to move three frames at high speed (48 frames per second), Gaumont came up with a narrower frame height (14mm). The projector was likewise equipped with three lenses, similarly reduced in height to reduce fringing.

Luke McKernan

Venise, reine de l'Adriatique

Francia, 1912

Le dernier roi de Grèce. L'arrivée à Athènes de la dépouille royale

Francia, 1912

La Fête des fleurs à Nice. Dimanche 2 février 1913

Francia, 1913

Reproduction d'un bouquet par cinématographie ordinaire. Le même bouquet filmé par le Chronochrome Gaumont

Francia, 1912

La Grèce pittoresque. Environs de Mégare et Corinthe

Francia, 1912

La Mode de Paris. Chapeaux de la dernière collection printemps

Francia, 1912

Février en Provence. Scènes rustiques

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ DCP. Col. (Chronochrome) ■ D.: 12'



1-3, Février en Provence. Scènes rustiques / 4-5, La Grèce pittoresque. Environs de Mégare et Corinthe / 6, La Mode de Paris. Chapeaux de la dernière collection printemps

DELITTI IMPERFETTI / IMPERFECT CRIMES

Essere pieno di lacune sembra un destino delittuoso per un film che parla di crimini e risoluzioni di misteri. Ti può magari capitare di non sapere esattamente quale sia il fattaccio in questione. Il passato diventa davvero

una nebbia impenetrabile. Ti trovi ad agognare lo smascheramento e la punizione del colpevole, ma il finale è perduto, forse per sempre. Frustrante? Sì, ma non necessariamente. Le storie che qui proponiamo emergono da co-

pie mutile, frammentarie, sbrunate dal tempo. Sono misteri destinati a rimanere irrisolti. Ti costringono a diventare parte del gioco, a colmare i vuoti con percorsi immaginari. Se il giallo è un intreccio di tasselli da ricomporre,

ti puoi inventare autore, detective, padrone del caso. O accogliere il brivido dell'ignoranza.

Il brandello di *Nina la poliziotta* riguarda la parte centrale. Bella sfortunata, verrebbe da dire. La ragazza si improvvisa investigatrice per smascherare l'assassino del fidanzato. È convinta di averlo messo nel sacco. Ma se non fosse lui? E come mai Ginetta, frequentatrice di bettole, va a pregare sulla tomba del defunto al cimitero di Torino? E sarà davvero defunto?

Il passato che torna è un titolo tanto misterioso da non comparire neanche nelle filmografie più blasonate. Anche qua ci è rimasto un rulletto nel mezzo. Tamara è ossessionata dalla presenza del dottor Karinski. C'è del torbido nel passato, una lunga mano demoniaca che passa sulle feste in maschera, i mariti colti da paralisi improvvisa, le stanze da letto violate, gli specchi che moltiplicano le apparenze.

Sotto la maschera / La vendetta del pugnale non ha nemmeno un nome affidabile. L'accoppiata di titoli era scritta a mano su un biglietto trovato nella scatola di uno dei due rulli nitrato. Esiste un *Sotto la maschera* del 1913, ma non è lui. Seguiamo una ragazza che trama vendetta contro l'omicida del fratello. Le prove a prima vista inconfutabili si intorbidano nel dubbio. Una baronessa nasconde uno stiletto. Un principe tra il filo spinato del fronte si fa trivellare dal nemico col cuore sollevato. Perlomeno qua abbiamo il finale. Ma con questo crediamo di aver fugato tutti i dubbi?

Idolo infranto è un ottimo modo per apprezzare Francesca Bertini in vena di crudeltà. Da pastorella ispiratrice di sublimi atti artistici a vampira che succhia anima e conto in banca con uguale efficacia. Qui però possiamo seguire solo gli esordi della sua nefasta carriera. Sappiamo che alla fine verrà punita a martellate. Così hanno scritto. Chissà.

Finiamo la corsa cercando di stare al passo con Luciano Albertini. Non

facile. Albertini è il campione del cinema atletico italiano. I torti, con lui, vengono raddrizzati a forza di audaci prodezze. Il 1919 è un anno che lo vede in formissima. In *Sansone e la ladra di atleti* lo affianca un eroe d'altro genere: Costante Girardengo, il primo 'Campionissimo' del ciclismo italiano.

Andrea Meneghelli

It may seem a criminal fate for films about murder and solving mysteries to have survived full of narrative gaps. You may not even discover what the misdeed actually was. The past really does become an impenetrable mist. You find yourself craving the unmasking and punishment of the guilty party, but the ending is lost, perhaps forever. Frustrating? Definitely. But not necessarily so. The stories we propose here come from mutilated, fragmented copies, torn apart by time. Mysteries destined to remain unsolved. They force you to become part of the game, to fill in the blanks with imagined possibilities. If a thriller consists of the pieces of a puzzle to be put back together, you can reinvent yourself as author, detective, master of the case. Or simply embrace the thrill of not knowing.

The fragment we have of Nina la poliziotta is from the mid-section of the film. Rotten luck, some might say. The female protagonist takes it on herself to investigate and unmask her boyfriend's killer, convinced she knows who did it. But what if she's wrong? And why does Ginetta, a patron of seedy taverns, go to pray at the graveside of the deceased in Turin cemetery? And is he really dead?

Il passato che torna *is such a mysterious title that it doesn't appear in even the most high-end film encyclopaedias. Once again, the tiny reel we have comes from the film's mid-section. Tamara is obsessed by the presence of Doctor Karinski. There is a murky past, a long demonic hand that creeps through masked balls, husbands seized by sudden paralysis, violated bedrooms, mirrors that multiply appearances...*

Sotto la maschera / La vendetta del pugnale doesn't even have a name we



Sansone e la ladra di atleti

can rely on. The two titles were handwritten on a scrap of paper found inside one of the cans that held the two nitrate reels. There is a 1913 film entitled Sotto la maschera, but this isn't it. We follow a girl plotting revenge for her brother's murder. The initially irrefutable evidence becomes mired in doubt. A baroness hides a dagger. With a relieved heart, a prince is slaughtered by the enemy among the barbed wire of the front. At least this time we have the ending. But will that be enough to dispel all our doubts?

Idolo infranto is a fantastic way to appreciate Francesca Bertini in the mood for cruelty. From a tender shepherdess who inspires sublimely artistic acts, she becomes a vampire who drains souls and bank accounts with equal efficiency. Here we only get to follow the beginnings of her nefarious undertakings; however we do know that she will end up hammered to death. Or so they wrote. Who knows?

We end our race trying to keep up with Luciano Albertini, which isn't easy. Albertini is the champion of Italian athletic cinema. When he's around, wrongs are righted by way of bold feats. The year 1919 saw him in superb shape. In San-

sone e la ladra di atleti *he is joined by another sort of hero: Costante Girardengo, the first great champion of Italian cycling.*

Andrea Meneghelli

[SOTTO LA MASCHERA / LA VENDETTA DEL PUGNALE] Italia, 1917

■ DCP. D.: 25'. Bn e col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da due frammenti nitrato positivi 35mm imbibiti con didascalie italiane / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from two tinted 35mm positive nitrate fragments with Italian intertitles*

IDOLO INFRANTO

Italia 1913 Regia: Emilio Ghione

■ F.: Giorgio Ricci. Int.: Francesca Bertini (Francesca), Alberto Collo (Alberto), Angelo Gallina (banchiere Lanfranchi). Prod.: Celio Film ■ DCP. D.: 18'. Bn e col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da due frammenti nitrato positivi 35mm imbibiti con didascalie italiane / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from two tinted 35mm positive nitrate fragments with Italian intertitles*

ALBERTINI CONTRA DE SCHORPIOEN

Italia, 1919 ca

■ Int.: Luciano Albertini, Linda Albertini, Aldo Mezzanotte ■ DCP. D.: 10'. Versione

olandese con sottotitoli inglesi e italiani / *Dutch version with English and Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento nitrato positivo 35mm con didascalie olandesi conservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate fragment with Dutch intertitles preserved at EYE Filmmuseum*

IL RE DELL'ABISSO

Italia, 1919 Regia: Riccardo Tolentino

■ Sog.: Giovanni Bertinetti. F.: Natale Chiusano. Int.: Luciano Albertini (Sansone), Linda Albertini (Sansonetta). Prod.: Latina-Ars ■ DCP. D.: 8'. Versione olandese con sottotitoli inglesi e italiani / *Dutch version with English and Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento nitrato positivo 35mm con didascalie olandesi conservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate fragment with Dutch intertitles preserved at EYE Filmmuseum*

SANSONE E LA LADRA DI ATLETI

Italia, 1919 Regia: Armando Mustacchi

■ Sog.: Giovanni Bertinetti. F.: Gino Grabbi, Giuseppe Giaietto. Int.: Luciano Albertini (Sansone), Costante Girardengo (se stesso), Dorry Lilian (la ladra), Linda Albertini (Sansonetta), Aldo Mezzanotte (Patata). Prod.: Albertini-film ■ DCP. D.: 15'. Versione olandese con sottotitoli inglesi e italiani / *Dutch version with English and Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum ■ Restaurato

nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento nitrato positivo 35mm con didascalie olandesi conservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from, a 35mm positive nitrate fragment with Dutch intertitles preserved at EYE Filmmuseum*

NINA LA POLIZIOTTA

Italia, 1920 Regia: Giuseppe Guarino

■ Sog: dal romanzo *Nina la poliziotta diletta* di Carolina Invernizio. Scen.: Giuseppe Guarino. Int.: Henriette Bonard (Nina), Nino Novelli (Felix), Delizia Pezzinga (Ginetta), Giovanni Ciusa (Carlo/Eugenio), Eugenia Tettoni, Mario Marcati. Prod.: Italica-film ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento nitrato positivo 35mm con didascalie italiane / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm positive nitrate fragment with Italian intertitles*

IL PASSATO CHE TORNA

Italia, 1924 ca.

■ DCP. D.: 10'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento nitrato positivo 35mm imbibito con didascalie italiane / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a tinted 35mm positive nitrate fragment with Italian intertitles*

**LE FÉE CARABOSSE OU LE
POIGNARD FATAL**
Grande légende fantastique
bretonne en 20 tableaux

Francia, 1906 Regia: Georges Méliès

■ Scen., Scgf.: Georges Méliès. Prod.: Star Film (n. 877-887) ■ DCP. D.: 12'. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato in 8K nel 2020 da Cinémathèque française presso i laboratori del CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée e L'Immagine Ritrovata (*grading*), a partire da una copia nitrato 35mm dipinta a mano e conservata da Cinémathèque française, con il sostegno di Fondation d'entreprise Neuflyze OBC / *Restored in 8K in 2020 by Cinémathèque française at CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée and L'Immagine Ritrovata (color grading) laboratories, from a 35mm hand-painted nitrate print preserved at Cinémathèque française, with funding provided by Fondation d'entreprise Neuflyze OBC*

La Cinémathèque française conserva oltre centocinquanta film di Georges Méliès, in parte ritrovati da Henri Langlois, grazie alle copie regolarmente stampate, all'acquisizione di fonti prestigiose e ai donatori particolarmente generosi come Madeleine Malthête Méliès. In previsione del museo dedicato al cineasta-illusionista (apertura gennaio 2021 alla Cinémathèque), più di venti film sono in corso di restauro a partire dalle copie più significative delle nostre collezioni. Uno dei pezzi più preziosi è la copia nitrato dipinta a mano di *La Fée Carabosse ou le poignard fatal*. Questa pellicola particolarmente fragile è stata digitalizzata con tutte le necessarie precauzioni in 8K presso il laboratorio del CNC e poi restaurata in 4K per ritrovare la bellezza delle immagini dell'epoca. I titoli di testa sono stati prelevati da una copia safety più recente. Il laboratorio L'Immagine Ritrovata ha poi effettuato il *color grading* per riprodurre i colori dipinti a mano direttamente sulla pellicola. Questo restauro



Georges Méliès, *La Fée Carabosse. La princesse fatale - Les Revenants* (3ème tableau; coll. Cinémathèque française)

si distingue per la qualità fotografica e pittorica del supporto originale e sottolinea l'originalità di quest'opera particolarmente ispirata.

Hervé Pichard

The Cinémathèque française preserves over 150 films by Georges Méliès, some of which were rediscovered by Henri Langlois, thanks to the regularly printed copies, and some from the acquisition of prestigious sources or from particularly generous donors such as Madeleine Malthête Méliès. In anticipation of the museum dedicated to the filmmaker-illusionist (which will open at the Cinémathèque française in January 2021), more than 20 films are currently being restored from the most significant prints of our collections. One of the most precious museum pieces is the hand-painted nitrate print of La Fée Carabosse ou le Poignard fatal. This particularly fragile film was digitised with great care in 8K at the CNC laboratory and then restored in 4K to reveal the beauty of the images of the period. The opening titles were taken from a more recent safety print. L'Immagine Ri-

trovata laboratory then carried out the color grading to reproduce the colours hand-painted directly onto the film. This restoration is distinguished by the photographic and pictorial quality of the original base and highlights the originality of this inspired work.

Hervé Pichard

TIH MINH

Francia, 1918 Regia: Louis Feuillade

■ Scen.: Louis Feuillade, Georges Le Faure. Int.: Mary Harald (Tih Minh), René Cresté (Jacques d'Arthys), Édouard Mathé (Francis Grey), Louis Leubas (Kistna), Georges Biscot (Placide), Lugane (Jane d'Athys), Madame de La Croix (Madame d'Athys), Gaston Michel (dottor Gilson), Emile André (dottor Davesnes), Marcel Marquet (dottor Clauzel), Louis Feuillade (ispettore di polizia). Prod.: S.E.G. - Société des Etablissements L. Gaumont ■ DCP: Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2020 da Gaumont in collaborazione con CNC - Centre National du Cinéma et de l'image animée presso il laboratorio



Still dal restauro di *Tih Minh*

L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Gaumont in collaboration with CNC - Centre National du Cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory*
1. **Le Philtre d'oubli** (D.: 46')
2. **Deux drames dans la nuit** (D.: 29')
3. **Les Mystères de la Villa Circé** (D.: 35')
4. **L'Homme dans la malle** (D.: 29')
5. **Chez les fous** (D.: 26')
6. **Les Oiseaux de nuit** (D.: 30')
7. **Evocation** (D.: 27')
8. **Sous le voile** (D.: 28')
9. **La Branche de salut** (D.: 29')
10. **Mercredi 13** (D.: 34')
11. **Le Document 29** (D.: 31')
12. **Justice** (D.: 32')

Dopo i trionfi dei suoi quattro grandi serial (*Fantômas* nel 1913-1914, *Les Vampires* nel 1915-1916, *Judex* nel 1916 e *La Nouvelle mission de Judex* nel 1917), Louis Feuillade trova una nuova via in un genere che tende a esaurirsi (è stato inaugurato da Victorin Jasset e dal suo *Nick Carter* nel 1908) e immagina un mondo più aperto, una storia di spionaggio condita di elementi parapsicologici sullo sfondo dell'epopea coloniale. In *Tih Minh* sono in gioco nientemeno che la distruzione dell'Impero britannico delle Indie e lo sconvolgimento dell'ordine politico planetario... Louis

Feuillade, che si diletta di poesia, così si rivolge al proprio pubblico: "Pubblico che di drammi senza parole ti compiaci / Ti offriamo oggi in tutto il suo fulgore / *Tih Minh*, romanzo d'amore e d'avventure audaci / Del quale Apollo fu lo stampatore / Ecco un bel libro d'immagini / Che il sol di primavera animerà / Potrai senza dover girare le pagine / Contemprarle al cinema". La formula del *feuilleton* c'è sempre, *Tih Minh* sarà accompagnato da dodici episodi pubblicati tutti i giorni in forma letteraria su "Le Petit Parisien".

Altra grande novità, il personaggio centrale ed eponimo del film è inter-

pretato da una giovane eurasiatica, Mary Harald, già filmata da Feuillade nel suo *Vendémiaire* del 1918. L'attrice sorregge il film alla maniera delle grandi dive italiane di cui il cinema sarà ghiotto nel decennio successivo. La sua presenza e il mistero che la circonda (e probabilmente l'amore che le porta Feuillade) ispirano al cineasta visioni pre-surrealiste che conquisteranno un seppur reticente Louis Delluc. Tutte buone ragioni per riscoprire questo capolavoro sconosciuto.

Pierre Philippe

After the triumphs of his four great serials (Fantômas in 1913-1914, Les Vampires in 1915-1916, Judex in 1916 and La Nouvelle mission de Judex in 1917), Louis Feuillade found a new path in a genre that was running out of steam (having been initiated by Victorin Jasset and his 1908 film Nick Carter). He imagined a more open world, a story of espionage against a backdrop of colonial epic and parapsychology. In Tih Minh, this consists of nothing less than the destruction of the British empire in India and the upheaval of the global political balance... Dabbling in poetry, Louis Feuillade addressed his audience: "Good public, delighting in silent dramas / We offer you today in all its fresh splendour / Tih Minh, a novel of love and mad adventures / Of which Apollo was the printer / Here, O public, see a fine collection of images / Breathed into life French springtime sun / Without even having to turn any pages / At the cinema, admire each one". The formula of the feuilleton remains, Tih Minh was to include 12 episodes that had a literary origin, published daily in "Le Petit Parisien".

Another great development: the central character and eponymous of the film was a young Eurasian girl, Mary Harald, previously filmed by Feuillade in his 1918 film, Vendémiaire. She stars in the film in the manner of those great Italian divas that the cinema would show its fondness for over the next decade. Her presence, the mystery that surrounds her

(and probably Feuillade's own love for her) inspire the filmmaker with pre-surrealist visions that will seduce Louis Delluc, still reticent in his style. There are so many reasons to (re)discover this unknown masterpiece.

Pierre Philippe

LES TRAVAILLEURS DE LA MER

Francia, 1918 André Antoine

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1866) di Victor Hugo. Scen.: André Antoine. F.: René Guychard, Paul Castanet. Ass. regia: Georges Denola, Julien Duvivier. Int.: Romuald Joubé (Gilliatt), Philippe Garnier (il reverendo), Armand Tallier (Ebenezer), Marc Gérard (Clubin), Charles Mosnier (Mess Lethierry), Clément Liezer (Rantaine), Max Florr (Tangrouille), Joe Hard (Inbrancam). Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de lettres ■ DCP. D.: 92'. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato nel 2020 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e Cinémathèque française con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Ritrovata / Restored in 2020 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and Cinémathèque française with the support of CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Image Ritrovata laboratory

Les Travaillleurs de la mer, il romanzo scritto da Victor Hugo durante l'esilio nell'isola anglo-normanna di Guernsey nel 1866, non è stato ancora adattato per il cinema quando André Antoine propone nel 1917 questa trasposizione alla Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL). Fuggito da Parigi durante la guerra, Antoine approfitta dell'esilio bretonese per trasferire l'ambientazione della storia da Guernsey a Camaret-sur-Mer, dove ha comprato casa nel 1902. Le riprese iniziano alla

fine di luglio per concludersi a settembre e attingono abbondantemente alla comunità locale, che dona al film una componente pittoresca. Si riconoscono anche molti luoghi turistici della penisola di Crozon. Il protagonista (il marinaio Gilliatt) è interpretato da Romuald Joubé, attore feticcio di Antoine, che per la durata delle riprese ottiene un permesso del ministero della Guerra.

Gilliatt affronta ogni genere di ostacolo per salvare il motore di La Durande, la nave di Mess Lethierry che è stata sabotata da marinai invidiosi. Per ricompensarlo Lethierry gli offre la mano di sua nipote Déruchette, della quale Gilliatt è segretamente innamorato. Primo titolo del filone regionalista che Antoine prosegue con *La Terre* nel 1919 nella Beauce e *L'Arlésienne* nel 1922 in Camargue, *Les Travaillleurs de la mer* viene accolto molto positivamente. Perfino Gustave Simon, esecutore testamentario di Hugo, si congratula con il regista per essere riuscito a riprodurre sullo schermo l'energia e l'atmosfera del romanzo. "È una bella lezione d'arte" conclude.

Nel 2020 la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e la Cinémathèque française, con il sostegno del CNC, hanno restaurato il film a partire da una copia nitrato olandese, imbibita e virata, conservata presso la Cinémathèque. Le didascalie sono state ricostruite sulla base dei cartelli olandesi originali con l'aiuto dei materiali di sceneggiatura di André Antoine conservati alla Bibliothèque nationale de France. Per il *grading* del film è stata usata come riferimento la copia olandese, che ha permesso di ritrovare le imbibizioni e i viraggi originali.

Manon Billaut

Les Travaillleurs de la mer, Victor Hugo's novel written during his exile on the Channel Island of Guernsey in 1866, had never yet been brought to the screen when André Antoine presented this adaptation to the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres



Les Travaillleurs de la mer

(SCAGL) in 1917. Fleeing Paris during the war, he took advantage of his exile in Brittany to transpose the story to Camaret-sur-mer, where he had bought a house in 1902, rather than Guernsey. Filming began at the end of July and ended in September, and enlisted many locals who added to the picturesque nature of the film. Several tourist spots on the Crozon peninsula are also recognisable. The lead role of the sailor Gilliatt is played by Romuald Joubé, Antoine's favourite actor, whom the Ministry for War permitted to take leave for the filming.

Gilliatt braves all manner of obstacles to save the engine of La Durande, a boat belonging to Mess Lethierry that has been sabotaged by jealous sailors. As a reward, Lethierry offers him the hand of his niece Déruchette, with whom Gilliatt is secretly in love. The first chapter in the regionalist vein pursued by Antoine with La Terre in 1919, set in Beauce, and with L'Arlésienne set in the Camargue in 1922, Les Travaillleurs de la mer was very well received. Gustave Simon, descendent of Hugo, even congratulated the director for having succeeded in bringing the energy and atmosphere

of the novel to the screen. "It's a great lesson in art", he pronounced.

In 2020, with support from the CNC, the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and the Cinémathèque française, restored the film from one sole tinted-and-toned Dutch nitrate copy, kept at the Cinémathèque. The intertitles have been reconstructed following the model of the original Dutch frames, and using André Antoine's script material preserved at the Bibliothèque nationale de France. The color grading of the film was carried out on the basis of the original Dutch reference copy in order to restore the original tints and tones.

Manon Billaut

LA FÊTE ESPAGNOLE

Francia, 1920 Regia: Germaine Dulac

■ T. int.: Spanish Fiesta. Scen.: Louis Delluc. F.: Paul Parguel. Scgf.: Gaston David. Int.: Ève Francis (Soledad), Gaston Modot (il regista), Jean Toulout (Miguélan), Robert Delsol (Juanito), Anna Gay (la vecchia Paguien). Prod.: Louis Nalpas

per Les Films Louis Nalpas ■ DCP. D.: 25'. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy / Restored in 4K in 2020 by Cinémathèque française at Hiventy laboratory

La Cinémathèque française conserva dal 1938 un frammento del negativo originale della *Fête espagnole*, di circa otto minuti (173 metri sui 1671 della durata iniziale), costituito da alcune sequenze e inquadrature sparse. Nel 1970 è stato eseguito un restauro analogico.

Nel 2020 la Cinémathèque ha scoperto, con l'aiuto del CNC, un altro frammento di 321 metri, complementare al primo, proveniente da una copia nitrato colorata. Questa scoperta ci ha offerto la possibilità di studiare nuovamente il film e di sottoporlo a un restauro digitale integrando le nuove inquadrature e svelando in questo modo un'altra minuscola parte del suo mistero.

Louis Delluc conosce Germaine Dulac grazie all'attrice Ève Francis e le propone la sceneggiatura de *La Fête espagnole*, ispirata al progetto di una pièce intitolata *La Nuit basque*. La sceneggiatura mescola immagini di finzione e documentarie offrendo uno schema narrativo nel quale le inquadrature sono descritte come quadri e il montaggio alternato appare già scrupolosamente elaborato.

La sceneggiatura rappresenta allo stesso tempo una guida per il restauro e una delle sue difficoltà. Le inquadrature ritrovate permettono di sapere di più su questo dramma amoroso in cui l'amore e la morte sono intimamente legati con una violenza travolgente, ma il montaggio alternato, che conferisce al film il suo ritmo particolare e la sua originalità, è difficile da riprodurre. Louis Delluc descrive sequenze che si intrecciano e si svolgono in epoche e in luoghi diversi. Come in un puzzle incompleto, si tratta di posizionare i vari pezzi basandosi sul testo e di



La Fête espagnole (coll. Cinémathèque française)

collocare per deduzione altre sequenze senza essere certi di avere a disposizione le immagini scelte e montate da Germaine Dulac.

Questo restauro, eseguito da Clarisse Bronchti e Emmanuelle Berthault presso il laboratorio Hiventy, è quindi solo una proposta che permette di scoprire immagini inedite del film ma potrà e dovrà essere rimessa in discussione in funzione di nuove informazioni, sperando di ritrovare in futuro altri frammenti del film.

Hervé Pichard

Since 1938, the Cinémathèque française has preserved a fragment of the original negative of La Fête espagnole. The fragment is approximately 8 minutes long (173 of the original 1,671 metre) and made up of several sequences and disconnected shots. A film restoration was carried out in 1970.

In 2020 the Cinémathèque, aided by the CNC, discovered a further 321 metre fragment, complementary to the first one,

from a tinted nitrate copy. This discovery has allowed us to study the film once again and carry out a digital restoration that integrates these new shots, unveiling another tiny part of its mystery.

Thanks to the actress Eve Francis, Louis Delluc met Germaine Dulac and pitched her his screenplay for La Fête espagnole, inspired by a theatrical project called La Nuit basque. The screenplay mixed fiction and documentary images, offering a narrative structure in which shots are described like pictures and the alternating montage is a careful elaboration on the text.

This screenplay is both a guide for the restoration, and one of its difficulties. The shots that have been rediscovered give us an understanding of this romantic tragedy, in which love and death are intimately linked with staggering violence, but the alternating montage, which brings the particular rhythm and originality of this film, is difficult to reproduce. Louis Delluc describes sequences that intersect and unfold across

different eras and locations. As with a puzzle that is incomplete, we are faced with positioning these movable pieces, with the support of the text, placing other sequences by deduction, without being sure of having the images chosen and shown by Dulac at our disposal.

This restoration is therefore merely a suggestion. It lets us discover the film's unseen frames, but it can and must be reappraised depending on any new information, as we hope that other fragments will be found in the future.

This restoration, supervised by Clarisse Bronchti and Emmanuelle Berthault at the Hiventy laboratory, can therefore only be considered a 'work in progress', which allowed us to discover some previously unseen scenes of the film. We are hoping to find additional information and discover more film fragments in the future to reassess the present reconstruction.

Hervé Pichard

LOVE, LIFE AND LAUGHTER

Gran Bretagna, 1923

Regia: George Pearson

■ Scen.: George Pearson. F.: Percy Strong, A. H. Blake. Int.: Betty Balfour (Tip Toes), Harry Jonas (il ragazzo), Frank Stanmore (il gonfiatore di palloncini); Annie Esmond (sua moglie), Nancy Price (l'amica di sua moglie), Eric Smith (Charlie), Sydney Fairbrother (Lily), A. Harding Steerman (il musicista). Prod.: George Pearson per Welsh, Pearson and Company ■ DCP. D.: 84'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive / NFTA Archive ■ Restaurato da BFI con il supporto di Eric Anker-Petersen Charity presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con EYE Filmmuseum / Restored by BFI with the support of Eric Anker-Petersen Charity at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with EYE Filmmuseum

Betty 'Queen of Happiness' Balfour è Tip Toes, poverissima ballerina di fila che sogna la fama sul palcoscenico del



Love, Life and Laughter

teatro di varietà e si innamora di un giovane aspirante scrittore, suo vicino di casa nel malconco caseggiato in cui vive. I due decidono di rivedersi due anni dopo in soffitta per vedere che ne è stato delle rispettive ambizioni. Il loro modo di vedere la vita è agli opposti: lei vuole trascinare il mondo con il proprio spirito irrefrenabile, lui è un malinconico che del mondo vede solo i guai.

Il film è stato cercato assiduamente dai curatori del BFI - National Archive sin dalla campagna *Missing Believed Lost* del 1992 e poi con l'elenco dei *Most Wanted* del BFI. La ragione

principale era la presenza di Betty Balfour, l'attrice britannica più popolare degli anni Venti, attiva anche in Europa dove lavorò con Marcel L'Herbier e Louis Mercanton. George Pearson, che scrisse e diresse quattro film in cui Balfour interpretava una fioraia *cockney*, Squibs, ricordava *Love, Life and Laughter* con particolare affetto. È un film ambizioso dal punto di vista narrativo: costruito come una storia nella storia, inizia dal finale, o almeno da un possibile finale, e malgrado il titolo - sicuramente pensato per allettare gli ammiratori di Squibs - non è del tutto superficiale.

In Olanda il film fu accolto con sincero entusiasmo. Il 13 ottobre 1923 "De Telegraaf" scrisse: "La nostra epoca cupa e inquietante ha bisogno di Betty Balfour, che ci svaga con il suo sano umorismo e la sua risata argentina [...]. Conduce lo spettatore in uno spirito di rassicurante piacevolezza, senza eccessi morbosi o brividi pericolosi [...]. La storia ci dona la contraddizione tra lo scoraggiato e stanco 'Weltschmerz' e la gioia di vivere, e si conclude con un grande colpo di scena. La regia sfodera il meglio del cinema britannico, ed è eseguita sin nei minimi dettagli con

grande raffinatezza e senza ostentata stravaganza. Se solo ci fossero più film come questo”.

Le campagne del BFI alla ricerca di specifici film hanno finalmente dato i loro frutti, e nel 2014 è giunta la bella notizia: una copia nitrato con didascalie olandesi di *Love, Life and Laughter*, sebbene mutilata in quasi tutte le inquadrature, era stata identificata presso l'EYE Filmmuseum a seguito di un'acquisizione da un cinema di provincia. Siamo perciò tre volte grati agli amici olandesi: al pubblico di allora che tanto amava Squibs, al proprietario del cinema che mise da parte il nitrato e ai nostri colleghi di EYE che l'hanno ritrovato e ci hanno permesso di restaurarlo.

Bryony Dixon

Betty 'Queen of Happiness' Balfour stars as Tip Toes, an impoverished chorus girl who dreams of fame on the music-hall stage. She falls for a young aspiring writer, from the same tatty London tenement, and they resolve to meet two years later, back in the garret room to see if either has achieved their ambitions. Their outlook on life is very different – she wants to carry the world along with her irrepensible spirit – he is a melancholic who sees only the troubles of the world.

The film has been actively sought by the BFI – National Archive's curators since the Missing Believed Lost campaign in 1992 and later the BFI's Most Wanted list. The principal reason was that it is an example of the work of Betty Balfour, Britain's most popular actress of the 1920s – she also worked in Europe for Marcel L'Herbier and Louis Mercanton. George Pearson, who wrote and directed Balfour in four films in which she starred as a cockney flower girl, Squibs, remembered Love, Life and Laughter with particular fondness. He was ambitious in terms of narrative, with a story-within-a-story structure, starting at the end – or at least one possible end. Despite its title, no doubt intended to appeal to the fans of Squibs, it is not all fluff.

In Holland the film was received with heartfelt enthusiasm. On 13 October 1923 "De Telegraaf" wrote: "Our gloomy and worrisome time needs Betty Balfour, for she brings distraction with her healthy humour and silvery laughter... She leads one into a mood of safe pleasantness, without morbid exaggeration or dangerous thrill... The story brings us the contradiction of dispirited 'Weltschmerz' and weariness and zest for life, and ends in a big surprise. The direction is of the best British kind, executed down to the smallest detail, and shows great sophistication without ostentatious extravagance. If only there would be more like this".

The BFI's campaigns to find specific films finally bore fruit, and in 2014 came the happy news that a Dutch-titled nitrate print of Love, Life and Laughter, albeit missing footage from almost every shot, had been spotted at the EYE Filmmuseum in an acquisition from a small-town cinema. So we are doubly grateful to our Dutch friends – to the audiences who loved Squibs so much and the cinema owner who squirreled away the print – and to our colleagues at EYE who found it and who have allowed us to restore it.

Bryony Dixon

SYLVESTER

Germania, 1924 Regia: Lupu Pick

■ T. it.: *La notte di San Silvestro*. T. alt.: *Sylvester – Tragödie einer Nacht*. Scen.: Carl Mayer. F.: Karl Hasselmann, Guido Seeber. M.: Luise Heilborn-Körbitz. Scgf.: Klaus Richter. Mus.: Klaus Pringsheim. Int.: Edith Posca (la donna), Eugen Klöpfer (l'uomo), Frida Richard (la madre), Karl Harbacher, Julius E. Herrmann, Rudolf Blümner. Prod.: Lupu Pick per Rex-Film AG ■ DCP. D.: 57'. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2020 da Deutsche Kinemathek in collaborazione con National Film Archive of Japan e Cinémathèque française presso i

laboratori ARRI e Imagica Lab, con il sostegno del Commissario federale tedesco per la Cultura e i Media ■ Restored in 2020 by Deutsche Kinemathek in collaboration with National Film Archive of Japan and Cinémathèque française at laboratories ARRI e Imagica Lab, with the support of German Federal Commissioner for Culture and the Media

Sylvester è la quarta collaborazione di Lupu Pick e Carl Mayer dopo *Der Dummkopf* (1920), *Scherben* (1921) e *Grausige Nächte* (1921), e per Mayer è il terzo *Kammerspielfilm* dopo *Scherben* e *Hintertreppe* (*La scala di servizio*). Mayer scrisse anche il soggetto originale per la sceneggiatura di *Die Straße* (*La strada*, 1923), diretto da Karl Grune quasi nello stesso periodo. *Sylvester* è, in un certo senso, uno sviluppo di *Die Straße* laddove la descrizione della strada è simbolicamente soggetta alla rappresentazione del tumulto interiore del protagonista. Entrambi i film rimandano in questo all'importanza del tema della strada nei film della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività).

Nel *Kammerspielfilm* le piccole cose della vita quotidiana e i film normali non trattano sono osservate come attraverso un microscopio: le variazioni psicologiche diventano importanti, e sono rappresentate non per mezzo delle didascalie ma attraverso i mutamenti anche minimi delle espressioni facciali. Queste sperimentazioni danno vita a un dramma forte, intenso, atipico. La macchina da presa non assiste solo a una tragedia familiare durante la notte di San Silvestro, ma entra dentro le cose e mostra infine il mondo stesso come ambiente, ciò che Lotte Eisner chiamò "Umwelt". Nell'animismo che percorre tutto il film, le cose e il mondo sono visti come oggetti viventi. Il protagonista muore ma in questo mondo vivente nasce una nuova vita.

Hiroshi Komatsu

Sylvester è basato su una sceneggiatura di Carl Mayer, un capolavoro a sé stante che fu pubblicato in concomi-



Sylvester

tanza con la prima del film, e ci mostra la tragica vicenda di una donna, di un uomo e della madre di lui la notte di San Silvestro. Nel film la strada ricopre per così dire il ruolo di attore secondario: il direttore della fotografia Guido Seeber girò le scene in esterni con una macchina da presa mobile.

Sylvester uscì a Berlino nel gennaio del 1924 con le musiche di Klaus Pringsheim. Il negativo originale del film è andato perduto. L'unico elemento superstite della versione tedesca è una copia nitrato notevolmente accorciata conservata dalla Deutsche Kinemathek. L'elemento superstite più completo è una copia d'epoca della versione inglese archiviata nella Komiya-Nitrate Collection al National Film Archive of Japan. Nel 2019 questa copia è stata presentata a Bologna nello stato in cui si trovava, essendo il restauro ancora in corso. *Sylvester* è stato digitalizzato e restaurato nell'ambito di una collaborazione tra Deutsche Kinemathek e National Film Archive of Japan. Per

chiamato a ricostruire e arrangiare la musica per la versione restaurata, sono riusciti a riunire le immagini e la musica del drammatico *Kammerspiel* realizzato da Lupu Pick come monito alla società del suo tempo.

Martin Koerber

Sylvester – Tragödie einer Nacht is the fourth collaborative work of Lupu Pick and Carl Mayer following Der Dummkopf (The Blockhead, 1920), Scherben (Shattered, 1921) and Grausige Nächte (Nights of Terror, 1921). And for Mayer, it is the third Kammerspielfilm after Scherben and Hintertreppe. Mayer also wrote the original idea for the script of Die Straße (The Street, 1923), which was directed by Karl Grune around the same time. Sylvester is, in a sense, a work developed from Die Straße; here the street becomes a landscape on which the protagonist's inner feelings are projected. The expression of the street seen in these two films would further link to the importance of the street in the films of Neue Sachlichkeit.

In the Kammerspielfilm, the tiny things in daily life that most films do not depict are observed as seen through a microscope, and the psychological movements of the people become important, represented not through the intertitles but through the subtle changes and movements of the actors' expressions. A strong, intensive and quite different drama is born via these experiments. The camera not only witnesses the tragedy of a family over the course of one night in Sylvester, but also finally shows the world itself as a living environment – Lotte Eisner called it "Umwelt". The objects and the landscape are shown almost as living objects. This is the animism that runs throughout this work. The protagonist dies but in this living world a new life is born.

Hiroshi Komatsu

Sylvester is based on a script by Carl Mayer that is a work of art in itself and was published to coincide with the film's premiere. Sylvester shows us the tragic

story of a woman, a man and his mother on New Year's Eve, featuring the street as supporting actor, so to speak: cinematographer Guido Seeber shot the street scenes with a moving camera.

Sylvester premiered in Berlin in January 1924 with music by Klaus Pringsheim. The original negative of the film is lost. The only surviving German element is a heavily abridged nitrate print in the collection of Deutsche Kinemathek. A vintage print of the English version archived in the Komiya-Nitrate Collection of the National Film Archive of Japan is the most complete preserved film element. This print was presented in Bologna in 2019, while the restoration project between Deutsche Kinemathek and the National Film Archive of Japan, Sylvester has been digitised and restored. The German nitrate print and film elements from Cinémathèque française were used to substitute fragmented or badly damaged parts of the Japanese print. Furthermore, Deutsche Kinemathek aimed at correcting the numerous editing mistakes inherent in this element. Important preliminary work had already been done by Filmmuseum München, but many obviously displaced shots still remained without any indication of their correct position.

During the reconstruction phase, the original manuscript of Klaus Pringsheim's score was located in the archives at the McMaster University in Hamilton, Ontario. It contained references to the content of the film that served as important indications for reconstructing the cut as presumably seen in 1924. In an intensive collaboration, Deutsche Kinemathek and conductor Frank Strobel, who was brought in to reconstruct and arrange the music for the restored version, managed to reunite the images and music of the dramatic Kammerspiel that Lupu Pick shot as warning to society.

Martin Koerber

DAS WACHSFIGURENKABINETT

Germania, 1924 Regia: Paul Leni

■ T. it.: *Tre amori fantastici, Il gabinetto delle figure di cera*. T. int.: *Waxworks*. Sog., Scen.: Henrik Galeen. F.: Helmar Lerski. Scgf.: Paul Leni. Ass. regia: Wilhelm Dieterle. Int.: Emil Jannings (Harun al Raschid), Conrad Veidt (Ivan il terribile), Werner Krauß (Jack lo squartatore), Wilhelm Dieterle (il poeta / Assad il pasticcere / un principe russo), Olga Belajeff (Eva / Maimune / una boiarda), John Gottow (proprietario del Panoptikum), Paul Biensfeld (visir), Ernst Legal, Georg John. Prod.: Neptun-Film AG, Berlino per Ufa ■ DCP. D.: 81'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2019 da Deutsche Kinemathek e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Deutsche Kinemathek and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory* ■ Musiche registrate composte ed eseguite al piano da Richard Siedhof / *Recorded score composed and performed at the piano by Richard Siedhoff*

Sin da quando Rudolf Kurtz vi rese omaggio in *Expressionismus und Film* (1926), *Das Wachsfigurenkabinett* è stato considerato uno dei più importanti film espressionisti della Repubblica di Weimar. Meno di un anno dopo la sua uscita, il negativo originale fu bruciato alla dogana di Parigi. Non si conservarono né copie tedesche, né altre tracce della versione originale, come il certificato della censura. L'elemento superstite più vicino all'originale è una copia nitrate conservata negli archivi del BFI che era stata stampata per il mercato britannico alla metà degli anni Venti. Questa copia è stata la fonte principale di un restauro eseguito nel 1998 dalla Cineteca di Bologna.

Per il recente restauro digitale, frutto della collaborazione tra Deutsche Kinemathek e Cineteca di Bologna, è stata usata come fonte principale quella stessa copia, che tuttavia mostrava gravi segni di usura meccanica e de-

cadimento fotochimico. Per fortuna il BFI conserva anche un duplicato negativo prodotto a partire da quella copia nel 1979, quando il materiale non era ancora così degradato. Il duplicato negativo è stato usato per sostituire molte delle sezioni gravemente danneggiate della copia BFI. Per sostituire i molti fotogrammi mancanti è stata usata anche una copia nitrate della Cinémathèque française. La copia francese era stata presumibilmente prodotta in Germania a partire dalla copia inglese per il mercato canadese alla fine degli anni Venti. I fotogrammi mancanti della copia BFI sono stati ricostruiti creando inserti prelevati dal materiale francese. In assenza dei testi tedeschi originali, sono state conservate le didascalie della copia BFI. Anche i colori del restauro fanno riferimento ai colori della copia inglese.

Martin Koerber

La volontà pittorica di stile assume facilmente nell'espressionismo l'espressività di tipo sentimentale. Paul Leni, il creatore de *Il gabinetto delle figure di cera*, ha vissuto questo rapporto con una sensibilità straordinaria. Ciò che in *Il gabinetto delle figure di cera* è espressionista non deve la sua esistenza alla necessità di questo atteggiamento, ma è un mezzo espressivo tra gli altri. Leni plasma l'oggetto naturale coraggiosamente e con tratti molto chiari, in forme che, nella direzione delle linee e delle superfici, anticipano l'atmosfera della scena. Egli gonfia le forme e le lascia svanire: in un atto ambientato in Oriente le arabe in modo sommamente buffo e divertente, e in una parte russa le levigata festosamente alla bizantina – e, in un incredibile susseguirsi di scene, che danno a Jack lo Squartatore cornice e profilo, rivela una fine sensibilità per l'energia dinamica e la tensione delle forze della scenografia espressionista. [...] L'espressionismo è giunto a questo successo perché ha subordinato il suo mezzo al fine psicologico. Esso diviene arte applicata. Leni ha sfruttato



Das Wachsfigurenkabinett

in modo magistrale questa funzione, creando così per l'espressionismo una vasta gamma di possibili sbocchi nel film.

Rudolf Kurtz, *L'espressionismo e il film*, Longanesi, Milano 1981

Ever since Rudolf Kurtz paid homage to it in *Expressionismus und Film* (1926), *Das Wachsfigurenkabinett* has been considered one of the most important Expressionist films of the Weimar Republic. Less than a year after the premiere of the film, the original negative was burned at the customs office in Paris. German prints did not survive, nei-

ther did any other trace of the German original version, such as the censor's certificate. The most original film element is a nitrate print preserved in the archive of the BFI, which had been produced for the UK market in the mid-1920s. This print was the main source for a restoration in 1998, carried out by Cineteca di Bologna.

For the recent digital restoration, a collaboration between Deutsche Kinemathek and Cineteca di Bologna, the same print was used as main source element for restoration. The print, however, showed severe signs of mechanical wear and photochemical decay. Luckily,

the BFI also holds a duplicate negative produced from that print in 1979, when some of the material degradation was not as severe. This was used to replace many of the heavily damaged sections in the BFI print. Furthermore, a nitrate print from the Cinémathèque française was used as substitution material for the numerous missing frames in the BFI print. The French print was presumably made in Germany from the British print in the late 1920s for the Canadian market. In an extensive reconstruction process, the missing frames in the BFI elements were reconstructed by creating inserts from the French material. In the absence of the



Fra Diavolo

original German texts, the intertitles of the BFI print have been retained in the restoration, which corresponds to the English version of the film. Also the colours of the restoration refer to the colours of the BFI print.

Martin Koerber

The visual deliberateness that artists use in creating a style readily captures the emotionally expressive elements of Expressionism. Paul Leni, the creator of Waxworks, has explored this relationship with an uncommon delicacy of feeling. The Expressionist components of Waxworks do not grow out of a need to adopt this position, but are rather one means of expression among many. Leni courageously and clearly transforms natural objects into shapes that anticipate the mood of the scene by directing the space and line. He inflates forms; he lets them shrink. In an Oriental scene, he twists them in a truly delightful and amusing fashion; in a Russian he polishes them in a festive, Byzantine way. And in one sinister sequence that provides a frame-

work and a profile for Jack the Ripper, Leni shows an instinctive feeling for the kinetic energy, the tensile strength, of the Expressionist scenery... Expressionism achieved this success by subordinating its methods to its psychological purpose. It is becoming applied art. Leni has teased this capacity from Expressionism masterfully, thereby opening up a wealth of potential for its use in film.

Rudolf Kurtz, Expressionism and film, John Libbey Publishing, New Barnet 2016

FRA DIAVOLO

Italia, 1925 Regia: Roberto Roberti, Mario Gargiulo

■ F.: Antonio Franco Martini. Int.: Gustavo Serena (Fra Diavolo), Tina Xeo (Grazia), Lido Manetti, Alfredo Martinelli, Enrico Vidali, Carlo Benetti, Marcella Sabbatini, Umberto Scalpellini, Mimi Dovia. Prod.: E.F.A. ■ DCP. D.: 68'. Didascalie portoghesi con sottotitoli italiani e inglesi / Portuguese

intertitles with Italian and English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato imbibita brasiliana / Restored by Cineteca di Bologna in 2020 at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a Brazilian tinted nitrate print

Dopo la fertile e trionfale stagione con Francesca Bertini (quattordici film dal 1919 al 1922), l'epoca del muto riserva a Roberto Roberti solo qualche brandello. I motivi di questa carestia realizzativa non sono del tutto chiari: Sergio Leone (ma non è il solo) incolpa i rapporti niente affatto idilliaci tra suo padre e il regime fascista. A ogni modo, il ritorno al cinema di Roberti con *Fra Diavolo* (codiretto da Mario Gargiulo) si lascia abbondantemente alle spalle le sofisticatezze divistiche per lanciarsi felicemente sui terreni della grande avventura. Il film mette in scena con spirito assai poco filologico le rocambolesche vicende di Michele Pezza, il patriota/bandito che, tra Settecento e Ottocento, si oppone a cavallo all'occupazione napoleonica del Regno di Napoli. È una scorribanda ricca di momenti spettacolari e giocata su un ritmo pimpante, che antepone al patriottismo le barricate in strada, le fughe sui picchi di nuda roccia, le donne da salvare dalle grinfie dei cattivi, i castelli fatti saltare in aria con la dinamite, i travestimenti, le sparatorie fino all'ultima cartuccia.

Il film si muove agilmente in scorci paesaggistici ampi e suggestivi, specialmente quando segue il nostro eroe nelle sue incursioni tra le montagne appenniniche. Forse per riflesso condizionato, più di una volta avvertiamo decise consonanze col western (ma è anche vero che i film sul banditismo hanno formato, storicamente, uno dei sottogeneri italiani che più volentieri si è lasciato incantare dalle suggestioni del selvaggio West). Alla fine vincono i buoni e andiamo a casa contenti.

Andrea Meneghelli

Following a profitable and triumphant period of collaboration with Francesca Bertini (14 films between 1919 and 1922), the remainder of the silent era left little more than scraps for Roberto Roberti. The reason for this productive famine is not entirely clear: Sergio Leone blames the considerably less than idyllic relationship his father had with the Fascist regime (and he's not alone in thinking that). In any case, Roberti's return to cinema with *Fra Diavolo* (co-directed by Mario Gargiulo) sees him leave the sophistication of diva films behind to happily launch himself into a full-blown adventure film. With little historical accuracy, the film depicts the daring endeavours of Michele Pezza, the patriot/ bandit who opposed the Napoleonic occupation of the Kingdom of Naples at the turn of the 19th century. The film consists of a number of spectacular set-pieces and is fast-paced throughout, with patriotism taking a backseat to barricades in the streets, escapes over mountain peaks, women saved from the clutches of bad guys, castles blown sky-high with dynamite, disguises, shootouts to the death.

The film also takes us through panoramic and beautiful landscapes, especially when depicting our hero's incursions into the Apennine Mountains. Perhaps it is a conditioned reaction, but more than once in the film we notice decidedly Western connotations (however, historically speaking, it is also true that bandit films have always been an Italian subgenre more than happy to be influenced by the Wild West). In the end, the good guys win and we go home happy.

Andrea Meneghelli

LA FEMME ET LE PANTIN

Francia, 1929

Regia: Jacques de Baroncelli

■ T. it.: Conchita. T. int.: *The Woman and the Puppet*. Sog.: dal romanzo omonimo (1898) di Pierre Louÿs e dall'adattamento teatrale (1910) di Pierre Louÿs e Pierre Frondaie. Scen.: Jacques de Baroncelli.

F.: Louis Chaix. Scgf.: Robert Gys. Mus.: Edmond Lavagne, Georges Van Parys, Philippe Parès Int.: Conchita Montenegro (Concha Perez), Raymond Destac (Don Mateo Diaz), André Canti (la madre di Conchita), Henri Lévêque (André Stévenol), Jean Dalbe (Morenito), Raoul Lagneau. Prod.: Les Films de France, Société des Cinéromans ■ DCP. D.: 115'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / French intertitles with English subtitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato nel 2020 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in collaborazione con Cinémathèque française presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in collaboration with Cinémathèque française at L'Immagine Ritrovata laboratory

Quando inizia a girare *La Femme et le pantin*, nel dicembre del 1928, Jacques de Baroncelli ha già al suo attivo una ricca carriera: 53 film dal 1915. Colui che già fu direttore artistico della Film d'Art si distingue per le sue trasposizioni di opere letterarie: *Le Père Goriot*, *Le Rêve*, *Pêcheur d'Island*. *La Femme et le pantin* è l'adattamento della pièce che Pierre Louÿs e Pierre Frondaie avevano tratto dal romanzo di Louÿs (1898) e della quale la Société des Cinéromans ha acquistato i diritti nel 1927. Già nella messa in scena di Firmin Gémier per il Théâtre Antoine nel 1910 Régina Badet aveva dato scandalo con una danza che ne suggeriva le nudità.

Jacques de Baroncelli inizia in Andalusia una lavorazione molto pubblicizzata e poi filma gli interni nei teatri di posa dei Cinéromans a Joinville. Le riprese si concludono a febbraio, il montaggio termina ai primi di marzo e la partitura musicale è subito affidata a Edmond Lavagne, Georges Van Parys e Philippe Parès. *La Femme et le pantin* è il primo lavoro per il cinema di Van Parys, che ha da poco interpretato per Columbia la versione francese della canzone *Ramona*, già resa celebre dall'argentino Carlos Gardel.

Il 1° giugno 1929 il film esce in esclusiva al Paramount, prestigiosa sala dei Grands Boulevards parigini. Resta in cartellone solo una settimana prima di tornare sugli schermi in autunno, in una versione che comprende la scena di nudo precedentemente tagliata. Sarà però penalizzato dall'avvento del sonoro.

Baroncelli si avvale di una fotografia sontuosa creando *tableaux vivants* (l'inizio ispirato a Goya, una festa scintillante), plasmando le ombre con le luci grazie alla pellicola pancromatica, contrapponendo il brio popolare al ritratto di Don Mateo per dare risalto alla sensualità candida e tentatrice di Conchita, della quale Louÿs sottolineava l'ambiguità. Il film poggia sul talento della sua interprete, Conchita Montenegro, ballerina spagnola divenuta attrice: ha diciassette anni quando interpreta per Baroncelli il suo unico film francese prima di una brillante carriera americana.

Nel 2020 la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé restaura il negativo originale del film che comprende le didascalie flash dei cartelli originali. Il negativo corrisponde al montaggio destinato al territorio francese. I provini girati con il procedimento Keller-Dorian, citati dalla stampa all'epoca delle riprese, non sono mai stati ritrovati.

Stéphanie Salmon

When he began shooting *La Femme et le pantin* in December 1928, Jacques de Baroncelli already had a rich career under his belt, having made 53 films since 1915. The former director of *Film d'Art* distinguished himself with his literary adaptations: *Le Père Goriot*, *Le Rêve*, *Pêcheur d'Island*... *La Femme et le pantin* is adapted from the play that Pierre Louÿs and Pierre Frondaie had adapted from Louÿs' novel (1898) and for which the Société des Cinéromans acquired the rights in 1927. Already, in Firmin Gémier's 1910 production of the play for the Théâtre Antoine, Régina Badet had shocked her contemporaries



Still dal restauro di *La Femme et le pantin*

with a dance suggesting nudity. Baroncelli began with high-profile filming in Andalusia and then shot the interiors at the Joinville Film Studios. The filming was completed in February, the editing finished at the beginning of March and the musical score was immediately commissioned from Edmond Lavagne, Georges van Parys and Philippe Parès. While *La Femme et le pantin* was Van Parys's first film score, he had just recorded the French version of *Ramona* for Columbia – a song already popular thanks to the Argentinian Carlos Gardel.

On 1 June 1929, the film was screened just for one week at the Paramount, a prestigious venue on the Grands Boulevards in Paris. The film was re-released in the autumn of 1929, in a version that reintegrated the nude scene that had previously been censored. However, the film was to suffer from the arrival of the talking pictures. All the same, Baroncelli made use of sumptuous photography, creating tableaux vivants (the Goya-inspired overture, a shimmering party), working between shadow and light thanks to panchromatic film, setting the verve of the people in contrast to the restraint of *Don Mateo*, to bring out the candid and tempting sensuality of Conchita, whose ambiguity Pierre Louÿs underlined. The film relies on the talent of its lead, Conchita Montenegro, a Spanish dancer turned actress. She was 17 when Baroncelli hired her for her only French film, preceding a brilliant career in America. In 2020, the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé restored the original negative of the film, including the flash-titles from the original boxes. This negative corresponds to the montage edited for the French territory. The trials shot in Keller-Dorian, mentioned by the press during the shooting, have not been found.

Stéphanie Salmon

Come conduce Conchita il suo flamenco di seduzione? Nel più vecchio, nel più vietato dei modi: attraverso la fuga e il ritorno inatteso, la sottrazione, la dilazione del desiderio. A stra-

tegia tanto anonima, a tanta ovvietà romanzesca, si cerca di far corrispondere l'eccezionalità di momenti che appaiono come piccoli smottamenti, o come catastrofi visive. C'è sempre qualcosa che si frappono tra lo sguardo di Don Mateo e il suo oggetto; prima, il vetro divisorio all'interno del treno; quindi, nel primo incontro a casa di Conchita, una porta chiusa dalla quale emerge e si allunga un braccio candido, una tenda oltre cui si intravede il profilo di un corpo nudo. 'Voglio stare qui, riposarmi un poco...': Baroncelli non manca di recuperare anche il dato erotico della stuoia fresca, per i privati languori di un corpo intoccabile. Più tardi, sarà il ferro battuto di grate impenetrabili e di un cancello chiuso a segnare la definitiva sconfitta, la fin troppo metaforica esclusione di Don Mateo (anche questo lo ritroveremo in Buñuel).

Dentro questa strategia, il corpo nudo non è un'occorrenza marginale o sfumata: Conchita sarà insolentemente e "artisticamente" nuda nella scena più complicata, più costruita e più sorprendente del film, il flamenco proibito ad uso del pubblico *inglés*: dove il composito e letterario Baroncelli, per restituire una visione davvero catastrofica, arriva persino ad interrompere i codici del linguaggio ordinario per sfiorare quelli di una (non più nuova) avanguardia.

Paola Cristalli

How does Conchita carry out her dance of seduction? In the oldest, the most trite of ways: through the sudden running off, the unexpected returning, the dilation of desire. Almost to balance such obvious novel-esque strategy, the spectator is made to feel the exceptionalism of moments that appear like small avalanches, or visual catastrophes. There is always something that stands between *Don Mateo's* gaze and the object of his attraction; first, the dividing glass window inside the train; then, during the first encounter at Conchita's house, a closed door and a candid arm appear-

ing and stretching out, a curtain beyond which the profile of a nude body can be distinguished. "I want to stay here, to rest a little...": Baroncelli does not fail to note the erotic detail of the cool floor mat, meant for the private languor of an untouchable body. Later on, it will be the cast iron of impenetrable bars and a closed gate that mark the final failure, the clear metaphorical exclusion of *Don Mateo* (we find this in Buñuel too).

Inside this strategy, the nude body is neither a marginal occurrence nor just a visual innuendo: Conchita is insolently and 'artistically' nude in the most complicated, built-up and surprising scene of the film, the forbidden flamenco, danced only for the eyes of the foreign audience: where the smooth and literary Baroncelli, in order to render a really catastrophic view, even goes so far as to interrupt the codes of ordinary film language to touch those (no longer new) of the avant-garde.

Paola Cristalli

OI APAHIDES TON ATHINON

Grecia, 1930 Regia: Dimitris Gaziadis

■ T. int.: *The Apaches of Athens*. Sog.: dall'operetta omonima (1921) di Nikos Hatziapostolou. Scen.: Yannis Prineas. F.: Mihallis Gaziadis. Int.: Petros Epitropakis (Kostas), Mery Sagianou-Katseli (Titika), Stella Hristoforidou (Vera), Marika Mantineiou (Areti), Georgios Hristoforidis (Xenofontas Paralis), Yannis Prineas, Petros Kyriakos. Prod.: Dimitris Gaziadis per Dag Film ■ DCP D.: 90'. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Tainiothiki tis Ellados ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Tainiothiki tis Ellados presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un nitrato positivo conservato da La Cinémathèque française / Restored in 4K in 2020 by Tainiothiki tis Ellados at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive print preserved by La Cinémathèque française ■ Ricostruzione musicale eseguita da Centre de musique hellénique, con il sostegno della Fondation



Oi Apahides ton Athinon

Stavros Niarchos. Musiche composte da Yannis Tselikas, eseguite dalla Greek Radio National Orchestra e dai cantanti della National Opera, diretti da Anastasios Simeonidis / *Musical reconstruction made by Centre de musique hellénique, with the support of Fondation Stavros Niarchos. Score composed by Yannis Tselikas, performed by the Greek Radio National Orchestra and the singers from the National Opera, directed by Anastasios Simeonidis*

The Apaches of Athens (1930) di Dimitrios Gaziadis è stato considerato perduto per decenni, fino al ritrovamento, quattro anni fa alla Cinémathèque française, di una copia nitrato del film.

Il progetto di restauro è stato il risultato di una collaborazione tra il Tainiothiki tis Ellados (la cineteca greca) e la Cinémathèque française, insieme al laboratorio L'Immagine Ritrovata, al Centro musicale ellenico, all'Orchestra radiofonica nazionale ellenica e ai

cantanti dell'Opera nazionale ellenica. Il progetto è stato reso possibile da una generosa donazione della Fondazione Stavros Niarchos.

Il film, con le sue molte scene girate in esterni, rappresenta un documento prezioso ritraendo in maniera squisita alcuni dei principali luoghi d'interesse di Atene e dei suoi dintorni, nonché la vita quotidiana negli anni Trenta.

Il restauro dell'immagine in 4K e in 35mm è stato eseguito a partire da un positivo nitrato 35mm con didascalie originali francesi conservato presso la Cinémathèque française.

The Apaches of Athens fu il primo e ultimo tentativo effettuato in Grecia di sincronizzare le immagini in movimento con la tecnica 'suono su disco', usando – come riporta la stampa dell'epoca – un sistema semi-improvvisato.

La ricostruzione della traccia musicale si è basata sull'operetta omonima della quale il film è un libero adattamento, e su tre nuove canzoni compo-

ste appositamente per il film. Il sonoro finale sul DCP comprende registrazioni originali d'epoca e una nuova registrazione dell'Orchestra radiofonica nazionale ellenica e dei cantanti dell'Opera nazionale sotto la direzione di Anastasios Simeonidis.

Elektra Venaki

The Apaches of Athens (1930) by Dimitrios Gaziadis was considered lost for decades, until a nitrate copy of the film was found at the Cinémathèque Française four years ago. The restoration project was the result of a collaboration between the Greek Film Archive (Tainiothiki tis Ellados) and La Cinémathèque Française along with the laboratory L'Immagine Ritrovata, the Greek Music Centre, the Greek Radio National Orchestra and the Greek National Opera's singers. This project was made possible by a generous donation from the Stavros Niarchos Foundation. The film, with many scenes shot on location, constitutes a precious document as it exquisitely captures some of the most important landmarks of Athens and its outskirts, as well as daily life in the 1930s.

The image restoration in 4K and 35mm has been carried on from a 35mm nitrate positive copy, with original French intertitles held by La Cinémathèque française.

The Apaches of Athens was the first and the last attempt to synchronise moving images with a sound-on-disc system in Greece, using a semi-improvised setup according to press coverage of the time.

The reconstruction of the music track has been based on the operetta of the same title, which the film was loosely adapted from, and on three new songs that were composed especially for the film.

The final sound mix on the DCP includes original recordings of that period and a new recording of the Greek Radio National Orchestra and the National Opera's singers, conducted by Anastasios Simeonidis.

Elektra Venaki

LIEBLING DER GÖTTER

Germania, 1930 Regia: Hanns Schwarz

■ T. it.: *L'ala della fortuna*. T. alt.: *Der große Tenor*. Sog.: dalla pièce *Der Tokaier* (1930) di Hans Müller. Scen.: Hans Müller, Robert Liebmann. F.: Günther Rittau, Konstantin Tschet. M.: Willy Zeyn jun. Scgf.: Erich Kettelhut. Mus.: Willy Schmidt-Gentner. Int.: Emil Jannings (Albert Winkelmann), Renate Müller (Agathe Winkelmann), Olga Tschechowa (Olga von Dagomirska), Hans Moser (Kratochvil), Max Gülstorff (Medizinalrat), Eduard von Winterstein (Dr. Marberg), Willy Prager (Marcus Colwyn), Siegfried Berisch (Romanones). Prod.: Erich Pommer per Universum-Film AG ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale e dal negativo suono / *Restored in 4K in 2018 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negative and sound negative*

Di ritorno dai suoi trionfi americani, che per l'interpretazione in *Nel gorgo del peccato* (Victor Fleming, 1927) e *Crepuscolo di gloria* (Josef von Sternberg, 1928) gli valsero il primo premio Oscar della storia, Emil Jannings volle subito confrontarsi con il cinema sonoro. Il passaggio al nuovo linguaggio non arrestò la sua serie di successi, prolungata in patria con *L'angelo azzurro* (Josef von Sternberg, 1930), ma lo portò anzi a lanciare una nuova sfida ai suoi ultimi detrattori: dimostrare pari doti attoriali anche nella commedia d'intrattenimento.

Registrato con sistema Klangfilm, concorrente tedesco dei sistemi di presa del suono statunitensi, *Liebling der Götter* sfrutta con consapevolezza le opportunità offerte dal nuovo mezzo tecnico. Nell'uso dei diversi accenti parlati nonché, ovviamente, della possente voce tenorile di Marcel Wittrich



Liebling der Götter

che doppia le scene cantate da Emil Jannings, si riconosce l'intenzione registica di arricchire la narrazione e le immagini con espedienti nuovi per lo spettatore cinematografico, e fino a quel momento relegati in ambito teatrale. Non è un caso che a fare da spalla sia un popolare attore di rivista, Hans Moser, dal peculiare e riconoscibile timbro vocale, che qui impersona il suo assistente Kratochvil.

Tuttavia *Liebling der Götter* non esiste solo in versione sonora. Una versione muta fu infatti prodotta parallelamente perché fosse distribuita in cinematografi meno attrezzati o in paesi stranieri.

Ognuna delle due varianti fu realizzata a partire da un negativo camera diverso, cosicché l'una si differenzia dall'altra non solo nella tecnica della riproduzione acustica, ma anche nei contenuti delle singole inquadrature e in alcune scelte di montaggio. Mentre il negativo camera della versione muta risulta perduto, quello della versione sonora si è conservato in buono stato

fisico, dopo essere stato a lungo preservato nei magazzini dell'ex archivio film della RFT. Il restauro della versione muta del film è attualmente in fase di lavorazione.

Luciano Palumbo

On his return from his American triumphs, which saw him take home the first ever Oscar for his roles in The Way of All Flesh (Victor Fleming, 1927) and The Last Command (Josef von Sternberg, 1928), Emil Jannings wanted to measure himself immediately against sound cinema. The transition to a new language did not slow down his run of successes, which continued in his homeland with The Blue Angel (Josef von Sternberg, 1930), but it did lead him to mount a new challenge against his final detractors: to demonstrate he was just as talented in light comedy.

Shot with the Klangfilm system, a German competitor to American sound systems, Liebling der Götter knowingly exploits the opportunities offered by the new technical medium. In the use of dif-

ferent spoken accents, not to mention the powerful tenor voice of Marcel Wittrich who dubs the scenes in which Emil Janings sings, we can see the director's desire to enrich the narration and images with devices new to the film spectator, which had previously been the sole preserve of theatre. It is no coincidence that a popular actor from the variety theatre acts as his right-hand man: Hans Moser, with his peculiar and instantly recognisable vocal timbre, who here plays the role of the assistant Kratochvil.

Nevertheless *Liebling der Götter* does not only exist as a sound film. A silent version was produced in parallel so that it could be distributed in cinemas that were less well-equipped, or in other countries.

Both versions were shot using a separate camera negative, so they differ not only in terms of the soundtrack, but also in the content of individual shots and of certain editing choices. While the camera negative of the silent version is now considered lost, the sound version is in good condition having been preserved for many years in the former RFT film archives. The restoration of the silent version is currently under way.

Luciano Palumbo

EKSTASE

Cecoslovacchia, 1933

Regia: Gustav Machatý

■ T. it.: *Estasi*. T. int.: *Ecstasy*. Sog.: Vítězslav Nezval. Scen.: Gustav Machatý, František Horký, Jacques A. Koerpel. F.: Jan Stallich. M.: Antonín Zelenka. Scgf.: Bohumil Heš, Štěpán Kopecký. Mus.: Giuseppe Becce, František Halas. Int.: Hedy Lamarr (Eva Hermann), Aribert Mog (Adam), Zvonimir Rogoz (Emile), Leopold Kramer (il padre di Eva), Karel Mácha-Kuča (avvocato). Prod.: Gustav Machatý per Elektafilm ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione cecoslovacca con sottotitoli italiani / *Czech version with Italian subtitles* ■ Da: Národní filmový archiv ■ Restaurato nel 2018 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata grazie



Ekstase

a una donazione di Milada Kučerová and Eduard Kučera, sotto la supervisione del Národní filmový archiv di Praga, con il sostegno del Karlovy Vary International Film Festival. Il restauro è stato eseguito a partire da tre copie conservate da Cinémathèque suisse, Det Danske Filminstitut e Filmmuseum Munchen, insieme a un controtipo negativo e un duplicato positivo conservati presso il Národní filmový archiv di Praga / *Restored in 2018 at L'Immagine Ritrovata laboratory, thanks to a donation from Milada Kučerová and Eduard Kučera, with the supervision of Národní filmový archiv and the support*

of Karlovy Vary International Film Festival. Three prints preserved by Cinémathèque suisse, the Det Danske Filminstitut and Filmmuseum München served as sources for the restoration, together with a duplicate negative and a duplicate positive preserved by Národní filmový archiv

Nel giardino dell'Excelsior, quella sera, si udiva il respiro degli spettatori attentissimi, si udiva un brivido correre per la platea. (Michelangelo Antonioni, giovane corrispondente dalla Mostra del Cinema di Venezia 1934)

Classico del cinema, sostenuto da una musica enfatica e ridondante che accompagna la sinfonia visiva del film e pare oggi trasmettere un fascino antiquato, *Ekstase* è stato a lungo segnalato nelle storie del cinema per le sue audacie (l'approccio naturalistico e liberatorio all'amore fisico, la nudità della bella Hedy Lamarr). Oggi non è più questo aspetto ad appassionare lo spettatore. Rivedendo *Ekstase* quasi mezzo secolo dopo la sua realizzazione, si scopre un film lirico in termini di immagini e di suoni, costruito come un poema tragico che dà il primato assoluto alle immagini (e alla musica) sulle rare frasi – spesso limitate a una sola parola – che compongono il dialogo. Sono privilegiati i primissimi piani, che assumono una funzione simbolica e psicologica indicando per esempio le differenze tra i personaggi (Emile schiaccia una mosca, Adam manipola con delicatezza un calabrone) e indugiando su oggetti apparentemente banali ma significativi (pantofole, fede nuziale, bouquet della sposa, ecc.). La macchina da presa molto mobile ma lenta accompagna i personaggi, li avvolge (svelamento molto allusivo della bella Eva delusa e poi appagata).

Dopo il suicidio del vecchio marito e prima del sogno a occhi aperti del prestante ingegnere che s'immagina il ritorno di Eva, una serie di scene di lavoro, in rottura con il ritmo felpato del film, si ispira palesemente alle inquadrature e al montaggio del cinema sovietico.

Oltre al suo interesse storico e al piacere cinefilo di vedere, in una copia restaurata, un film mitico considerato un capolavoro del cinema erotico dai suoi incensatori, *Ekstase* è, dal punto di vista della fotografia, dell'utilizzo della luce e del linguaggio cinematografico, un'opera appassionante da vedere o rivedere.

Christian Bosséno, "Révue du cinéma", n. 353, settembre 1980

In the garden of the Excelsior that evening, you could hear every breath of the rapt audience, you could feel a chill running through the crowd. (Michelangelo Antonioni, 1934, in his review of the Venice Film Festival)

A classic, underpinned by an emphatic score that accompanies the visual symphony of the film and seems today to add an old-fashioned charm, Ekstase has long been marked out by histories of cinema for its audacities (its liberating, naturalist approach to physical love, the nudity of the beautiful Hedy Lamarr). Today however, it is no longer this side of the film that enthral the spectator. Watching Ekstase again, almost half a century after it was shot, reveals a lyrical film, both in its image and sound, which is built like a tragic poem, letting the images (and the music) speak above the few lines – often only one word – that make up the dialogue. The close-ups, imbued with symbolism and psychology, are privileged, indicating, for example, the differences between characters (Emil squashes a fly while Adam tenderly and respectfully moves a bumblebee), and lingering on the everyday objects that take significance (slippers, wedding rings, bridal flowers). The camerawork is very mobile, but moves slowly, accompanying the characters, and enveloping them, such as in the suggestive discovery of the beautiful Eve, first disappointed then blossoming.

After the suicide of her former husband and before the lusty engineer's fantasy, as he dreams of Eve's return, a series of sequences of work, at odds with the soft rhythm of the film, are clearly inspired by the shots and editing of Soviet cinema.

Aside from its historic interest and the pleasure of viewing, in a restored edition, a mythical film and a major work of erotic cinema, Ekstase is, for its great cinematography, its use of light and its cinematic language, an absorbing film to watch, over and over again. Christian Bosséno, "Revue du cinéma", n. 353, September 1980

I'M NO ANGEL

USA, 1933 Regia: Wesley Ruggles

■ T. it.: *Non sono un angelo*. Scen.: Mae West. F.: Leo Tover. M.: Otho Lovering. Scgf.: Hans Dreier, Bernard Herzbrun. Int.: Mae West (Tira), Cary Grant (Jack Clayton), Gregory Ratoff (Benny Pinkowitz), Edward Arnold (Big Bill Barton), Ralf Harolde (Slick Wiley), Kent Taylor (Kirk Lawrence), Gertrude Michael (Alicia Hatton), Russell Hopton ('Flea' Madigan), Dorothy Peterson (Thelma), Wm. B. Davidson (Ernest Brown). Prod.: William LeBaron per Paramount Productions, Inc. ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2019 da Universal Pictures presso NBCUniversal StudioPost in collaborazione con The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a Martin Scorsese e Steven Spielberg per la consulenza / *Restored in 2019 by Universal Pictures at the NBCUniversal StudioPost in collaboration with The Film Foundation. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg for their consultation*

Nel 1933 Mae West era troppo sexy per poter essere imbrigliata da un qualche tipo di codice. [Dopo *She Done Him Wrong*] volendo soddisfare i suoi milioni di ammiratori gli studios si affrettarono a mettere in produzione un altro film costruito su misura per lei [...]. *I'm No Angel* – e che non fosse un angelo lo sapevano tutti – giocava sulla sua immagine di cattiva ragazza e uscì in America nell'autunno del 1933. Questa volta l'ambientazione è il mondo del circo. West è Tira, ballerina e cantante nel piccolo e squallido circo itinerante di Big Bill Barton. Come attività secondaria lei e l'amante inguaiano e derubano i babbei che soccombono alle sue grazie [...].

L'aspetto romantico è fornito da Jack Clayton (Cary Grant), giovane e affabile milionario che si innamora di Tira. I doppi sensi si fanno pesanti: "Quando sono buona sono buonissima. Ma quando sono cattiva sono meglio", si vanta lei. Accusata di "cono-



I'm No Angel

scere” molti uomini, Tira non contesta l'accusa ma ribatte, “Quel che conta non sono gli uomini nella mia vita, ma la vita nei miei uomini”. E così via. Mae West allo stato puro, senza censure, grezza per gli standard dell'epoca ma sempre fonte di sano, sebbene non del tutto innocente, divertimento. E al pubblico questo piaceva. [...]

Così un articolo di Jack Moffitt commentava il fenomeno West: “Le donne sono più divertite da Mae West di quanto lo siano gli uomini perché è il ritratto di una donna che trionfa, in maniera implacabile e spregiudicata, sui poveri e goffi maschi sempliciotti. E matriarche assolutamente rispettabili che si ribellerebbero ad altri tipi di

maliarde accettano il tipo buffo, volgare e allegro rappresentato da Mae West, e ne sono invariabilmente deliziate. Pochissime di queste signore rispettabili adotterebbero le sue tattiche, ma tutte si compiacciono di vederle messe in pratica”.

Alla fine del 1933 oltre quarantasei milioni di ammiratori – comprese senza dubbio molte delle matriarche descritte da Jack Moffitt – avevano visto i due film, e West si classificava all'ottavo posto come regina hollywoodiana del botteghino per l'anno appena trascorso. [...] Di lì a sette mesi, tuttavia, sia *She Done Him Wrong* che *I'm No Angel* furono ritirati dalla circolazione. Malgrado la sua straordinaria

popolarità, o forse proprio a causa di essa, West divenne una delle principali vittime delle pressioni esercitate sugli studios per costringerli alla stretta osservanza del codice Hays. Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996

Mae West was too hot to be roped in by any code in 1933. [After She Done Him Wrong] the studio rushed another West vehicle, I'm No Angel, into production to satisfy her millions of fans. [...] Playing on her bad-girl image, I'm No Angel – which everyone already knew about West – hit American

screens in the fall of 1933. The setting this time was the big top. West is a carnival performer, Tira, a midway dancer/entertainer in Big Bill Barton's sleazy little traveling sideshow. As a sideline she and her John set up and rob male suckers who cannot resist Tira's charms [...].

The romantic angle is provided by Jack Clayton (Cary Grant), a young, debonair millionaire who falls in love with Tira. The double entendres fly hot and heavy: “When I'm good, I'm very good. But, when I'm bad, I'm better”, she brags. When Tira is accused of ‘knowing’ lots of men, she does not protest the implication, but rather retorts, “It's not the men in my life, but the life in my men”. And so on. It was pure West, uncensored, raw by the standards of the times, but always good, if not totally clean, fun. Audiences loved it. [...]

An article by Jack Moffitt commented on the West phenomenon: “Women are more tickled at Mae West than men are, because it is the picture of woman triumphant, ruthlessly and unscrupulously triumphant, over poor, blundering simple-minded men. And perfectly respectable matrons, who would rebel at any other kind of vampire, accept the vulgar, funny, and happy type represented by Mae West, are all of them delighted by her. Very few of these respectable matrons would pursue her tactics, but they like to see it done”.

By the end of 1933 more than forty-six million movie fans – including, no doubt, a great many of the matrons Jack Moffitt describe – had seen the two films, and West was ranked eighth in 1933 as a Hollywood box-office attraction. [...] Yet within seven months, both *She Done Him Wrong* and *I'm No Angel* would be removed from circulation. Despite her tremendous popularity, or perhaps because of it, West became one of the central casualties in the effort to force the studios to a strict adherence to the Hays code.

Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996

L'ÉTRANGE MONSIEUR VICTOR

Francia-Germania, 1938

Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Lo strano signor Vittorio*. Scen.: Albert Valentin, Charles Spaak. F.: Werner Krien. Scgf.: Willy Schiller, Otto Hunte. Mus.: Roland Manuel. Int.: Raimu (Victor Lagardanne), Madeleine Renaud (Madeleine), Pierre Blanchar (Bastien Robineau), Viviane Romance (Adrienne), Marcelle Géniat (la madre di Lagardanne), Odette Roger (Marie). Prod.: UFA/ACE ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2020 da Pathé con il contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by Pathé with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory

La sceneggiatura di Albert Valentin, astuta nelle sue premesse e ben costruita, possiede alcune inverosimiglianze che sarebbero senza dubbio imbarazzanti se Jean Grémillon non avesse trattato il film con quella grande umanità che rende tutto spontaneo. È senz'altro la qualità dei più grandi saper fare accettare qualsiasi cosa come se le incoerenze del racconto appartenessero ai personaggi, come se facessero parte del loro fatale destino. [...] Grémillon posa sui personaggi ordinari del film uno sguardo attento e pieno di rispetto. Tanto e così acutamente che, in questa avventura criminale dove tutto condanna il buon signor Victor, commerciante di giorno e ricettatore di notte, alla fine non si sa più bene chi siano le persone perbene e chi i mascalzoni. Viviane Romance, che trova uno dei suoi ruoli migliori, se non il migliore, incarna con eleganza una Adrienne sicura del proprio fascino ma fedele ai principi essenziali della morale. Blanchar, rimarchevole nella sofferenza e nella carica emozionale, trova la giusta misura fra l'a-

ria febbrile, sua maschera abituale, e la rassegnazione che lascia trasparire senza bisogno di recitare. Madeleine Renaud, come donna sacrificata che finisce per scaricare un marito diventato imbarazzante dopo aver scoperto l'amore, si cala in questo personaggio ambiguo con una naturalezza inquietante. [...] Quanto a Raimu, non lo si era mai visto così tragico, se non forse in *L'Homme au chapeau rond* di Pierre Billon. E se, a tratti, i suoi tic riaffiorano – favoriti da dialoghista complici – sono da mettere sul conto di un personaggio in trappola, oppresso da paura e rimorsi, sentimenti che prima gli erano estranei. In questo film raggiunge l'apice della sua espressività.

Ma bisognerebbe menzionare tutte le inquadrature, sorprendersi del modo in cui Tolone è stata ricostruita negli studi di Berlino senza che perdesse la sua vitalità. A questo proposito, Grémillon, il bretone-normanno, rende un superbo omaggio alla città in quella che è la più bella inquadratura del film: Robineau (Pierre Blanchar) che è evaso dalla prigione, ritorna dalla parte del monte Faron e, mentre avanza, la macchina da presa che lo accompagna scopre la rada in tutta la sua profondità. Ci sono film che vi rendono felici. Ce ne sono altri che, in più, vi appagano per la loro complessità, per la loro intelligenza (mai ostentata) e anche per il loro rigore. Dei film, liberi, che ci provocano delle emozioni pure.

Paul Vecchiali, *L'Encyclopédie. Cinéastes “français” des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil 2010

Albert Valentin's screenplay, astute in its premise and solidly built, contains several farfetched ideas that would have been embarrassing if Jean Grémillon had not treated the film with his sense of humanity that makes everything seem spontaneous. Undoubtedly the greatest directors know how to take on any work, as if the story's inconsistencies were simply a part of the characters, as if a



L'Étrange Monsieur Victor

component of their fate. [...] Grémillon depicts the ordinary characters of the film with great respect and attention. He does this to such a degree that in this crime adventure where everything points to Victor, a respectable merchant by day and a fence by night, by the end of the film it is not clear which side the good people are on and which the villains. Viviane Romance, who performs in one of her better roles, if not best, elegantly plays Adrienne who is confidently aware of her own charms but is also faithful to basic moral principles. Blanchar, whose suffering and emotional power are remarkable, perfectly balances his usual guise of feverish excitement with resignation that he shows instead of acts. Mad-

eleine Renaud, as a woman of sacrifice who ends up leaving her husband who has become an embarrassment now that she has found love, dons this character with uncanny simplicity. [...] As for Raimu, he had never been so tragic except perhaps in L'Homme au chapeau rond by Pierre Billon. And if, at times, his tics resurface, tics exploited by servile dialogue writers, they are to be explained by a character caught in a trap, oppressed by fear and remorse, feelings that were once foreign to him. In this film he is his most expressive.

The camerawork is also worth mentioning along with how admirably the vitality of Toulon was recreated in the studios of Berlin. In fact, Grémillon, a

Breton-Norman, pays superb tribute to the city in what is the most beautiful shot of the film: Robineau (Pierre Blanchar), who just escaped from jail, returns to the area around Mont Faron, and while he moves forward the camera accompanying him reveals the vast harbor. There are films that make you happy. There are others that, in addition, give you a sense of satisfaction for their complexity, intelligence (which is never ostentatious), and demands. Open films that make us feel pure emotions.

Paul Vecchiali, L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre, Éditions de l'œil, Montreuil 2010



The Great Dictator © Roy Export Co. Ltd. Foto inedita: scena tagliata dell' "uomo sommergibile" / Previously unseen shot of the 'Blimp Sequence'

THE GREAT DICTATOR

USA, 1940 Regia: Charlie Chaplin

■ T. it.: *Il grande dittatore*. Scen.: Charlie Chaplin. F.: Karl Struss, Roland Totheroh. M.: Willard Nico. Scgf: J. Russell Spencer. Mus.: Charlie Chaplin, Meredith Wilson. Int.: Charlie Chaplin (Adenoid Hynkel / il barbiere), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moskovich (Mr. Jaeckel). Prod.: Charlie Chaplin per United Artists ■ DCP. D.:126'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da da Criterion Collection in collaborazione con Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored by

Criterion Collection in collaboration with Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory.

In questi ottant'anni abbiamo scoperto quasi tutto sul *Dittatore*. Per pura casualità, e probabilmente contro la volontà del suo autore, possediamo oggi più materiale a testimonianza del processo creativo dei suoi film di qualunque altro regista della sua epoca. Proporzionalmente all'enormità di pellicola girata – 137.000 metri, ovvero poco meno di ottantatré ore – *The Great Dictator* è forse l'opera più documentata in tutte le sue fasi con più di settemila pagine di materiali in grado di illuminare anche i passaggi più oscuri del film. Guardando i meravigliosi sketch di Russel Spencer

o il Super8 di Sydney Chaplin – che svela per la prima volta tutti i colori del set e dei costumi (facendoci come sempre trasalire davanti agli occhi azzurri di Charlie) – si ha l'impressione che questi ritrovamenti non sciolgano, ma anzi rendano più impenetrabile il mistero insito in fondo a questo film, come a ogni grande opera d'arte. Ed è così anche per le duecento foto inedite (provini e negativi) scattate sul set con una Leica dall'assistente alla regia Dan James e mai sviluppate. Sono state recentemente acquisite dall'Association Chaplin che ci ha concesso di mostrarne alcune per la prima volta.

"Qual è, dunque, il mistero, il dono speciale di Chaplin?" – si interrogava George Orwell nel recensire il film nel dicembre del 1940 – "È la capacità

di rappresentare l'essenza più profonda dell'uomo comune, di riporre una fiducia incrollabile nell'etica, nella moralità che risiede nel cuore delle persone comuni". Se storicizzare *The Great Dictator* sembra oggi indispensabile per apprezzarne l'unicità, per comprendere gli sforzi titanici, in termini di costi e di immagine, che accompagnarono la sua realizzazione, se ripercorrere la sua genesi ci appare assolutamente necessario per cogliere appieno l'evoluzione artistica, civile e politica di Chaplin, forse è vero anche il contrario. Ovvero che *The Great Dictator* sia un film così libero, coraggioso e sincero, non solo perché riuscì a ridicolizzare Adolf Hitler durante il secondo conflitto mondiale, ma perché di fatto continua a parlarci della natura dell'uomo in quanto, come osserva Ugo Casiraghi, "le radici del male non sono state affatto estirpate, ma sono solo 'emigrate' altrove e il film continua a reinterpretarle".

Cecilia Cenciarelli

Over the past 80 years, we have discovered almost everything there is to know about The Great Dictator. By pure chance, and probably against its author's wishes, today we possess more materials and testimonies about the creative process behind Chaplin's films than we do for any other director of the period. In proportion to the enormous amount of film shot – 450,000 feet, just under 83 hours – The Great Dictator is perhaps the film which is best documented in all of its various phases, with more than 7,000 pages of material, capable of illuminating even the most obscure passages. Looking at the wonderful sketches by Russel Spencer or the Super-8mm footage shot by Sydney Chaplin – which reveals for the first time all the colours of the sets and costumes (and we always startle at Chaplin's blue eyes) – one gets the impression that all these findings do not unravel, but actually deepen the mystery inherent in this film like in any great work of art. That's the case with the over 200 previously unseen photographs

(contact sheets and negatives) shot on the set by assistant director Dan James with his Leica and never before developed. They have been recently acquired by Association Chaplin and they kindly allowed us to show some for the first time.

"What, then, is Chaplin's mystery, his special gift?" George Orwell asked when reviewing the film in December 1940. "It is his ability to represent the deepest essence of the common man, to reproduce an unshakeable faith in the morals and ethics that reside in the heart of ordinary people". Today, it seems like we must historicise The Great Dictator to appreciate its uniqueness and understand the enormous effort, in terms of costs and images, that went into it, and that that we must retrace its genesis in order to fully grasp Chaplin's artistic, civil and political evolution. However, perhaps the opposite is true; in other words, that The Great Dictator is such a free, courageous and sincere film not only because it manages to ridicule Adolf Hitler during WWII, but because it still talks to us about man's nature. As Ugo Casiraghi observes, "the roots of evil are never eradicated, they simply 'emigrate' elsewhere and the film continues to reinterpret them".

Cecilia Cenciarelli

THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS

USA, 1946 Regia: Lewis Milestone

■ T. it.: *Lo strano amore di Marta Ivers*. Sog.: da una storia originale di John Patrick. Scen.: Robert Rossen. F.: Victor Milner. M.: Archie Marshek. Scgf.: Hans Dreier, John Meehan. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: Barbara Stanwyck (Martha Ivers), Van Heflin (Sam Masterson), Lizabeth Scott (Toni Maracek), Kirk Douglas (Walter O'Neill), Judith Anderson (Miss Ivers), Roman Bohnen (Mr. O'Neill), Darryl Hickman (Sam da ragazzo), Janis Wilson (Martha da ragazza), Ann Doran (Bobbi St. John), Frank Orth (impiegato dell'hotel). Prod.: Hal Wallis Productions ■ DCP. D.: 116'. Bn.

Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2020 da Paramount Pictures in collaborazione con Pro-Tek Media Preservation Services / Restored in 2020 by Paramount Pictures in collaboration with Pro-Tek Media Preservation Services

Nascita di una dark lady, in una notte piena di pioggia. Poco più che bambina, Martha uccide l'odiosa e ricca zia con un colpo di bastone, lo stesso bastone che la vecchia stava usando per sopprimere un gattino. Accanto c'è un ragazzino tremebondo. Fine dell'infanzia, condivisione d'un segreto, e conquista di un'eredità. Diciotto anni dopo, Martha è diventata Barbara Stanwyck, fiera capitana d'industria e trenta volte più ricca della zia. La città dove tutto accadde porta il suo nome e si chiama Iverstown, e anche se non è cupa e sguaiata come la Pottersville sgorgata dall'incubo del James Stewart di *La vita è meravigliosa* (stesso anno, 1946, la guerra è finita e qualcuno al ritorno ha trovato un paese sconosciuto), certo non è un posto ameno, con i suoi gasometri e i suoi altiforni; e Martha, sposata a quel ragazzino oggi avvocato e alcolista (Kirk Douglas, valorosamente *miscast*), non è una donna felice. Noir, melodramma e *woman's film*, *Martha Ivers* è pervaso dal malessere e dalla minaccia che abitano tanti film americani di quegli anni: ovvero dal sospetto che i pilastri della società, capitale e matrimonio, trovino le loro fondamenta nella rimozione d'un delitto.

Eppure la macchina narrativa di *Martha Ivers* è insolita. Qualcosa sembra non tornare. Riappare l'amore adolescente di Martha, antico compagno di tante fughe mancate, e ci aspettiamo che la passione riaccesa si inerpichi su qualche cima tempestosa. Ma sarà che Van Heflin, con la sua faccia da giocatore senza fortuna, conosce abbastanza il mondo da non aver più la voglia di fingersi un Heathcliff... e presto ci accorgiamo che tutto ci sta



The Strange Love of Martha Ivers

portando verso un'altra storia, un'altra coppia, quella intravvista non appena Lizabeth Scott ha mostrato il musetto luminoso e le lunghe gambe, seduta accanto alla sua valigia sulle scale d'un pensionato per ragazze sole. Se come vuole chiacchiera hollywoodiana andò così perché il potente Hal B. Wallis era innamorato di Scott e volle darle di giorno in giorno più rilievo e primi piani, resta il fatto che è soprattutto per questo sinuoso *détour* narrativo che *Martha Ivers* è un film memorabile. La Paramount mise in campo la miglior squadra che la Hollywood

del 1946 potesse schierare, primi tra tutti Victor Milner e Hans Dreier, e pur di malumore Lewis Milestone coordinò tutto con eleganza: benvenuto e rigenerante dunque un restauro che sappia restituirci quelle lame di luce su pareti di mogano, i visi scontornati nel buio e nella disperazione, il vorticare di capelli biondi nel vento d'una fuga finalmente riuscita.

Paola Cristalli

Birth of a 'dark lady', one stormy night. Little more than a child, Martha murders her rich and hateful aunt

with a blow from a walking stick, the same stick the old lady was using to kill a kitten. Next to her is a trembling little boy. The end of childhood, a shared secret, an inheritance. Eighteen years later, Martha has become Barbara Stanwyck, a proud captain of industry now 30 times richer than her aunt ever was. The place where everything happened is named Iverstown after her and, even if it not as vulgar and distressing as the Pottersville emerging from James Stewart's nightmare in It's a Wonderful Life (made the same year, 1946, when the war was over and someone had returned to an unrecognisable country), it is certainly not an agreeable place, with its smoky skyline of gasometers and tall furnaces. Martha, married to that trembling boy, now an alcoholic lawyer (the bravely miscast Kirk Douglas), is not a happy woman. Noir, melodrama and woman's film, Martha Ivers is filled with the unease and menace that permeate so many American films of the period; with the suspicion that the pillars of society, capital and marriage, could be based on the suppression of a crime.

Yet the narrative of Martha Ivers is unusual. Something does not add up. Martha's adolescent love, her companion in so many failed getaways, reappears and we expect their old flame, promptly renewed, will climb some wuthering height. But Van Heflin, with his gambler-on-a-losing-streak face, knows too much of the world by now and can't pretend he's a Heathcliff any more... so we quickly realise that everything is leading us to a different story, to a different couple, glimpsed as soon as Lizabeth Scott has revealed her luminous little face and long legs, seated next to her suitcase on the steps of a young women's boarding house. According to Hollywood gossip it went this way because the powerful Hal B. Wallis was in love with Scott and wanted to give her role more relevance and more close-ups with every passing day; the fact remains that this sinuous narrative detour is what makes Martha Ivers a memorable film. Paramount deployed the best team that 1946 Hol-



Tap Roots

lywood could muster, above all Victor Milner and Hans Dreier, and even if he was in a permanent bad mood, Lewis Milestone coordinated everything with great elegance. So we welcome this restoration capable of giving us back those shafts of light on mahogany walls, those faces shrouded in darkness and desperation, that blonde hair swirling in the wind of a finally successful getaway.

Paola Cristalli

TAP ROOTS

USA, 1948 Regia: George Marshall

■ T. it.: *La quercia dei giganti*. Sog.: dal romanzo omonimo (1942) di James Street. Scen.: Alan LeMay, Lionel Wiggam. F.: Winton Hoch, Lionel Lindon. M.: Milton Carruth. Scgf.: Alexander Golitzen, Frank A. Richards. Mus.: Frank Skinner. Int.: Van Heflin (Keith Alexander), Susan Hayward (Morna Dabney), Boris Karloff (Tishomingo), Julie London (Aven Dabney), Whitfield Connor (Clay MacIvor), Ward Bond (Hoab Dabney), Richard Long (Bruce Dabney), Arthur Shields

(reverendo Kirkland), Griff Barnett (dottor MacIntosh), Sondra Rodgers (Shellie). Prod.: Universal-International Pictures Co., Walter Wanger Pictures ■ DCP. D.: 109'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2019 da Universal Pictures presso NBCUniversal StudioPost in collaborazione con The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a Martin Scorsese e Steven Spielberg per la consulenza / *Restored in 2019 by Universal Pictures at the NBCUniversal StudioPost in collaboration with The Film Foundation. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg for their consultation*

In *Tap Roots* c'è una dose sufficiente di esuberanti combattimenti da farne normalmente un successo al botteghino. [...] La grande storia d'amore, la fotografia a colori dei costumi della Guerra civile, i sottintesi sessuali e le grandi linee d'azione sono valori vendibili che renderanno molto appetibile il film.

Il film di George Marshall per la Walter Wanger Pictures. Inc. narra la storia tra realtà e fantasia di una famiglia della valle del Mississippi che,

allo scoppio della Guerra civile, tentò di tener testa sia al Nord che al Sud. La regia di Marshall valorizza il carattere popolare della narrazione, dando ampio spazio alle scene di massa delle battaglie. I personaggi sono pittoreschi, sebbene inverosimili, e complessivamente ben interpretati. [...]

La sceneggiatura di Alan LeMay è tratta dal romanzo omonimo di James Street, e ha dovuto necessariamente annacquare alcuni dei momenti più audaci del libro. La trama ruota attorno alla famiglia Dabney, la quale si sforza di mantenere neutrale la propria valle del Sud all'inizio della Guerra. Nel film non si vedono soldati unionisti, dato che i combattimenti si svolgono tra gli irriducibili dei Dabney e le divise grigie dei confederati.

Il conflitto romantico scaturisce dai personaggi di Van Heflin e Susan Hayward. Quest'ultima, l'impetuosa figlia del clan Dabney, conosce i primi turbamenti emotivi quando Heflin, direttore di un giornale, decide che è la ragazza che fa per lui. Le loro scene ardono di sensualità a stento repressa, appena entro i limiti consentiti sullo schermo, e in quanto tali si prestano a essere sfruttate al massimo, al pari della scena in cui la ragazza si sacrifica e va a trascorrere la notte con un ex fidanzato per dare ai Dabney più tempo per tracciare le linee di battaglia.

La signorina Hayward beneficia di un personaggio ben caratterizzato e lo sfrutta fino in fondo. Le qualità di Heflin gli permettono di sormontare la difficoltà di un ruolo non altrettanto definito. Boris Karloff è eccellente nei panni di un amico indiano della famiglia. [...]

Le Smoky Mountains, nel North Carolina e nel Tennessee, dove è stata girata la vicenda del Mississippi, si prestano magnificamente alla fotografia a colori di Lionel Lindon e Winton C. Hoch. La bellezza del paesaggio garantisce una produzione confezionata in maniera eccellente.

William Brogdon, "Variety", 30 giugno 1948

There's enough swash and buckle about Tap Roots to rate it good box-office in general situations. [...] The plot's high romance, the color lensing of the Civil War costumes, sex implications and broad action are salable values that will give it ticket-window attention to a good degree.

The George Marshall production for Walter Wanger Pictures. Inc. spins a fact-fiction tale of a Mississippi valley family that tried to stand against the south and the north at the beginning of the war between the states. Marshall's direction points up the pulp-fiction quality of the narrative, giving sweep to the mass-action battle scenes. Characters are colorful, if unbelievable, and are generally well played. [...]

Script by Alan LeMay is based on James Street's novel of the same title, and has necessarily watered down some of the book's more salty moments. Plot deals with the Dabney family and its efforts to maintain a neutral valley in the south when the Civil War comes. No Union soldiers ride through the footage, battle action taking place between the diehard recruits of the Dabneys and the wearers of the grey.

Romantic conflict springs from characters of Van Heflin and Susan Hayward. Latter, fiery daughter of the Dabney tribe, gets her first emotional shakeup when Heflin, newspaper editor, decides she's the girl for him. There's plenty of smoldering sex in their scenes together – just about as much as the screen allows. That fact lends itself to exploitation, as does her sacrifice scene, when she goes to spend the night with a former fiancé to give the Dabneys more time to draw their battle lines.

Miss Hayward benefits from a well-drawn character and plays it to the hilt. Heflin's ability overcomes difficulty of a role not a clearly defined. Boris Karloff is excellent as an Indian friend of the family. [...]

Smoky Mountains location in North Carolina and Tennessee, where the Mississippi story was filmed, lends itself magnificently to the color lensing of Lionel Lindon and Winton C. Hoch. Scenic beauty makes for standout production dress. William Brogdon, "Variety", 30 June 1948

LUCI DEL VARIETÀ

Italia, 1950

Regia: Alberto Lattuada, Federico Fellini



■ T. int.: *Variety Lights*. Sog.: Federico Fellini. Scen.: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. F.: Otello Martelli. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Aldo Buzzi. Mus.: Felice Lattuada. Int.: Peppino De Filippo (Checco Dal Monte), Carla Del Poggio (Liliana Antonelli), Giulietta Masina (Melina Amour), John Kitzmiller (Johnny), Folco Lulli (Adelmo Conti), Carlo Romano (Enzo La Rosa), Franca Valeri (Mitzy). Prod.: Mario Ingrams per Film Capitolium ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema, Torino e il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, nell'ambito del progetto *Fellini 100* promosso da Cineteca di Bologna, CSC-Cineteca Nazionale e Istituto Luce-Cinecittà / *Restored in 4K by Cineteca di Bologna, in collaboration with Museo Nazionale del Cinema, Turin at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by MiBACT, within the Fellini 100 project promoted by Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale and Istituto Luce-Cinecittà*

Il brillante lavoro di sceneggiatore (con Rossellini, Germi, Lattuada) riusciva così bene al giovane Fellini che a fare il regista non ci pensava proprio. A spingerlo a varcare il Rubicone fu l'esperto Alberto Lattuada. "Nel biennio 1947-1949" mi ricordava il regista milanese "Federico aveva lavorato in maniera eccellente alle sceneggiature di tre miei film (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, *Senza pietà*, *Il mulino del Po*); e così, mentre scrivevamo il copione del nostro quarto film, sulla vita agra dei guitti dell'avanspettacolo, mi è venuto spontaneo proporgli di firmare insieme anche la regia. Fu un'esperienza davvero esaltante, uno dei momenti più felici della mia vita. Io mi occupavo soprattutto della par-

te tecnica; stavo alla cinepresa, però volgevo di continuo lo sguardo per un'intesa fatta di cenni al mio fraterno coregista che mi stava sempre accanto; Federico si occupava di più, diciamo, degli attori". [...] "Lo riconosco come mio" ribadiva Fellini "in effetti c'erano dentro tanti ricordi personali, alcuni veri, altri inventati, e certe atmosfere di provincia che conoscevo bene... Però a spalleggiarmi c'era don Alberto Lattuada, con la sua capacità di decidere, con la forza dell'esperienza. Il regista era Alberto, lui diceva 'motore', 'silenzio', 'stop'; io stavo al suo fianco in una situazione abbastanza felice di irresponsabilità".

Aldo Tassone, *Fellini 23½. Tutti i film*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020

C'è una tradizione sulla vita dei comici del varietà che si basa su poche formule: la carriera coronata dal successo improvviso (il protagonista sostituisce il divo); la rinuncia all'amore per la carriera (il pubblico come oggetto d'amore più vasto); la dura necessità di anteporre lo spettacolo agli affari privati (ridi, pagliaccio). Su questi temi sono stati fatti tanti film [...]. Il mondo del varietà è picaresco, prodigo di imprevisti e di evasioni sessuali, felice come un'infanzia [...]. Uno dei meriti del film di Lattuada e Fellini ci sembra essere l'indifferenza che gli autori mostrano per quelle soluzioni drammatiche già provate da una lunga consuetudine. C'è un breve quadro verso la fine del film in cui la protagonista, finalmente seminuda sul palcoscenico (come ha sempre sognato), ringrazia con le lacrime agli occhi per gli applausi che vanno al suo corpo. È un'apoteosi feroce, che corona tutta una serie di osservazioni sul carattere dei comici, sul loro concetto del successo e dell'arte, e che pongono pertanto questo film (non senza difetti) su un piano insolito, al di sopra del genere ameno. Ennio Flaiano, "Il Mondo", maggio 1951



Luci del varietà

His screenwriting was so successful (for Rossellini, Germi and Lattuada, among others), that the young Fellini had never even considered trying his hand at directing. The man who encouraged him to cross the Rubicon was the experienced director Alberto Lattuada. I remember the Milanese filmmaker telling me: "In the period from 1947 to 1949, Federico did some excellent screenwriting work on three of my films (Il delitto di Giovanni Episcopo, Senza pietà and Il mulino del Po); therefore, while we were writing the fourth, about the bitter life of a group of third-rate variety show performers, it came quite naturally to me to propose that he should co-direct it. And it turned out to be a wonderful experience, one of the happiest times of my life. I took care of the technical aspects, remaining behind the camera; however, by way of nods and glances I was continually in touch with my co-director, who was always by my side; whereas Federico, for his part, mainly directed the actors". [...] "I recognise it as mine," said Fellini, "for it contains many personal memories, some true, others invented, and a small-town

atmosphere that I knew well... But maestro Alberto Lattuada always supported me, with his decision-making ability and wealth of experience. Alberto was the director, the one who said 'action', 'silence', 'cut'; I stayed by his side, marvellously content with my lack of responsibilities". Aldo Tassone, Fellini 23½. Tutti i film, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020

There is a tradition based on the life of variety-show comedians set up around a few formulas: the career crowned by sudden success (the protagonist replaces the star); the renunciation of love for the sake of career (the audience as one vast object of love); the harsh necessity of having to put the show before personal affairs (Ridi, pagliaccio!, as in the famous aria by Leoncavallo). Many films have been made along these lines [...]. The world of the variety show belongs to the picaresque tradition, full of unexpected events and sexual escapades, as carefree as childhood [...]. One of the qualities of Lattuada and Fellini's film seems to be its indifference towards old, worn-out

dramatic solutions. Near the end there is a short scene where the female protagonist, finally half-naked on stage (as she has always dreamed), displays her gratitude for the audience's applause with tears in her eyes: it is a cruel apotheosis, crowning a whole series of observations on the nature of the performers, on their idea of success and art, which makes this a unique film (although not without its faults) and places it above the 'pleasant' side of the genre.
Ennio Flaiano, "Il Mondo", May 1951

HIGH NOON

USA, 1952 Regia: Fred Zinnemann

■ T. it.: *Mezzogiorno di fuoco*. Sog.: dal racconto *The Tin Star* (1947) di John W. Cunningham. Scen.: Carl Foreman. F.: Floyd Crosby. M.: Elmo Williams, Harry Gerstad. Scgf.: Rudolph Sternad, Ben Hayne. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Gary Cooper (sceriffo Will Kane), Grace Kelly (Amy Fowler Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Katy Jurado (Helen Ramirez), Lee Van Cleef (Jack Colby), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Otto Kruger (giudice Percy Mettrick), Lon Chaney Jr. (Martin Howe), Henry Morgan (Sam Fuller), Eve McVeagh (Mildred Fuller). Prod.: Stanley Kramer Productions ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2015 da Paramount Pictures in collaborazione con Technicolor Sunset Hollywood e Fotokem / Restored in 2015 by Paramount Pictures in collaboration with Technicolor Sunset Hollywood and Fotokem

High Noon narra una storia apparentemente semplice. È una torrida domenica mattina di fine Ottocento. Will Kane, sceriffo dimissionario di Hadleyville, una cittadina del West, ha sposato la quacchera Amy e sta per iniziare con lei una nuova vita altrove. Giunge la notizia che Frank Miller, famigerato fuorilegge da lui consegnato all'ergastolo, dopo soli cinque anni di

carcere è stato graziato e arriverà con il treno di mezzogiorno per consumare la sua vendetta. [...]

Questa storia apparentemente semplice non è però un testo inerte bensì un complesso, teso e incalzante flusso di suoni e immagini in movimento. Si incentra su una grande icona culturale dell'epoca, Gary Cooper, che nel riassumere e rivedere la sua lunga storia di star del cinema iniziata negli anni Venti genera complesse immagini di una virilità problematica. Quale racconto audiovisivo, il film è anche una costruzione esplicitamente di genere: è un western, con tutte le valenze mitiche che caratterizzano i racconti situati nella storia dell'Ovest nordamericano, ed è narrato per intrattenere il pubblico cinematografico degli anni Cinquanta del Novecento. È un film americano, realizzato nel regno di Hollywood, ma di una Hollywood molto particolare: quella indipendente degli anni postbellici, di Fred Zinnemann, Stanley Kramer e Carl Foreman.

In questa sua particolarità *High Noon* è segnato dal rapporto con le mutate condizioni del cinema degli anni Cinquanta e dalla situazione politica della Guerra Fredda, che si rispecchia in vari aspetti della trama e portò al sacrificio dello sceneggiatore nella frenetica caccia alle streghe della Commissione per le attività antiamericane. Ma soprattutto è un film che parla di etica e di morale e della loro intersezione con il mondo sociale dei cittadini e della legalità, tematiche che lo resero caro alle successive generazioni di spettatori di tutto il mondo nonché ai presidenti statunitensi da Eisenhower a Clinton e lo proiettarono oltre gli anni Cinquanta, portandolo a incarnare una visione più longeva e complessa del ruolo culturale e ideologico del cinema popolare. Phillip Drummond, *High Noon*, BFI, Londra 1997

High Noon tells, it seems, a simple tale. It is a hot Sunday morning-some time late in the 19th century. Will Kane,



High Noon

the retiring marshal of the small town of Hadleyville, somewhere in western America, is marrying his Quaker bride, Amy, and leaving with her for a new life in another place. News arrives that Frank Miller, a notorious outlaw whom Kane had put away for life, has been paroled after only five years in jail and is arriving on the noon train to fulfil his threat to seek revenge. [...]

This apparently straightforward story is, however, not just words on the page but a complex, tense and urgent flow of moving images and sounds. It centres on a major cultural icon of the period, Gary Cooper, here summarising and revising his long history of cinematic stardom since the 1920s, and generating complex images of troubled masculinity along the way. As an audiovisual tale, it is also a conspicuously generic construct. It is a

western, with all the mythic meanings of tales set in the history of the North American west, told for the pleasure of the mid-20th-century cinema audience. It is an American film, made within the realms of Hollywood cinema, and yet Hollywood cinema of a particular kind — the independent cinema of the post-war years, of Fred Zinnemann, Stanley Kramer, and Carl Foreman.

As a particular kind of Hollywood text, it is marked by its relationship to the changing cinematic conditions of the early 1950s, and by the Cold War politics, which find a variety of parallels in the film's plot and led directly to the sacrifice of its screenwriter amid the frenzied witch-hunts of the House Committee on Un-American Activities. Above all, it is a film about ethics and morality, and their intersection with the social

world of citizens and law and order - themes which, endearing High Noon to successive generations of the world audience, including US Presidents from Eisenhower to Clinton, draw the film out of the 1950s and project a longer and more complex vision of the cultural and ideological role of popular cinema.
Phillip Drummond, High Noon, BFI, Londra 1997

AGENZIA MATRIMONIALE Episodio di *L'amore in città*

Italia, 1953 Regia: Federico Fellini

■ Sog.: Federico Fellini. Scen.: Federico Fellini, Tullio Pinelli. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Gianni Polidori. Mus.: Mario Nascimbene. Int.: Antonio Cifariello (il giornalista), Livia Venturini (Rossana), Ilario Maraschini (il proprietario dell'agenzia), Angela Pierro (la direttrice dell'agenzia), Rita Andreana, Lia Natali. Prod.: Riccardo Ghione, Marco Ferreri per Faro Film ■ DCP. D.: 15'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Minerva Pictures ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con Minerva Pictures e il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, nell'ambito del progetto *Fellini 100* promosso da Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Istituto Luce-Cinecittà / *Restored in 4K by Cineteca di Bologna, in collaboration with Minerva Pictures at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by MiBACT, within the Fellini 100 project promoted by Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale and Istituto Luce-Cinecittà*

Secondo gli esperti che adorano le classificazioni, *I vitelloni* avrebbe chiuso un primo ciclo; e nel 1954 se ne aprirebbe un secondo, composto da *La strada*, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*. “Nel breve intervallo” ricorda Tullio Kezich “il regista gira, un po' per divertimento e quasi per scom-

nessa, un breve intermezzo in un film a episodi intitolato *L'amore in città*. L'ideatore e animatore del progetto è Cesare Zavattini, profeta instancabile di un neorealismo intransigentemente realistico, un cinema-verità ante litteram”. [...] All'iniziativa aderiscono, oltre a Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Citto Maselli. “Convinto com'è che bisogna inventare tutto, Federico Fellini – non ha mai condiviso le teorie puriste zavattiniane – sceglie la chiave di un racconto finto-vero”. Un giornalista cinico vuole svolgere un'inchiesta su un'agenzia matrimoniale, una di quelle bottegucce dove si compra una sistemazione. “Quello che sto per raccontare è un fatto vero” assicura la voce over. “Qualcuno mi dette un indirizzo, trovai un palazzone vecchissimo, in un quartiere della vecchia Roma, quasi tra le soffitte”. Senza averne l'aria, questo cortometraggio a molti sembrerà un piccolo capolavoro di spontaneità e intelligenza. “Il personaggio di Rossana” osserva Renzo Renzi “è illuminato con un eccezionale pudore, superando i limiti del ridicolo che la sua goffa presenza, il suo difetto di pronuncia, i suoi calcoli per il futuro proponevano continuamente”. Quel personaggio naïf ovviamente anticipa la Gelsomina di *La strada*. Aldo Tassone, *Fellini 23½. Tutti i film*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020

Conoscevo Zavattini fin dai tempi del “Marc'Aurelio”. Mi disse che voleva qualcosa nello stile giornalistico di certi film americani dell'epoca. Si pretendeva che fossero documenti drammatici, mentre in realtà erano pura invenzione. *I vitelloni* era stato criticato dalla stampa che simpatizzava per il neorealismo. Mi si accusava di essere ‘sentimentale’ e ne fui irritato. Poiché Zavattini mi dava questa opportunità stabilii di girare un cortometraggio nello stile più neorealistico possibile, con una storia che in nessun caso poteva essere vera, neanche ‘neo-vera’.

Pensavo: “Cosa farebbero James Whale o Tod Browning se dovessero girare *Frankenstein* o *Dracula* in stile neo-realista?”. È così che nacque *Agenzia matrimoniale*.

Federico Fellini, *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

According to experts who love classifications, I vitelloni would be classified as the end of the first cycle; and in 1954, a second one would start, comprising La strada, Il bidone and Nights of Cabiria. “In the brief interlude”, recalls Tullio Kezich, “the director would shoot, in part for fun and almost as a challenge, a short episode in an anthology film entitled L'amore in città. Cesare Zavattini was the project creator and promoter, a tireless prophet of uncompromisingly realistic neorealism, a cinéma vérité ante litteram”. [...] In addition to Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada and Citto Maselli also took part in the initiative. “Convinced that it is necessary to invent everything, Federico Fellini – who never shared Zavattini’s purist theories – chose the point of view of a false-true story”. A cynical journalist wants to investigate a marriage agency, one of those small set-ups where one pays for love. “What I’m about to tell you is true”, the voice-over assures us. “Someone gave me an address, I found a very old building, in an old neighbourhood of Rome, practically in the attic”. Without looking like one, to many this short film will seem like a small masterpiece of spontaneity and intelligence. “Rossana’s character”, observes Renzo Renzi, “is illuminated by an extraordinary delicacy, overcoming the limits that her awkward presence, poor pronunciation and plans for the future repeatedly suggest”. This naive character is obviously a precursor to that of Gelsomina in La strada. Aldo Tassone, Fellini 23½. Tutti i film, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020



Sul set di *Agenzia matrimoniale*

I knew Zavattini from the period of “Marc'Aurelio”. He told me he wanted something of the journalistic style of certain American films of the time. They were supposed to be a true representation, while in reality they were pure invention. I vitelloni had been criticised in the press, which had a fondness for neorealism. I was accused of being ‘sentimental’ and that annoyed me. Since Zavattini gave me this opportunity, I decided to shoot a short film in the most neorealistic style possible, with a story that couldn’t be real in any case, not even ‘neo-real’. I thought: “What would James Whale or Tod Browning do if they were to shoot Frankenstein or Dracula

in a neorealist style?” And that’s how Agenzia matrimoniale came about.
Federico Fellini, *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

OPÉRATION BÉTON

Francia, 1954 Regia: Jean-Luc Godard

■ Scen., M.: Jean-Luc Godard. F.: Adrien Porchet. Int.: Jean-Luc Godard (voce narrante). Prod.: Actua Films ■ DCP.

D.: 20'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française ■ Digitalizzato nel 2019 da Cinémathèque française con il sostegno di CNC Centre national du cinéma et de l'image animée. Un ringraziamento speciale a Brigitte Berg / *Digitized in 2019 by Cinémathèque française with the support of CNC Centre national du cinéma et de l'image animée. Special thanks to Brigitte Berg*

In primavera, all'improvviso, le cime si sono messe a parlare.

Jean-Luc Godard

Diciamolo chiaramente: se non fosse assodato che è la prima opera cine-

matografica di Jean-Luc Godard, questo documentario riposerebbe in pace nella sua scatola dove nessuno sarebbe andato a distinguerlo dai suoi anonimi simili. È senza alcun dubbio il solo 'film di genere' che Godard abbia mai girato rispettando le regole del suddetto genere. C'è proprio tutto, senza che la minima distanza o distorsione lasci intuire il Godard futuro: la voce fuori campo enfatica e lirica che esalta il gigantismo del cantiere 'nazionale', la musica classica come sottofondo sonoro semipermanente, stile montaggio diapositive da circolo ricreativo giovanile. Nelle immagini, che pur nell'academicismo del genere non mancano di 'tenuta', Godard sembra molto più affascinato dalle macchine e dalla loro disposizione che dagli uomini che le servono. Il più delle volte essi sono filmati come formiche, con l'eccezione di alcune riprese dal basso in cui Godard, evidentemente, si ricorda dei film russi ammirati alla Cinémathèque e inquadra gli operai svizzeri come eroi proletari. L'intento didattico è riconosciuto esplicitamente: è con massima cura che Godard descrive nei dettagli e rende comprensibile la logica che presiede al funzionamento di tutti gli ingranaggi dell'immenso cantiere.

Opération Béton è stato probabilmente il primo e ultimo film in cui Godard ha rispettato scupolosamente l'incarico. Forse proprio perché non c'era alcun incarico e si trattava di suscitare il bisogno, una volta terminato il film, per rientrare nelle spese! Alain Bergala, *Spécial Godard 30 ans depuis*, "Cahiers du cinéma", hors-série, novembre 1990

Suddenly, in spring, the treetops began to speak.

Jean-Luc Godard

Let's be honest: if it hadn't been proven that this documentary was Jean-Luc Godard's first film, it would still be lying in a box somewhere – nobody would have taken the trouble to single it out. It is, without a doubt, Godard's only 'genre

film' in which he respected the defining characteristics of the genre in question. It's all there – there isn't the slightest distance or distortion where the future Godard could make his presence felt. The lyrical, pompous voiceover that glorifies the monumental scale of this "national" site of construction; the almost perpetual classical music in the background in the style of MJG montage. The visuals are 'dressed up': despite the academicism of the genre, Godard seems much more fascinated by the agency of the machines than by their male operators. More often than not, the workers are filmed as if they were ants, with the exception of a few low-angle shots where Godard clearly recalls the Russian films that he had seen at the Cinémathèque, and frames the Swiss workers as proletarian heroes. The educational approach is central here: Godard goes to great lengths to show and explain in detail the logic responsible for turning the cogs of this enormous construction site.

Opération Béton was without a doubt the first and last film where Godard stuck faithfully to his brief. Perhaps this was because he didn't actually have one, and it was only after the film was finished that he created a brief, so that he could break even!

Alain Bergala, *Spécial Godard 30 ans depuis*, "Cahiers du cinéma", hors-série, November 1990

LA TRAVERSÉE DE PARIS

Francia-Italia, 1956
Regia: Claude Autant-Lara

T. it: *La traversata di Parigi*. Sog.: dal racconto omonimo (1947) di Marcel Aymé. Scen.: Jean Aurenche, Pierre Bost. F.: Jacque Natteau. M.: Madeleine Gug. Scgf.: Max Douy. Mus: René Cloërec. Int.: Jean Gabin (Grandgil), Bourvil (Marcel Martin), Louis de Funès (Jambier), Jeannette Batti (Marianne Martin), Georgette Anys (Lucienne Couronne), Robert Arnoux (Marchandot), Laurence Badie (la cameriera), Myno Burney

(Angèle Marchandot). Prod.: Henry Deutschmeister per Franco London Film e Continental Produzione ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont per concessione di Continentale Produzione ■ Restaurato nel 2014 da Gaumont presso il laboratorio Éclair / Restored in 2014 by Gaumont at Éclair laboratory

Con i film della serie 'desueta' (*Le Mariage de Chiffon*, *L'amore ha sbagliato indirizzo*, *Evasione*), è il capolavoro di Autant-Lara. Sembra che Autant-Lara abbia bisogno di una certa distanza temporale da ciò che racconta per esprimere al meglio la propria verve aspra e stridula. Il fatto è che la sua è essenzialmente un'arte di preparazione, di composizione, di ricostruzione, di pittori e decoratori, dove l'effetto prodotto è massimamente efficace quando risulta da un insieme molto ponderato di requisiti accuratamente soddisfatti, di talenti sapientemente bilanciati. Qui ci sono tutte le premesse per un grande risultato: il mirabile racconto di Marcel Aymé (tratto dall'antologia *Le Vin de Paris*, 1947); l'adattamento denso e nuovo di Aurenche e Bost che sostituisce a un finale tragico (Martin che uccide Grandgil) una conclusione e un epilogo disincantati; un'atmosfera d'epoca ricostruita con precisione e rafforzata dal dinamismo interno che dona all'azione un rispetto non artificioso delle unità di tempo e d'azione; personaggi dal carattere originale; interpreti perfetti; e l'audacia della loro scelta sottolinea la singolarità e l'autenticità dei loro personaggi. Bourvil, imposto con straordinario acume da Autant-Lara, trova qui – dopo una prima interessante esperienza in *Seul dans Paris* (Bromberger, 1951), fatta su insistenza di Pagnol, produttore del film – il suo primo grande ruolo serio con questo personaggio di contrabbandiere vile e influenzabile, più patetico che simpatico. Analogamente, Gabin, in un ruolo ambiguo, inatteso e pieno



La Traversée de Paris

di sfaccettature, sorprende ancora una volta il pubblico, che assiste appagato alla sua metamorfosi.

Marcel Aymé si oppose così violentemente alla scelta di Bourvil che finì per preoccupare la produzione. Autant-Lara, costretto a mercanteggiare, per tenere Bourvil rinunciò all'impiego del colore. Poco prima dell'uscita del film Marcel Aymé scrisse al regista dichiarandosi pronto a confessare apertamente il proprio errore riguardo a Bourvil. Aggiunse: "È la prima volta in assoluto che da un mio libro viene tratto un film non solo buono, ma addirittura di grandissima qualità. E in questo caso non era facile" (Pierre Bernier, *Bourvil*, Presses de la Cité, 1975,

che contiene un colorito racconto della genesi del film).

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: les films*, Laffont, Parigi 1992

Uno dei miei film più popolari, grazie a un trio imbattibile: Bourvil, Gabin, De Funès, è chiaro che si va a colpo sicuro! E poi era un buon film. A parte il finale, che il produttore Deutschmeister non ha mai voluto farmi girare. Il vero finale è che il povero diavolo viene fucilato mentre il ricco, il pittore famoso, se la cava. Ho perfino girato alcune scene di tasca mia, per fargli capire... ma non ha voluto saperne. Insomma, facciamo i film che possiamo fare, con i produt-

tori – non dico che siano imbecilli, ma c'è qualcosa che li rende stupidi, ossia i soldi: perfino i produttori intelligenti, quando hanno paura di non incassare, diventano stupidi.

Claude Autant-Lara in *Claude Autant-Lara en 33 films: une exposition*, a cura dell'Institut Lumière, Lyon 1983

Along with his sequence of 'period' films (Le Mariage de Chiffon, Lettres d'amour, Douce), this is Autant-Lara's masterpiece. It seems that Autant-Lara needs some distance in time from his subject in order to express the best of his acerbic, caustic verve. This is because his art is above all an art of preparation,

composition, reconstruction, painting and decorating, where the effect produced is most effective when it is the result of a meditated set of carefully fulfilled conditions and balanced talents. Here everything was in place for a great success: the admirable material of Marcel Aymé's short story (taken from the collection *Le Vin de Paris, 1947*); a dense and new adaptation by Aurenche and Bost substituting the tragic ending (*Martin killing Grandgil*) with a disillusioned epilogue; a period atmosphere reconstituted with accuracy and served by an internal dynamism that gives the action genuine respect for the unity of action and time; original characters; perfect actors, whose audacious choices highlight the singularity and the truth of their characters. Bourvil, chosen with astonishing perspicacity on the part of Autant-Lara, finds here (after an interesting first experience in *Alone in Paris, Bromberger, 1951, at the instigation of Pagnol, the producer*) his first serious big role with this character of a cowardly smuggler, more pitiful than likeable. In the same way Gabin, in an ambiguous role, unexpected and full of depth, surprises his public once again, delighting them with his metamorphosis.

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma: les films, Laffont, Paris 1992

One of my best known films, because there's an unbeatable trio: Bourvil, Gabin, De Funès, obviously that will win out! And the film was good. Except for the ending, which Deuschmeister, the producer, never wanted me to shoot. The real ending is that the poor devil is shot, while the rich, the famous painter, gets away with it. I even shot a few scenes of my own to show him... but he wouldn't listen. In the end, we make the films we can, given the producers - I'm not saying they're stupid, but there's something that dulls their intellect, it's the money: even intelligent producers, when they're afraid that they won't make returns, they become stupid. Claude Autant-Lara in Claude Autant-Lara en 33 films: une exposition, Institut Lumière, Lyon 1983

À BOUT DE SOUFFLE

Francia, 1960

Regia: Jean-Luc Godard



■ T. it: *Fino all'ultimo respiro*. T. int: *Breathless*. Sog.: Jean-Luc Godard, François Truffaut. Scen.: Jean-Luc Godard. F.: Raoul Coutard. M.: Cécile Decugis. Mus.: Martial Solal. Int.: Jean Seberg (Patricia Franchini), Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Daniel Boulanger (l'ispettore Vital), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Roger Hanin (Carl Zombach), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Van Doude (il giornalista americano), Liliane David (Liliane). Prod.: Georges de Beauregard per SNC - Société Nouvelle de Cinématographie e Imperia Films ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione francese con sottotitoli italiani / *French version with Italian subtitles* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K da StudioCanal e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata a partire dal negativo originale / *Restored in 4K by StudioCanal and CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Imagine Ritrovata laboratory from the original negative print*

Marzo 1960. *À bout de souffle*. Avevo quindici anni. Godard ventinove. Faceva dire a Belmondo (rivelazione di quell'anno): "Siamo tutti morti in libera uscita". Non sapevo ancora che fosse una citazione di Lenin, né che Mozart potesse tradurre al meglio i sentimenti di un anarchico. Ad ogni modo, 87 minuti dopo ero letteralmente ridotto all'ultimo respiro, e per sempre adulto.

Godard, allora critico ai "Cahiers du cinéma", autore di alcuni cortometraggi, si 'impadronisce' di una breve sceneggiatura di Truffaut che "non gli piaceva" e gira in quattro settimane, in interni ed esterni autentici, a Parigi e a Marsiglia, questo capolavoro 'nouvelle vague'.

Sartre, Cocteau, Jeanson gridano al miracolo, ma non sono i soli. Il grande pubblico decreta il successo di questa storia illuminata da Jean Seberg, Michel, un anarchico ladro di automobili, ucci-

de il poliziotto che lo insegue in moto. Tornato a Parigi ritrova Patricia, la sua amica americana, e riesce a ridiventarne l'amante. La convince a partire con lui per l'Italia. Ma la polizia ha scoperto la sua identità e lo sta braccando. Patricia lo denuncerà e Michel verrà ucciso.

Godard dirà: "È un documentario su Belmondo e Seberg". Detto con ironia, è proprio questo: la discrepanza tra due lingue, psicologica per Patricia, poetica per Michel; le stesse parole per un significato diverso. Quando ha la meglio sulla poesia la realtà si traduce così: in variazioni sulla morte. Insomma, fino all'ultimo respiro. Non rivedere questo film (per la seconda o la centesima volta) sarebbe, come è stato scritto allora, privarsi di emozioni tra le più belle e forti che il cinema abbia proposto in questi ultimi tempi. Jean-Claude Izzo, "Cinéma", n. 437, 13-19 aprile 1988

À bout de souffle appartiene, per sua natura, al genere di film in cui tutto è permesso. Qualsiasi cosa facessero i personaggi, poteva essere integrata al film. Era il punto stesso di partenza del film. Mi dicevo: c'è già stato Bresson, adesso c'è *Hiroshima*, si chiude un certo genere di cinema, forse è finito, mettiamo la parola fine, facciamo vedere che tutto è permesso. Quello che desideravo fare era partire da una storia convenzionale e rifare, ma in maniera diversa, tutto il cinema che era già stato fatto. Volevo anche dare l'impressione di scoprire o di sentire i procedimenti del cinema per la prima volta. L'apertura a iride serviva a far vedere che era permesso ritornare alle origini del cinema e la dissolvenza incrociata dava l'impressione d'essere stata appena inventata.

Jean-Luc Godard in *Spécial Nouvelle Vague*, a cura di Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe e Bertrand Tavernier, "Cahiers du cinéma", n. 138, dicembre 1962, trad. di Adriano Aprà in *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981

March 1960. À bout de souffle. I was 15. Godard was 29. He made Belmondo (it was the revelation of that year) say: "We are all dead men on leave". I didn't yet know that it was a quote from Lenin, nor that Mozart could best express the feelings of an anarchist. Whatever it was then, 87 minutes later I was literally breathless, and forevermore an adult.

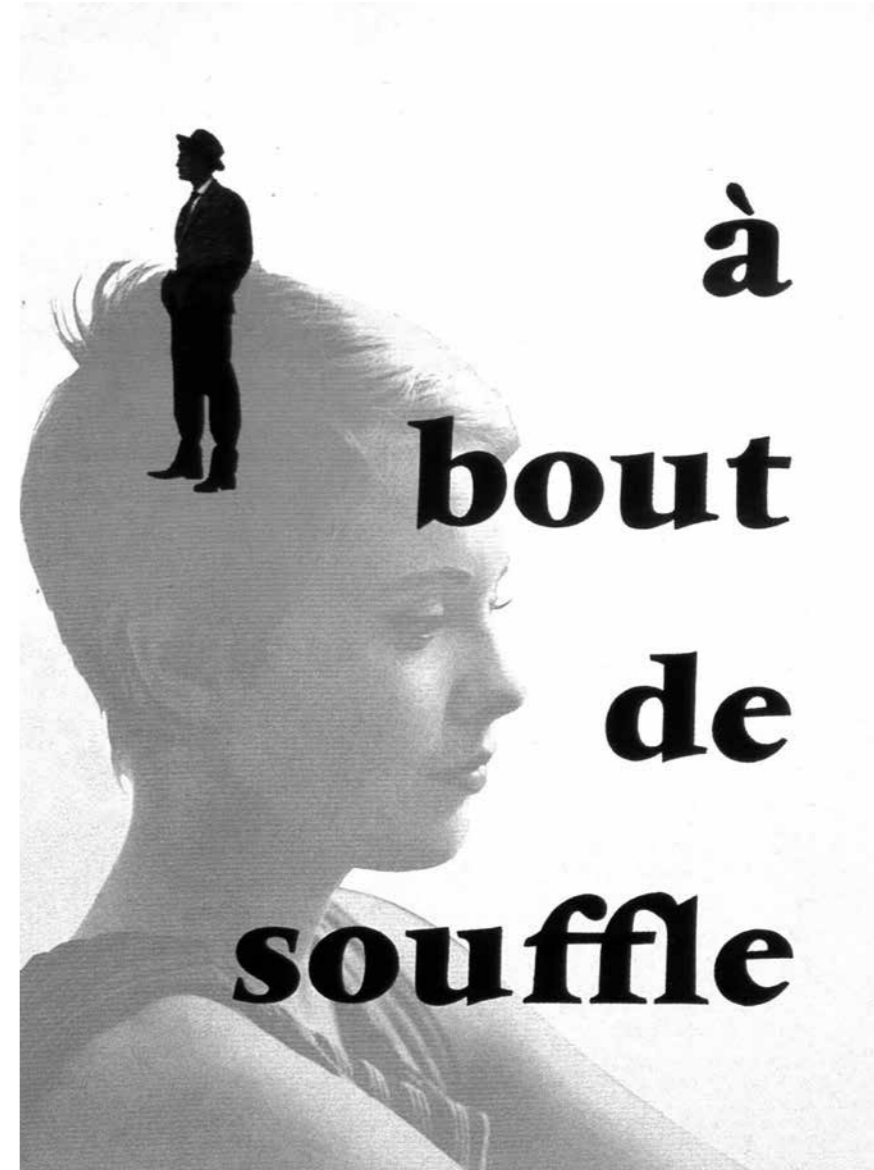
Godard, then a critic at the "Cahiers du cinéma", author of a few short films, 'seized' a short screenplay by Truffaut that "he didn't like" and directed this 'new wave' masterpiece in four weeks, in real interiors and exteriors, in Paris and Marseille.

Sartre, Cocteau, Jeanson called it a miracle, and they were not alone. The public made a success of this story, starring Jean Seberg. Michel, a car thief and an anarchist, kills the police biker who is chasing him. Back in Paris, he finds Patricia, his American friend, and succeeds in becoming her lover again. He convinces her to go with him to Italy. But the police, who have discovered his identity, hunt him down. Patricia will give him up and Michel will be shot.

Godard said: "It's a documentary film about Belmondo and Seberg". While he was being humorous, that's exactly what it is: the gap between two languages, psychological for Patricia, poetic for Michel; the same words for a different meaning. Reality, when it overcomes poetry, translates into variations on death. *Breathless*, then, in the end. Not to see this film again (for the second or for the 100th time) would be, as it was written at the time, "to deprive oneself of some of the most beautiful and powerful emotions that cinema has offered lately".

Jean-Claude Izzo, "Cinéma", n. 437, 13-19 April 1988

À bout de souffle was the sort of film where anything goes: that was what it was all about. Anything people did could be integrated in the film. As a matter of fact, this was my starting-point. I said to myself: we have already had Bresson, we have just had Hiroshima, a certain kind of cinema has just drawn to a close,



maybe ended, so let's add the finishing touch, let's show that anything goes. What I wanted was to take a conventional story and remake, but differently, everything the cinema had done. I also wanted to give the feeling that the techniques of film-making had just been discovered or experienced for the first time. The iris-in showed that one could return to the cinema's sources; the dissolve appeared, just once, as though it had just been invented.

Jean-Luc Godard in *Spécial Nouvelle Vague*, curated by Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe and Bertrand Tavernier, "Cahiers du cinéma", n. 138, December 1962; tr. Eng. in *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, curated by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1986

ACCATTONE

Italia, 1961

Regia: Pier Paolo Pasolini



■ Sog., Scen.: Pier Paolo Pasolini, collaborazione ai dialoghi di Sergio Citti. F.: Tonino Delli Colli. M.: Nino Baragli. Scgf.: Flavio Mogherini. Aiuto regia: Bernardo Bertolucci. Int.: Franco Citti (Vittorio Cataldi detto Accattone), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena), Paola Guidi (Ascenza), Adriana Asti (Amore), Mario Cipriani (Balilla), Roberto Scaringella (Cartagine), Silvio Citti (Sabino), Polidor (il becchino), Elsa Morante (Alina, una detenuta). Prod.: Alfredo Bini per Cino Del Duca ■ DCP. D.: 117'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato da Cineteca di Bologna e The Film Foundation in collaborazione con Compass Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, grazie al sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Grading supervisionato da Luca Bigazzi / *Restored by Cineteca di Bologna and The Film Foundation in collaboration with Compass Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Grading supervised by Luca Bigazzi*

Dopo due romanzi ambientati nelle borgate romane, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), Pier Paolo Pasolini iniziò a lavorare a un terzo, *Il Rio della Grana*, ma lo lasciò incompiuto e preferì continuare a raccontare quel mondo con il cinema. Esordì nella regia con un film incentrato (come il secondo romanzo) su una storia individuale ma dove alla dimensione di *bildungsroman* che caratterizzava i due libri, subentrò la narrazione dell'oscuro malessere di vivere che segna come un destino tragico un 'ultimo uomo', Vittorio detto Accattone, un lenone privo della volontà e del cinismo di esserlo fino in fondo. La diversità di Accattone rispetto agli altri papponi di borgata è descritta da Pasolini senza idealizzare il suo personaggio ma la-

sciandogli tutte le sue contraddizioni più stridenti e inconciliabili, nel quadro calcificato e bruciato dal sole di una borgata chiusa come un carcere.

La fotografia di Tonino Delli Colli, che seguì fedelmente le intenzioni del regista debuttante, ha un bianco e nero fortemente contrastato che imprime al film una dimensione funebre, particolarmente evidente nella bellissima sequenza del sogno dove Accattone immagina di assistere al proprio funerale e chiede al becchino di farsi scavare la fossa al sole. L'inconscia corsa del protagonista verso la morte è continuamente prefigurata da episodi anticipatori (un pericoloso tuffo nel Tevere, uno svenimento all'osteria, tre violente scene di lotta, un pestaggio, l'immersione del volto fradicio nella sabbia, che lo trasforma in una maschera mortuaria etc.) e asurge a paradossale, trasgressiva *via crucis* laica, sottolineata dall'uso di una musica sacra (la *Passione secondo Matteo* di Bach).

Fin dal primo film, Pasolini mescolò fra loro interpreti presi dalla strada (come l'esordiente Franco Citti) a professionisti (Adriana Asti) ma nel doppiaggio del protagonista ricorse all'attore Paolo Ferrari. *Accattone* avrebbe dovuto essere prodotto dalla Federiz, la società di Rizzoli e Fellini, ma i provini furono giudicati insoddisfacenti e subentrò il giovane e (allora) audace Alfredo Bini. Questi organizzò un dibattito alla mostra di Venezia, coinvolgendo molti scrittori importanti e poi una serata contro la censura (cui partecipò anche Fellini) quando il ministero cercò di boicottare e danneggiare il film prorogando strategicamente ogni decisione sul nulla-osta.

Roberto Chiesi

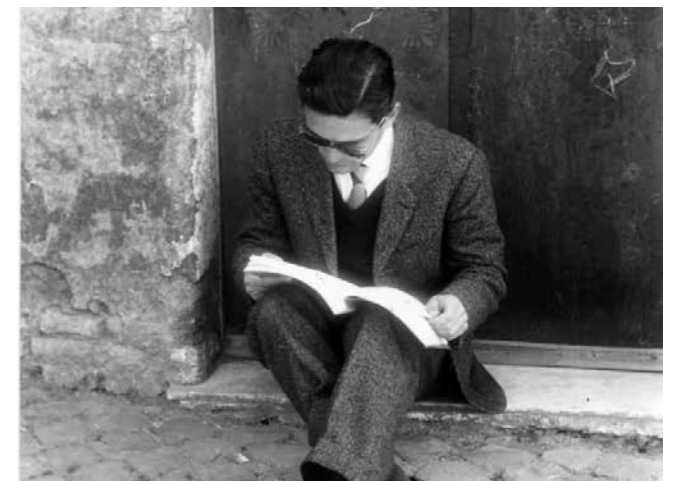
Mi sono affacciato a guardare quello che succedeva dentro l'anima di un sottoproletario della periferia romana (insisto a dire che non si tratta di una eccezione ma di un caso tipico di almeno metà Italia) e vi ho riconosciuto tutti gli antichi mali (e tutto l'antico, innocente bene della pura vita). Non

potevo che constatare: la sua miseria materiale e morale, la sua feroce e inutile ironia, la sua ansia sbandata e ossessa, la sua pigrizia sprezzante, la sua sensualità senza ideali, e, insieme a tutto questo, il suo atavico, superstizioso cattolicesimo di pagano. Perciò egli sogna di morire e di andare in paradiso. Perciò soltanto la morte può 'fissare' un suo pallido e confuso atto di redenzione.

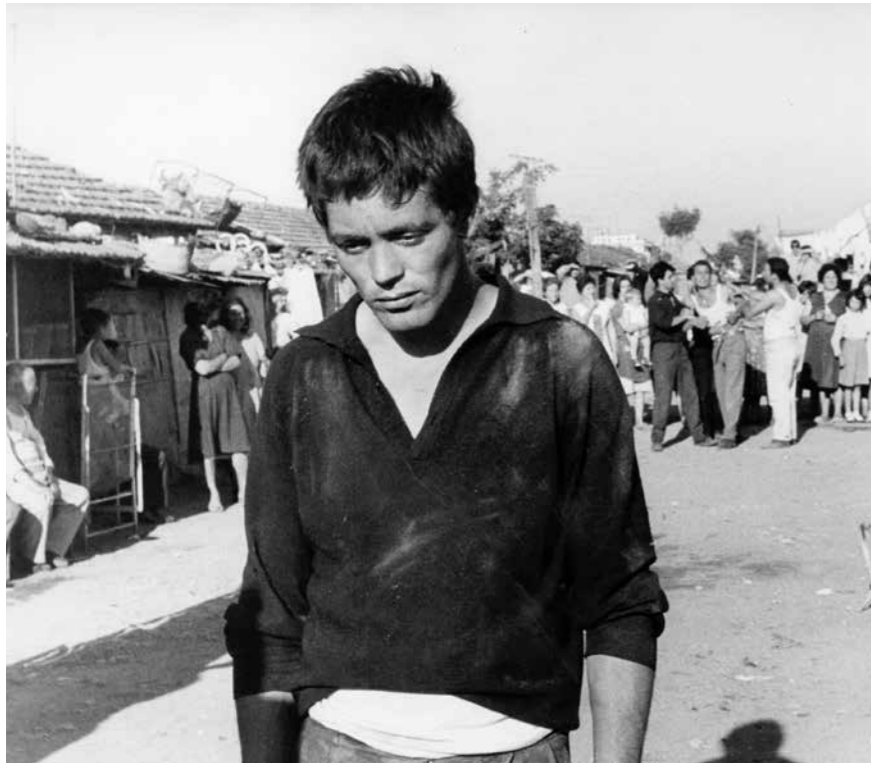
Pier Paolo Pasolini, *Accattone e Tommasino*, "Vie nuove", n. 26, 1° luglio 1961

After two novels set in poor Roman neighbourhoods, Ragazzi di vita (1955) and Una vita violenta (1959), Pier Paolo Pasolini began working on a third, Il Rio della Grana, but left it unfinished and preferred to continue telling stories of this world with cinema instead. He made his directorial debut with a film about an individual story (as in the second novel), but replaced the bildungsroman quality of the first two books with a narrative about the dark malaise of living of a 'last man', which will lead him to his tragic destiny. Vittorio, nicknamed Accattone, is a pimp, but he lacks the necessary will and cynicism. Pasolini describes Accattone's difference from the other pimps without idealising him and keeps intact all his harsh and irreconcilable contradictions, in the glaring frame of a neighbourhood burned by the sun and as locked as a prison.

Tonino Delli Colli's cinematography faithfully followed the new director's intentions. The high-contrast black-and-white gives the film a gloomy quality, which is particularly apparent during the beautiful sequence of Accattone's dream, in which he attends his own funeral and asks the undertaker to dig his grave in the sun. The character's unconscious race to death is foreshadowed by several episodes (a dangerous dive into the Tiber, a fainting in a bar, three violent fighting scenes, a beating, the immersion of his soggy face in the sand, turning it into a death mask) and escalates into a paradoxical, transgressive secular via Crucis,



Sul set di *Accattone*



Accattone

emphasised by the use of sacred music (Bach's St Matthew Passion).

Since his first film, Pasolini has used both non-professional (such as newcomer Franco Citti) and professional (Adriana Asti) performers. For the voice of the lead he turned to the actor Paolo Ferrari. Accattone was supposed to be produced by Federiz, Rizzoli and Fellini's company, but the previews were judged unsatisfactory, so the young and (then) daring Alfredo Bini took over. He organised a debate at the Venice Film Festival with important writers and then an evening against censorship (which Fellini also attended), when the ministry tried to boycott and damage the film by strategically delaying any decision on its visa.

Roberto Chiesi

I looked out to see what was happening inside the soul of an underprivileged man living on the outskirts of Rome (and I insist that he is not an exception, but rather typical of at least half of Ita-

ly). In him I recognised all the ancient ills (and all the ancient, innocent goodness of pure life). I could only document: his material and moral misery, his ferocious but useless irony, his degenerate and obsessive anxiety, his contemptuous laziness, his sensuality without ideals and, together with all this, his ancient, superstitious, pagan Catholicism. So he dreams of death and going to heaven. And thus only death can 'secure' his pale and confused act of redemption.
Pier Paolo Pasolini, "Vie nuove", n. 26, 1st July 1961

THE MISFITS

USA, 1961 Regia: John Huston

■ T. it.: *Gli spostati*. Sog.: dal racconto *The Mustangs* (1956) di Arthur Miller. Scen.: Arthur Miller. F.: Russell Metty. M.: George Tomasini. Scgf.: Stephen Grimes, William Newberry. Mus.: Alex North. Int.: Clark

Gable (Gay Langland), Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabelle Steers), Eli Wallach (Guido), James Barton (anziano nel bar), Estelle Winwood (Mrs. Murphy), Kevin McCarthy (Raymond Taber), Dennis Shaw (ragazzo nel bar), Philip Mitchell (Charles Steers). Prod.: Frank E. Taylor per Seven Arts Productions ■ DCP. D.: 125'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation, grazie al sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored by the Academy Film Archive and The Film Foundation, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Arthur Miller cominciò a scrivere il treatment di *The Misfits* all'inizio del 1958 su misura per sua moglie Marilyn Monroe, adattando il proprio racconto *The Mustangs*. Quando nel luglio del 1960 cominciano le riprese, c'è nell'aria un clima di isterismo da grande film. [...] Le ragioni dell'euforia isterica non mancano. Clark Gable, seriamente malato di cuore, ritiene di avere per le mani la parte migliore della sua carriera, e che potrebbe essere l'ultima. Dopo aver dato in *A qualcuno piace caldo* la piena misura del suo talento di commediante, Marilyn Monroe si trova per la prima volta in un film scritto espressamente per lei che dovrebbe consacrarla definitivamente come attrice drammatica, mentre per Miller *The Misfits* potrebbe essere la giustificazione, e il risarcimento, di cinque anni di inattività letteraria. [...]

The Misfits è uno dei film più houstoniani che Huston abbia mai diretto. [...] È una trenodia sulla fine dei cavalli nell'America che cambia (Huston: "Viviamo in una società dove i cani mangiano i cavalli"). Ed è ancora una volta la storia di una piccola comunità di sbandati, tre uomini e una donna. Tipici eroi houstoniani, sono personaggi dominati da un mito, la libertà, il cui primo corollario è l'in-



The Misfits

stancabile volontà di indipendenza dalla società, dalle sue leggi, costrizioni, tabù. Una frase ritorna ne film così spesso da diventarne un motivo conduttore ossessivo: “Meglio che stare sotto padrone!”.

L'intrigo è semplice, una situazione più che un plot vero e proprio: l'incontro di Roslyn Taber, fulgida chicagiana in soggiorno temporaneo a Reno (Nevada) per ottenere il divorzio, con un terzetto di cowboys. Con questo quartetto Miller traccia un'analisi del malessere della società americana e della crisi dell'istituto familiare, analisi che talora diventa una patetica meditazione sull'incomprensione e l'incomunicabilità nella vita di coppia.

The Misfits è anche un ritratto letterariamente obliquo di Marilyn Monroe che Miller ha tracciato sul vivo e che Huston trasforma in un documentario sull'attrice nel senso in cui *À bout de souffle* è un documentario su Belmondo. [...] Tutto il film, d'altronde, acquista retrospettivamente l'inquieto fascino di un gioco della verità in cui è difficile discernere il confine che separa la realtà dalla finzione, la vita dalla sua rappresentazione: è l'apoteosi di Gable che morì undici giorni dopo la fine delle riprese; la separazione di Marilyn Monroe da Miller, preludio della sua tragica fine, è iscritta in filigrana nel film.

Morando Morandini, *John Huston*, Il Castoro, Milano 1996

Arthur Miller began writing the treatment of The Misfits in early 1958, adapting his own story The Mustangs and tailoring it to his wife Marilyn Monroe. When filming began in July 1960, there was much excitement in the air. [...] There was no shortage of reasons for this hysterical euphoria. Clark Gable, who had serious heart problems, believed both that he had found the best part of his career, and that it might be his last. After demonstrating the full extent of her talent as a comedian in Some Like It Hot, Marilyn Monroe found

herself for the first time in a film written specifically for her and that should legitimize her as a dramatic actress, while for Miller The Misfits could be the justification, and compensation, for five years of literary inactivity. [...]

The Misfits is one of the most Hustonian films Huston ever directed. [...] It's an elegy about the end of horses in a changing America (Huston: "We live in a society in which dogs eat horses"). Once again it is the story of a small community of stragglers, three men and one woman. Typical Hustonian heroes, they are dominated by a myth, freedom, which first translates to a relentless desire for independence from society, from its laws, constraints and taboos. A phrase is repeated so often it becomes a dominant leitmotif: "Anything's better than wages".

The storyline is simple, more a situation than an actual plot: the meeting between Roslyn Tabor, a radiant woman from Chicago temporarily in Reno (Nevada) to get a divorce, and a trio of cowboys. With this quartet Miller fleshes out an analysis of the unhappiness of American society and the crisis of the family as an institution, an analysis that sometimes poignantly meditates on misunderstanding and incommunicability when living as a couple.

The Misfits is also an oblique literary portrait of Monroe that Miller sketched from real life and that Huston turned into a documentary about the actress, in the way that À bout de souffle is a documentary about Belmondo. [...] In retrospect, the whole film acquires the disturbing allure of a game of truth in which the boundary between reality and fiction, life and its representation, is blurred: it is the apotheosis of Gable, who died 11 days after the end of filming; and Monroe's separation from Miller, a prelude to her tragic end, is all written between the lines of the film.

Morando Morandini, *John Huston*, Il Castoro, Milano 1996

DANS LE VENT

Francia, 1963 Regia: Jacques Rozier

■ Scen.: Jacques Rozier, Denise Dubois-Jallais. F.: Willy Kurant. Mus.: Serge Gainsbourg. Int.: Hélène Lazareff (se stessa), Berthe Granval, Jean Lescot (voci narranti). Prod.: La Grande Ourse ■ DCP. D.: 8'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Les Documents Cinématographiques ■ Restaurato nel 2019 da Cinémathèque française con il sostegno di CNC - Centre national de la cinématographie et de l'image animée / Restored in 2019 by Cinémathèque française with the support of CNC - Centre national de la cinématographie et de l'image animée

Cappelli, cappotti, stivali e mantelle: sono questi i protagonisti di *Dans le vent*, il cortometraggio documentario di Jacques Rozier sulle tendenze della moda francese nel 1962. Unendo le tecniche del *cinéma vérité* a una sensibilità pop art, alla bella fotografia in bianco e nero di Willy Kurant - collaboratore regolare di tutta la *nouvelle vague* - e alla musica del leggendario Serge Gainsbourg, *Dans le vent* coglie l'atmosfera della Parigi moderna in alcune scenette e otto brevi minuti. L'anno è lo stesso del primo delizioso lungometraggio di Rozier, *Adieu Philippine*. “*Dans le vent*”: l'espressione designa ciò che è al passo con i tempi, alla moda, e il film di Rozier aderisce energicamente a questo spirito. Rare immagini di una sessione fotografica nella redazione di “*Elle*” si alternano a sequenze girate nelle animate vie parigine dove persone normali - uomini e donne, giovani e vecchi, più o meno eleganti - dicono la loro sull'abbigliamento dell'epoca. Le musiche originali di Gainsbourg offrono un ritmo luminoso e jazzato, nello stile del movimento *yé-yé* che l'autore contribuì a rendere popolare, mentre Rozier dona al film l'occhio attento al dettaglio e la simpatia generosa per la gio-

ventù spensierata che caratterizzano il suo cinema.

Marie-Louise Khondji
(Le Cinéma Club)

Hats, coats, boots and cloaks: these items of clothing are the subjects of Dans le vent, Jacques Rozier's short film on French fashion trends in 1962. Combining the techniques of cinéma-vérité with a pop-art style, with beautiful shots in black and white by Willy Kurant - a frequent collaborator of the directors of the Nouvelle Vague - and with a score by the legendary Serge Gainsbourg, Dans le vent captures the atmosphere of modern Paris in a series of vignettes shown over eight short minutes. Rozier directed it the same year as his first feature-length film, the sumptuous Adieu Philippine. “Dans le vent” is an expression meaning that which is in fashion, in the air, and Rozier's film revels in this notion of novelty. He intersperses a rare glimpse of the offices of “Elle” magazine with a montage of the busy streets of Paris, where ordinary people - men and women, young and old, chic and everyday - give their opinions on the clothes of the time. Gainsbourg's original score provides a luminous and jazzy rhythm reminiscent of the yé-yé movement (which he helped to popularise), whilst Rozier brings his keen eye for detail and his fondness for the carefree younger generation, which defines his films.

Marie-Louise Khondji
(Le Cinéma Club)

ROMÉOS ET JUPETTES

Francia, 1966 Regia: Jacques Rozier

■ Int.: Pierre Richard, Margareth Clementi. Prod.: Anatole Dauman per Argos Films ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Argos Films ■ Copia 35mm stampata nel 2018 dal negativo originale da Cinémathèque française con il sostegno di Argos Films



Roméos et Jupettes

/ 35mm printed in 2018 from the original negative by Cinémathèque française with the support of Argos Films

Una delle curiosità del film risiede nell'uso improprio dei colori. Essi ritmano il film e gli offrono una gamma cromatica insolita: una leggerezza pop e un impegno artistico che corrispondono a una fase di creatività formale. Il cineasta racconta le stesse storie di buffi e tristi incontri amorosi che costituivano la trama di *Adieu Philippine* e *Blue Jeans*. Potrebbe ridere dei suoi personaggi ingenui, ma quel che si percepisce è soprattutto la bellezza, la tenerezza e la fragilità di uno sguardo. Fa così convivere la comicità di Buster Keaton e la malinconia colorata e luminosa di Douglas Sirk per proporre tre storie raccontate da tre ragazze che si interrogano sui loro problemi sentimentali. Jacques Rozier, prendendosi gioco degli articoli pubblicati nelle riviste femminili dell'epoca, offre risposte rocambolesche a domande assurde e ricorre a divagazioni ironiche, a pretesti per far muovere senza sosta i corpi dei suoi attori, per spezzare un ritmo consolidato, per confrontarsi

con il proprio cinema e farlo evolvere incessantemente. I veri problemi che si pone Jacques Rozier riguardano la forma, i colori e il ritmo.

Quando la Cinémathèque française ha ritrovato i negativi di *Roméos et Jupettes*, con l'aiuto della società di produzione Argos Film, si è scelto di stampare una copia 35mm in previsione di un restauro digitale. Di fatto, in mancanza di una copia 35mm d'epoca, questa nuova copia è stata un elemento analogico indispensabile per rispettare e ripristinare i colori del film all'epoca della sua uscita. A tale proposito, la Cinémathèque ha proposto al direttore della fotografia del film, Willy Kurant, di convalidare la *color correction* effettuata da José Saraiva di Hiventy, ultimo laboratorio commerciale francese a eseguire ancora i procedimenti di sviluppo e stampa fotografici tradizionali.

Hervé Pichard

One of the curiosities of this film lies in its irregular use of colours. They give the film its rhythm, offering an unusual palette: a pop lightness and an artistic commitment to a period of formal inventive-

ness. The filmmaker tells the same funny and sad stories of romantic encounters that had already formed the basis of *Adieu Philippine* and *Blue Jeans*. He might make fun of his naïve characters, but above all we see the beauty, tenderness and fragility of a look. Thus, he puts *Buster Keaton's* burlesque together with *Douglas Sirk's* colourful and luminous melancholy and presents three stories told by three girls, all pondering their romantic dilemmas. Playing on the letters that appeared in women's magazines of the time, Jacques Rozier gives outrageous answers to absurd questions, using off-beat digressions as a pretext to keep the bodies of his actors in endless movement, to break an established rhythm and to challenge his own cinema in order to continue its evolution. The real questions Jacques Rozier was asking himself were questions of form, colour and rhythm.

When the Cinémathèque française discovered the negatives of *Roméos et Juliettes*, they enlisted the aid of production company Argos Film to make a 35mm version, from which a digital restoration could then be produced. As we have no original 35mm version, this new copy will be vital to the faithful reproduction of the film's colours as they were upon its release in the 1960s. The Cinémathèque asked Willy Kurant, the director of photography for *Roméos et Juliettes*, to verify the color correction carried out by José Saraiña at Hiventy, the last commercial laboratory in France that still uses traditional methods for photochemical development and printing.

Hervé Picard

I CENTO CAVALIERI

Italia-Spagna-Germania Ovest, 1964
Regia: Vittorio Cottafavi

■ T. int.: *100 Horsemen*. Sog.: Vittorio Cottafavi, Giorgio Prosperi. Scen.: Vittorio Cottafavi, José Maria Otero, Giorgio Prosperi, Enrico Ribulsi, José Luis Guarnier. F.: Francisco Marin. M.: Maurizio Lucidi; Scgf.: Ramiro Gómez. Mus.: Antonio Pérez

Olea. Int.: Mark Damon (don Fernando Herrera), Antonella Lualdi (Sancha Ordoñez), Gastone Moschin (frate Carmelo), Arnaldo Foà (don Gonzalo Herrera), Wolfgang Preiss (Jeque), Barbara Frey (Laurencia), Rafael Alonso (Jaime Badanos), Hans Nielsen (Alfonso Ordoñez, l'alcade), Mario Feliciani (sceicco Alben Gabon). Prod.: Domiziana Internazionale Cinematografica, Procesa Productores Cinematográficos Unidos, International Germania Film ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato da Cineteca di Bologna e The Film Foundation i collaborazione con Compass Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di George Lucas Family Foundation / Restored by Cineteca di Bologna and The Film Foundation in collaboration with Compass Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by the George Lucas Family Foundation

Presentato a Cannes, al di fuori di ogni manifestazione ufficiale, davanti a un pubblico di una dozzina di persone, essenzialmente composto da amici di Cottafavi (tra cui Freda e Pasolini), *I cento cavalieri* brillarono, come è giusto, di una luminosità superiore a quella di molti film in concorso. [...] Narrato alla maniera di una cronaca insieme spettacolare e ironica, il film si ripropone di descrivere, senza magniloquenza ma con uno spirito di autentica serietà, il meccanismo stesso del collaborazionismo e della resistenza, precisamente in ciò che queste nozioni possono avere di universale: così le immagini possiedono con assoluta naturalezza il carattere di una favola esemplare.

Quello che è appassionante nello stile di Cottafavi, e che ce lo rende prezioso, è la volontà che manifesta qui, in modo ancora più evidente rispetto all'eccellente *Ercole alla conquista di Atlantide*, di fare un cinema popolare e responsabile: la raffinatezza della for-

ma, la bellezza plastica dei movimenti e dei colori, la felicità costante della narrazione non sono fini a se stessi, ma il veicolo perfettamente adeguato di una sorta di idea umanista che l'autore non perde mai di vista; è grazie a questa esigenza costantemente e felicemente alimentata che questo bellissimo film occupa un ruolo eccezionale, a metà strada tra cinema di intrattenimento e cinema impegnato: *I cento cavalieri* è dunque uno dei rari film di avventure storiche che senza errori può essere definito 'moderno'. Basterebbe a offrirne la prova un elemento fondamentale: l'importanza che qui viene accordata alla parola, alle deliberazioni, agli scontri intellettuali.

Per una volta, l'azione non significa esplosione di violenza gratuita che sacrifica unicamente alle esigenze del genere ma il risultato visibile di decisioni di ordine morale e politico: il film costruito molto consapevolmente sull'alternanza di lunghi dialoghi e di azioni deliberate che ne derivano. Jean-André Fieschi, *P.-S. À Cannes: Le cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 180, luglio 1966

Nei *Cento cavalieri* ho tentato di applicare i canoni della 'nuova epica' al mezzo cinematografico. Ecco perché il film inizia e finisce con un monologo del pittore rivolto allo spettatore. Ecco perché la tragedia e la farsa si alternano quasi ad avere l'una il colore dell'altra. Ecco perché gli attori non si identificano nei personaggi ma ce li rappresentano come staccati da loro. E i dialoghi sono fuori del loro tempo storico, e tendono sempre ad una ambivalenza nel significato, in modo da non consentire allo spettatore una fuga, una evasione nella favola, ma da costringerlo a restare fuori del racconto, a tentare di chiarificare il significato dei fatti e delle idee e, infine, a fare una scelta.

Vittorio Cottafavi, in Paul Gilles, *Vittorio Cottafavi parie des Cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 207, dicembre 1968

Presented at Cannes outside the official selection to a small audience of mostly Cottafavi's friends (including Freda and Pasolini), *I cento cavalieri* shone brighter, as can happen, than many of the competing films. [...] Narrated like a dramatic and ironic chronicle of events, the film tries to describe seriously but not pompously the mechanism of collaborationism and the resistance movement and what is universal about these two concepts. For this reason, the images have the quality of a fairy tale.

What is exciting about Cottafavi's style and what makes it valuable is his interest in making popular but responsible films, something that is more evident here than in *Hercules* and the *Haunted Women*. Sophisticated form, the supple beauty of movement and colour, deft narration are not ends unto themselves but a suitable vehicle for a kind of humanist idea that the filmmaker never loses sight of. By constantly and skillfully attending to this need, this wonderful film occupies a sweet spot between film-as-entertainment and film-as-social commentary: *I cento cavalieri* is one of the rare historical adventure films that can be rightly defined as 'modern'. One of the film's basic qualities is proof enough: the importance of the word, or discussion and intellectual disagreement.

For once, action does not mean an explosion of gratuitous violence simply to meet the needs of the genre but the visible result of a moral and political decision: the film is consciously built around long dialogues that alternate with deliberate actions resulting from them. Jean-André Fieschi, *P.-S. À Cannes: Le cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 180, July 1966

In *I cento cavalieri* I tried to apply the canons of the 'new epic' to the medium of cinematography. That's why the film begins and ends with a monologue by the painter directed at the audience. It's why tragedy and farce alternate with each other until they appear one and the same. It's why the actors do not identify with the characters, rather they represent



I cento cavalieri

them in a detached fashion. The dialogue comes from outside the historical setting, and its meaning tends to be ambivalent, so as not to permit the viewers the option to escape into the fairytale. They are forced to remain outside the story and to attempt to clarify the meaning of the events and ideas, and in the end to make a choice. Vittorio Cottafavi, in Paul Gilles, *Vittorio Cottafavi parie des Cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 207, December 1968

COMIZI D'AMORE

Italia, 1964 Regia: Pier Paolo Pasolini

■ T. int.: *Love Meetings*. Sog., Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli. M.: Nino Baragli. Int.: Lello Bersani (voce narrante), Ignazio Buttitta, Adele Cambria, Camilla Cederna, Graziella Chiarcossi, Peppino Di Capri, Oriana Fallaci, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ungaretti (se stessi). Prod.: Alfredo Bini per Arco Film ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi

/ Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Compass Film e con il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna, in collaboration with Compass Film with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory

Come nascono i bambini? Li porta la cicogna, da un fiore, li manda il buon dio, o arrivano con lo zio calabrese. Guardate il volto di questi ragazzini, invece: non danno affatto l'impressione di credere a ciò che dicono. [...] Dire "la cicogna" è un modo per prendersi gioco dei grandi, per rendergli la loro stessa moneta falsa; è il segno ironico e impaziente del fatto che il problema non avanzerà di un solo passo, che gli adulti sono indiscreti, che non entreranno a far parte del cerchio, e che il bambino continuerà a raccontarsi da solo il "resto". Così comincia il film di Pasolini. *Enquête sur la sexualité* (Inchiesta sulla sessualità) è una traduzione assai strana per Co-



Still dagli outtakes di *Comizi d'amore*

mizi d'amore: comizi, riunioni o forse dibattiti d'amore. È il gioco millenario del 'banchetto', ma a cielo aperto sulle spiagge e sui ponti, all'angolo delle strade, con bambini che giocano a palla, con ragazzi che gironzolano, con donne che si annoiano al mare, con prostitute che attendono il cliente su un viale, o con operai che escono dalla fabbrica. [...] Queste sono delle Interviste di strada sull'amore. Dopo tutto, la strada è la forma più spontanea di convivialità mediterranea.

Al gruppo che passeggia o prende il sole, Pasolini tende il suo microfono come di sfuggita: all'improvviso fa una domanda sull'amore, su quel terreno incerto in cui si incrociano il sesso, la coppia, il piacere, la famiglia, il fidanzamento con i suoi costumi, la prostituzione con le sue tariffe. Qualcuno si decide, risponde esitando un poco, prende coraggio, parla per gli altri; si avvicinano, approvano o borbottano, le braccia sulle spalle, volto contro volto: le risa, la tenerezza, un po' di febbre circolano rapidamente tra quei corpi che si ammassano o si sfiorano. Corpi che parlano di loro stessi con tanto maggior ritegno e distanza quanto più vivo e caldo è il contatto: gli adulti parlano sovrapponendosi e discorrono, i giovani parlano rapidamente e si intrecciano. Pasolini l'intervistatore sfuma: Pasolini il regista guarda con le orecchie spalancate. Non si può apprezzare il documento se ci si interessa di più a ciò che viene detto rispetto al mistero che non viene pronunciato. Michel Foucault, *Les Matins gris de la tolérance*, "Le Monde", 23 marzo 1977; trad. it. di Raoul Kirchmayr, "la Repubblica", 27 aprile 2010

Where do babies come from? The stork brings them, they grow on a tree, they are sent by the Good Lord, by a faraway relative. But take a closer look at the faces of these kids: they do not even try to give the impression that they believe what they say. [...] The stork is a way to make fun of the 'grown-ups', a way of paying them back in their own counterfeit mon-

ey. It is the ironic, impatient sign that the questioning will go no further, that the adults are prying, that they shall not join the game, and that the child will keep the 'real story' for himself. That's how Pasolini's film begins.

Enquête sur la sexualité (An Inquiry into Sexuality) is a very strange way of translating the Italian Comizi d'amore: a meeting, a convention or perhaps a forum on love. It is the age-old game of the 'Symposium', but outdoors, on the beaches and bridges, on street corners with children playing ball, young boys hanging around, bored girls in bathing suits, clusters of prostitutes on sidewalks, and workers after hours. [...] These are street conversations about love. After all, the street is the most spontaneous form of Mediterranean conviviality.

Pasolini, as if in passing, holds out his mic to a group of people strolling or basking in the sun; off-camera, he throws out a question about 'love', that vague area where sex, the couple, pleasure, the family, betrothal and its customs, prostitution and its rates, all intersect. Someone makes up his mind, answers with some hesitation, gets up his nerve again, speaks for the others; they draw nearer, give their approval or grumble, arms on shoulders, face against face. Laughter, tenderness, some feverishness passes quickly between those bodies huddled together, or touching each other. And they speak of themselves with a reserve and a distance inversely proportionate to the warmth and closeness of their contact. The 'adults' stand next to each other and make speeches, the 'young' talk briefly and take each other's arms. Pasolini, the interviewer, fades out; Pasolini, the director, watches with both ears. This document cannot be appreciated if one is more interested in what is said than in the mystery that isn't told.

Michel Foucault, Les Matins gris de la tolérance, "Le Monde", 23 March 1977; tr. Eng by Danielle Kormos, "Stanford Italian Review", vol. II, n. 2, Autumn 1982

CHARLES MORT OU VIF

Svizzera, 1969 Regia: Alain Tanner

■ T. int.: *Charles dead or alive*. Sog., Scen.: Alain Tanner. F.: Renato Berta. M.: Sylvia Bachmann. Mus.: Jacques Olivier. Int.: François Simon (Charles Dé), Marcel Robert (Paul), Marie-Claire Dufour (Adeline), André Schmidt (Pierre Dé), Maya Simon (Marianne Dé), Michèle Martel (Germaine), Walter Schochli (il detective). Prod.: Groupe 5, SSR TV ■ DCP. D.: 94'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Association Alain Tanner ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Cinémathèque suisse con il sostegno di Memoriav presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dall'originale in 16mm. Color correction supervisionata da Renato Berta / Restored in 4K in 2020 by Cinémathèque suisse with the support of Memoriav at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original 16mm print. Color correction under the supervision of Renato Berta

Questo primo lungometraggio di finzione di Alain Tanner segna il grande risveglio del cinema svizzero. Il film è prodotto tramite il Groupe 5 fondato nel 1968 da Tanner, Gozetta, Jean-Louis Roy, Michel Soutter e Jean-Jacques Lagrange. Il gruppo, come ricorda Freddy Buache (in *Le cinéma suisse*), "non è una società di produzione" ma "un utile strumento di collaborazione" che in questo caso ottiene dalla televisione svizzera romana una sovvenzione per un film realizzato da ciascuno dei membri del gruppo, i quali si assumeranno poi a titolo individuale, e talvolta con un contributo federale, i restanti rischi di produzione.

Charles mort ou vif può essere definito una poesia di protesta, teneramente corrosiva, malinconica fino a una certa disperazione. La sua idea centrale è di incarnarsi non in un adolescente o in un personaggio giovane ma in un uomo sulla sessantina che fa un bilancio della propria vita, si mette in di-



Charles mort ou vif

scussione senza indulgenza e decide di ripartire da zero. Lo zero in questione, com'è prevedibile, è molto difficile da raggiungere. Tanner mostra la protesta del 1968 come un'improvvisa depressione formatasi nel cuore stesso del benessere, come un'insoddisfazione che emana dalla sazietà; era logico che la sua espressione più autentica venisse dalla Svizzera.

Il talento di Tanner c'è già tutto: gli episodi del film nascono con estro, con un forte senso dell'inatteso e del veritiero, come da una sorta di vuoto paragonabile alla tela bianca del pittore. Questa arte inventiva, da giocoliere, teme soprattutto la serietà, e se occorre va a cercare il vero oltre il realismo. A volte il vuoto da cui è uscito il film lo attira, lo inghiotte come un baratro, e il film esprime allora, più di ogni altra cosa, un'attrazione per il nulla; questo

aspetto sarà sempre più chiaro nelle opere successive di Tanner, in particolare in *Messidor*. *Charles mort ou vif* rivelò inoltre il talento di un grandissimo attore, François Simon, degno figlio di Michel ma completamente sconosciuto oltre i confini svizzeri. Il suo stile tormentato, prezioso, patetico, buffo e sempre insolito dona al film l'indispensabile spessore concreto.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: les films*, Laffont, Parigi 1992

Il mio reportage sul maggio '68 fu l'ultimo prima della lavorazione di *Charles*. Inevitabilmente, ci sono stati dei riferimenti immediati, un'eco molto profonda nella sceneggiatura che stavo scrivendo. Un soggetto molto semplice all'inizio: un uomo che cambia pelle... e poi, ecco che, d'un tratto, un paese cerca, anche lui, di cambiare

pelle! Mi sono reso conto – alla fin fine – che il maggio '68 era più un avvenimento teatrale che un avvenimento politico. Un gigantesco happening nella strada. Una parte di popolazione recitava la rivoluzione, forse la prova generale. Ho fatto il film molto spontaneamente ed è arrivato al momento giusto.

Alain Tanner in Michel Boujut, *L'Objectivité empêche le pari sur l'avenir*, "Jeune Cinéma", n. 60, gennaio 1972; trad. it. in Piera Detassis, *Alain Tanner*, La Nuova Italia, Firenze 1986

This first feature-length fiction film by Alain Tanner marked the great awakening of Swiss cinema. The film was produced through the Group 5, founded in 1968 by Tanner, Goretta, Jean-Louis Roy, Michel Soutter and Jean-Jacques

Lagrange. This group (as Freddy Buache recalls, in Le Cinéma suisse) was "not a production company" but "a useful vehicle for collaboration", which in this case, obtained a subsidy from French-speaking Swiss television for a film made by each of the members of the group, who would then take on, individually, though sometimes with federal aid, the rest of the production risks.

Charles mort ou vif can be defined as a protest poem, corrosively tender, melancholic to the point of despair. Its main idea was to be embodied, not in a teenager or a young character, but in a man in his 60s who is taking stock of his life, who questions himself without complacency and wants to go back to zero. This zero in question, as you can imagine, is very difficult to achieve. Tanner describes the 1968 protest as a sudden depression in the midst of well-being, as dissatisfaction arising from satiety; it was logical that the truest expression of this was coming from Switzerland. Tanner's talent is already there in full force: the film's episodes are born with fantasy, with a strong sense of the unexpected and the truthful, from a kind of emptiness comparable to the painter's blank canvas. This art of invention and juggling fears, seriousness and will, if necessary, seek truth beyond realism. Sometimes this emptiness from which the film emerges attracts and absorbs it, and the film expresses, more than anything else, the allure of the void – as would be more and more evident in Tanner's later works and especially in Messidor. Charles mort ou vif also revealed a very great actor: François Simon, a worthy son to his father Michel, but totally unknown outside the Swiss borders. His tormented, precious, pathetic, funny and unfailingly unusual style gives the film its essential tone.

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma: les films, Laffont, Paris 1992

My report on May '68 was the last before Charles was made. Inevitably, there were direct references, a very deep echo in the script I was writing. A very simple subject at the start: a man who reinvents

himself.. and then, here, suddenly, a country also tries to reinvent itself! I realised – at the end of the day – that May '68 was more a theatrical event than a political one. A gigantic happening in the street. Part of the population was acting out the revolution, perhaps the dress rehearsal. I made the film very spontaneously and it came at the right time.
Alain Tanner in Michel Boujut, *L'Objectivité empêche le pari sur l'avenir*, "Jeune Cinéma" n. 60, January 1972

STRATEGIA DEL RAGNO

Italia, 1970 Regia: Bernardo Bertolucci

■ Sog.: ispirato al racconto *Tema del traidor y del héroe* (1944) di Jorge Luis Borges. Scen.: Marilù Parolini, Edoardo De Gregorio, Bernardo Bertolucci. F.: Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo. M.: Roberto Perpignani. Scgf.: Maria Paola Maino. Int.: Giulio Brogi (Athos Magnani figlio/padre), Alida Valli (Draifa), Pippo Campanini (Gaibazzi), Franco Giovannelli (Rasori), Tino Scotti (Costa). Prod.: Giovanni Bertolucci per RAI-TV e Red Film ■ DCP: D.: 110'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato nel 2019 da Cineteca di Bologna e Massimo Sordella, in collaborazione con Compass Film e Rai Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna and Massimo Sordella in collaboration with Compass Film and Rai Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory

Almeno la metà del film è blu come certi quadri di Magritte, perché ho girato molto nel breve intervallo della luce tra il giorno e la sera. È il colore che si può ottenere soltanto nei pochi minuti appena il sole è tramontato d'estate, se si filma senza mettere dei filtri. È un blu molto speciale, inequivocabile, che tutti gli operatori temevano, allora. Noi cominciavamo

a girare proprio quando un operatore tradizionale avrebbe detto basta. Bernardo Bertolucci in Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982

Strategia del ragno...
Film del 1969.

Sono passati quarant'anni. Mamma, quanti!, sembra ieri. Che buona aria si respirava in quella stagione, ossigenata dall'entusiasmo e dalle capacità professionali di gente che credeva in quello che faceva, che si sentiva utile.

Che luci, che atmosfere, che serate al piccolo ristorante di Sabbioneta, a parlare, parlare.

Che personaggi, che persone: la mitica Alida Valli (Draifa), Tino Scotti, grottesco tragico (Costa), Pippo Campanini (Gaibazzi), saporito illustratore di culatelli, il trentenne Bernardo Bertolucci, pieno di vigore e di fantasia, l'ancor più giovane Vittorio Storaro, attrezzato fin da allora per imprese luminose. Che atmosfera!

Posso dire d'esserci rimasto impigliato in quella ragnatela tessuta con i fili della poesia, dell'amore, della passione, dell'impegno che alimentavano la speranza in un mondo meno becerò.

Nostalgia? Eh beh!

Amo questo film.

Me lo giro e me lo rigiro di continuo nel set della memoria.

Giulio Brogi, catalogo dell'Estoril Film Festival, dicembre 2008

Fu *Strategia del ragno* più del *Conformista*, a rinnovare la mia fiducia nel talento di Bertolucci. Entrambi i film, come già *Prima della rivoluzione* e *Partner*, erano l'esuberante espressione di un sinostroide tormentato dal senso di colpa, un ragazzo ricco e viziato con un'immaginazione barocca e una coscienza sociale che si abbandonava a idee cupe e decadenti sul privilegio e a innocenti fantasie sul sesso. A differenziarli era a mio avviso il modo in cui *Il*



Strategia del ragno

conformista soccombeva a un intreccio elegante, a una stilosità che prendeva il posto dello stile.

Fu *Il conformista*, film dal budget relativamente grosso, adattamento di un romanzo di Alberto Moravia, a rendere il nome di Bertolucci noto al mondo influenzando a tal punto il cinema americano che la trilogia del *Padrino* di Coppola non sarebbe stata concepita senza quel film. Ma fu il più imponente e avventuroso *Strategia del ragno* – film commissionato dalla tv e adattato dal racconto di Jorge Luis Borges *Tema del traditore e dell'eroe* – che rivelò come Bertolucci lottasse corpo a corpo con la propria storia e non solo con le aspettative del mercato. La sua *mise en scène* potrebbe avere sopraffatto il contenuto, facendo di Bertolucci un manierista, ma quel contenuto non ha nulla di facile, e la regia non è mai meramente decorativa. E tuttavia, forma e contenuto erano troppo europei per conquistare il mercato americano – a differenza del

più patinato *Conformista*, così elegante da far venire in mente una delle vetrine di Marshall Field's. Jonathan Rosenbaum *Back in Style*, "Chicago Reader", 11 giugno 1999

At least half of the film is blue like some of Magritte's paintings because I shot a lot during the brief interlude of light between day and evening. It's a color you get only for a few minutes after the sun has set in summer, if you film without using filters. It's a very special, distinct blue that all cameramen dreaded at the time. We started shooting when a normal cameraman would have said "stop".

Bernardo Bertolucci in Enzo Ungari, Scene madri di Bernardo Bertolucci, Ubulibri, Milano 1982

The Spider's Stratagem...
A film from 1969.

Forty years ago.

Wow, so long ago! It seems like yesterday. What a great ambience there was,

buzzing with the enthusiasm and professional expertise of people who believed in what they were doing and felt useful.

What lights, what atmosphere, and the evenings spent talking and talking in the little restaurant in Sabbioneta. What characters, what individuals: the legendary Alida Valli (Draifa), the grotesque and tragic Tino Scotti (Costa), Pippo Campanini (Gaibazzi), the witty culatello artist, the thirty-year-old Bernardo Bertolucci who was full of energy and imagination, the even younger Vittorio Storaro already on his way for luminous undertakings.

What an atmosphere!

I admit to being caught in that spider's web spun with threads of poetry, love, passion and dedication creating hope for a less boorish world.

Nostalgia? And how!

I love this film.

I shoot it and re-shoot it continuously on the set of my memory

Giulio Brogi, Catalogue of the Estoril Film Festival, December 2008

It was Strategia del ragno rather than The Conformist (made just afterward and released the same year) that renewed my faith in [Bertolucci's] talent. Both movies, like Before the Revolution and Partner, were the flamboyant expressions of a guilt-ridden leftist, a spoiled rich kid with a baroque imagination and a social conscience that yielded dark and decadent ideas about privilege and guiltless fancies about sex. Where they differed for me was in the degree to which The Conformist succumbed to fashionable embroidery, a stylishness that took the place of style.

It was the relatively big budget The Conformist, an adaptation of an Alberto Moravia novel, that made Bertolucci's name in the world market and so influenced American movies that Coppola's Godfather trilogy would have been inconceivable without it. But it was the more ponderous and adventurous Strategia del ragno – a TV commission adapted from a Jorge Luis Borges story,



4 mosche di velluto grigio

Theme of the Traitor and the Hero – that showed Bertolucci truly grappling with his material and not merely with his markets. His *mise en scène* may have overwhelmed his content, marking him as a mannerist, but there was nothing glib about that content, and the *mise en scène* was more than just decorative. But both elements were too European to capture the American market – unlike the glossier *The Conformist*, so decorous it suggested one of Marshall Field's window displays.

Jonathan Rosenbaum, Back in Style, "Chicago Reader", 11 June 1999

4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO

Italia-Francia, 1971 Regia: Dario Argento

■ Sog.: Dario Argento, Luigi Cozzi, Mario Foglietti. Scen.: Dario Argento. F.: Franco Di Giacomo. M.: Françoise Bonnot. Scgf.: Enrico Sabbatini. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Michael Brandon (Roberto Tobias), Mimsy Farmer (Nina Tobias), Jean-Pierre Marielle (Gianni Arrosio), Bud Spencer (Diomede), Stefano Satta Flores (Andrea), Marisa Fabbri (Amelia), Oreste Lionello (il professore). Prod.: Salvatore Argento per Seda Spettacoli, Universal Productions France ■ DCP. D.: 104'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi /

Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Surf Film con il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory

Quattro mosche di velluto grigio sigilla, insieme all'iniziale, frenetico biennio di attività registica di Dario Argento (tre film in due anni), anche la trilogia 'zoosimbolica' con cui si apre la sua filmografia e chiude, nel-

lostesso modo, un periodo del suo cinema. [...]

Il set è dislocato fra Milano e Torino, in una simbiosi metropolitana suggestiva e indeterminata dove sciocca la fotografia fredda e raffinata di Franco Di Giacomo; Ennio Morricone firma l'ultima delle sue tre partiture iniziali per Argento (i due si incontreranno un quarto di secolo dopo per *La sindrome di Stendhal*), la più 'pop' e meno sperimentale; il fido Luigi Cozzi, poi regista, allievo ed esegeta del maestro, firma la sceneggiatura insieme al regista e a Mario Foglietti. [...]

Il terzo film di Argento è, ancora, una riflessione sullo sguardo: non l'ultima, forse nemmeno la più linguisticamente decisiva, ma di certo quella in cui l'interazione con le altre ossessioni dell'autore (la follia, la messinscena, il sogno, la maschera) è più compiuta e, infine, 'liquidata'.

Massacro e menzogna, tensione e inganno, traumi infantili e vendette servite a freddo si mescolano – qui come mai prima né più nel cinema argentario – anche con i meccanismi del comico. In questa contestualizzazione Argento inserisce elementi continuamente depistanti, ricordandoci – ancora insieme a Hitchcock e a Fritz Lang – che, se 'anche i boia muoiono', pure i flashback mentono. O i flash-forward.

Roberto Pugliese in *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, a cura di Vito Zaggarro, Marsilio, Venezia 2008

Volevo raccontare la storia di una coppia, un marito e una moglie che vivono sotto lo stesso tetto ma che non sanno nulla l'uno dell'altro, ognuno di loro può avere dei segreti inconfessabili, tremendi. [...] In questo film ho esasperato tutto ciò che avevo appreso fino a quel momento, ho cercato di ottenere il massimo dell'inventiva utilizzando i macchinari più strani. Per la sequenza finale ho usato la Pentazet, una macchina che apparteneva

all'Università di Lipsia che la utilizzava per lo studio della fusione dei metalli, l'unica al mondo a raggiungere una velocità di ripresa di 18.000 e – in teoria – 30.000 fotogrammi al secondo. Noi siamo riusciti ad arrivare a 12.000 fotogrammi con un procedimento particolare. Il risultato finale è una splendida e fluidissima sequenza al rallentatore. Dario Argento, *Intervista a Dario Argento. L'occhio che uccide*, a cura di Fabio Maiello, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996

Quattro mosche di velluto grigio brings to an end both Dario Argento's initial, frenetic two years of directing (three films in two years) and his 'zo-symbolic' trilogy: so we can say the first period of his cinema comes to a close as well [...].

The setting moves between Milan and Turin, in an evocative urban symbiosis photographed in a cool and polished style by Franco Di Giacomo. Ennio Morricone completed the last of his three initial scores for Argento (the two would meet a quarter of a century later for *La sindrome di Stendhal*), the most 'pop' and least experimental. The screenplay was written by Argento's friend and disciple Luigi Cozzi, later a director himself and a fine critic of the master's oeuvre, together with the director and Mario Foglietti. [...]

Argento's third film is yet another reflection on perspective: not the last, perhaps not even the most linguistically decisive, but certainly the one in which the interaction with the writer's other obsessions (madness, staging, dreams, masks) is accomplished and, finally, 'dismissed'. *Massacres and lies, tension and deception, childhood trauma and cold-blooded revenge are mixed – here as never before or again in Argento's films – with the mechanisms of comedy. In this context, Argento adds repeatedly misleading elements, reminding us – along with Hitchcock and Fritz Lang – that, if 'hangmen also die', the flashbacks lie too. Or flashforwards.*

Roberto Pugliese in *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, curated by Vito Zaggarro, Marsilio, Venice 2008

I wanted to tell the story of a couple, a husband and wife who live under the same roof but who know nothing about each other, and could have unmentionable, dreadful secrets. [...] In this film, I pushed everything I had learned up to that point; I tried to get the most out of it by using the most unusual equipment. For the final sequence, I used the Pentazet, a camera that belonged to the University of Leipzig, which used it to study the smelting of metals; the only one in the world to achieve a shooting speed of 18,000 and – in theory – 30,000 frames per second. We managed to get to 12,000 frames using a special process. The end result is a beautiful, very smooth, slow-motion sequence.

Dario Argento, *Intervista a Dario Argento. L'occhio che uccide*, curated by Fabio Maiello, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples 1996

IL MIO NOME È NESSUNO

Italia-Francia-Germania Ovest, 1973

Regia: Tonino Valerii

■ T. int: *My Name Is Nobody*. Sog.: Fulvio Morsella, Enrico Gastaldi, da un'idea di Sergio Leone. Scen.: Ernesto Gastaldi. F.: Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzzolini. M.: Nino Baragli. Scgf.: Gianni Polidori. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Terence Hill (Nessuno), Henry Fonda (Jack Beauregard), Jean Martin (Sullivan), Piero Lulli (l'allibratore), Remus Peets (Big Gun), Mario Brega (Pedro, l'inseguitore barbuto), Antoine Saint Jean (Scape). Prod.: Fulvio Morsella per Rafran Cinematografica, Les Films Jacques Leitienne - La Société Alcinter, Imp.Ex.Ci., Rialto Film Preben Philipsen ■ DCP. D.: 116'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Francesca Leone ■ Restaurato in 4K da



Il mio nome è Nessuno

Cineteca di Bologna, in collaborazione con Francesca Leone e con il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Francesca Leone with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory

Colmo di riferimenti ai precedenti film di Leone (la scena d'apertura e la scena del duello di *C'era una volta il West*, il personaggio del vecchio profeta da *Per qualche dollaro in più*), ai giochi infantili, ai luna park e alle fiastocche, oltre che all'opera di Sam Peckinpah (*Il mucchio selvaggio*; il pistolero anziano con problemi agli

occhi di *Sfida nell'Alta Sierra*), *Il mio nome è Nessuno* nasce come un tentativo di trasformare l'*Odissea* di Omero in un western. Il titolo echeggia infatti la frase detta da Ulisse al Ciclope. Si è trasformato in una riflessione sui western comici straordinariamente popolari della serie *Trinità* interpretati da Terence Hill, e inoltre in un arrivederci al western italiano.

Terence Hill interpreta l'eroe italiano iperattivo, e Henry Fonda, nel suo addio al western, offre una prestazione dignitosa come un monumento nazionale in via di estinzione. [...] Ennio Morricone utilizza toni elegiaci e crepuscolari [...]. La musica s'intona

perfettamente al film: in parte lamento lirico sulla fine del West, in parte ritmo demenziale nello stile dei fumetti italiani.

La regia di *Il mio nome è Nessuno* è di Tonino Valerii, assistente di Leone fin dall'epoca della *Trilogia del dollaro*, che nel frattempo aveva diretto quattro film western e un paio di thriller. Valerii era consapevole del fatto che, per il suo primo film da produttore, Leone avrebbe favorito "un giovane addestrato alla sua scuola registica"; e che inoltre pensava di "potermi influenzare in una certa direzione". [...]

Il mio nome è Nessuno viene girato on location in America, in seguito nei

pressi di Guadix [...]. I ritardi delle riprese in Spagna danno modo a Sergio Leone di dirigere la seconda unità. Gira tra l'altro le sequenze del saloon e del luna park interpretate da Terence Hill, il quale è entusiasta di essere diretto dal maestro. Quando esce il film, il nome di Sergio Leone compare tre volte sui titoli di testa: "Sergio Leone presenta", "Da un'idea di Sergio Leone", "Prodotto da Sergio Leone". Mentre il nome del regista compare solo una volta. Il pubblico è desideroso di vedere un nuovo film di Leone. Christopher Frayling, *C'era una volta in Italia. Il cinema di Sergio Leone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2014

Full of references to Leone's earlier films (the opening scene and duel scene of Once Upon a Time in the West; the old prophet from For a Few Dollars More), to children's games, carnivals, and nursery rhymes, and to the work of Sam Peckinpah (The Wild Bunch; the elderly gunfighter with eye trouble from Ride the High Country), Il mio mome è Nessuno started life as an attempt to turn Homer's Odyssey into a Western – hence the title, an echo of what Ulysses says to the Cyclops. But as the project developed, it also became a commentary on the incredibly popular Trinity comedy westerns starring Terence Hill, and an arrivederci to the Italian western.

Terence Hill plays the hyperactive Italian hero, and Henry Fonda – in his farewell to the western – gives a dignified performance as a fading 'national monument'. [...] Morricone's music picked up on the elegiac, twilight atmosphere [...]. The music exactly matched the tones of the movie: part lyrical 'end of the West' lament, part zany comic strip, Italian-style.

Il mio mome è *Nessuno* was directed by Tonino Valerii, Leone's assistant from Dollars days who had since directed four westerns of his own, as well as a couple of thrillers. He was conscious that, for Leone's first film as a producer, he might favour "a young man trained in the Leone

school of direction" and that Leone might also think that "he could influence me in a certain direction". [...]

Il mio mome è *Nessuno* was filmed on location in America and then around Guadix [...]. There were delays in Spain, so Sergio Leone took over the second unit, filming, among other scenes, the saloon sequence and the carnival with Terence Hill, who was thrilled to be directed by the maestro. When the film was released, Sergio Leone's name appeared three times on the credits – "Sergio Leone presents", "From an idea by Sergio Leone", "Produced by Sergio Leone" – while the director's name appeared only once. The public was eager for a new Leone film.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*, Harry N. Abrams, New York 2005

CALIFORNIA SPLIT

USA, 1974 Regia: Robert Altman

■ T. it.: *California Poker*. Sog., Scen.: Joseph Walsh. F.: Paul Lohmann. M.: O. Nicholas Brown, Lou Lombardo. Scgf.: Leon Ericksen. Int.: George Segal (Bill Denny), Elliott Gould (Charlie Waters), Ann Prentiss (Barbara Miller), Gwen Welles (Susan Peters), Edward Walsh (Lew), Joseph Walsh (Sparkie), Bert Remsen (Helen Brown), Barbara London (signora sul bus), Barbara Ruick (cameriera a Reno), Jay Fletcher (rapinatore), Jeff Goldblum (Lloyd Harris). Prod.: Robert Altman, Joseph Walsh per Won World Productions, Inc. ■ DCP. D.: 108'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2020 da Sony Pictures Entertainment presso Cineric e Roundabout Entertainment / Restored in 2020 by Sony Pictures Entertainment at Cineric and Roundabout Entertainment

Quando fa del cinema Altman, di qualunque cosa parli, parla sempre anche di cinema. [...] Egli non scava nel-

la direzione indicata dal cinema americano classico, magari per ribaltarne i termini etici, la tradizione da esso consegnataci falsa, sì, ma chiara e compatata. Al contrario, Altman smonta l'obsoleto giocattolo rimontandone i pezzi secondo il suo estro e dando così vita a personaggi, situazioni, idee, forme, figure di assoluta novità proprio perché esemplari della radicale rottura operata dal regista nei confronti dei referenti hollywoodiani tipici da cui le componenti del suo cinema prendono l'abbrivio.

Tuttavia, questa operazione [...] si muove secondo un'organizzazione e un disegno precisi. Il suo film in cui questo disegno e questa organizzazione si rivelano in modo più diretto e indiscutibile è probabilmente uno dei suoi (meno ricordati) capolavori, *California Split*. [...] Il film polverizza ogni precedente concezione hollywoodiana di cinema. Una trama inesistente si allarga a macchia d'olio nel prosieguo dell'azione. Ma attenzione: guai a prendere i nostri due protagonisti per dei perdigiorno che gettano via la loro vita inseguendo un sogno di vittoria al tavolo da gioco. Essi non sono cinematograficamente parenti dei biscazzieri di Runyon/Mankiewicz e nemmeno degli 'spacconi' newmaniani e meno che mai degli improbabili giocatori dostoevskijani col volto di Gregory Peck di non molto tempo prima. Tutti costoro potevano vantare in qualche modo un'aura di gloria strettamente connessa con la grande tradizione retorica dello schermo hollywoodiano classico. Loro invece no. Loro si muovono anonimamente su quello stesso schermo: non tanto perché sono effettivamente anonimi, quanto perché il loro percorso è assolutamente aleatorio e perché il gioco come filosofia di vita qui non assurge alle altezze della dannazione o del trionfo. Non c'è grandezza nella loro vicenda, ma soltanto il disegno di un sistema binario, i cui termini sono indifferentemente vittoria e sconfitta, come dimostra meravigliosamente il finale della pellicola. [...] Le grandi



California Split

componenti del cinema americano del passato ci sono tutte o quasi, eppure che film diverso dagli altri! Franco La Polla, *Stili americani*, Bononia University Press, Bologna 2003

No matter what they're about, when Altman makes movies, they're always about movies too. [...] He doesn't dig where classic American cinema directs him, not even to reverse its ethical terms, the tradition it handed down to us, false but also clear and solid. On the contrary, Altman dismantles this obsolete toy by reassembling its pieces according to a personal inspiration: creating char-

acters, situations, ideas, forms, figures of absolute novelty precisely because they symbolise the director's radical departure from the very Hollywood tropes that provide the underlying basis of his cinema.

However, this process [...] takes shape according to precise organisation and design. The film of his that most clearly demonstrates this is probably one of his (least remembered) masterpieces, California Split. [...] The film pulverizes every previous Hollywood conception of cinema. A non-existent plot spreads like wildfire as the action progresses. But beware: don't mistake the two main characters for losers who throw away their lives chasing a dream of winning at the gam-

ing table. They are not cinematographic relatives of Runyon/Mankiewicz's gamblers, nor are they Newmanesque 'hustlers' and even less so the unlikely Dostoevskian player with the face of Gregory Peck from not long before. In one way or another, all of them had an aura of glory closely connected to the great rhetorical tradition of the classic Hollywood screen. These two characters do not. They move anonymously on that same screen: not because they are actually anonymous, but because their journey is entirely haphazard and gambling as a life philosophy in this film never reaches the heights of damnation or triumph. There is no greatness in their story, but only the design of a



The Elephant Man

binary system whose indifferent terms are victory and defeat, as the film's ending wonderfully demonstrates. [...] The great components of bygone American cinema are all or almost there, yet how different a movie it is from all the others!
Franco La Polla, *Stili americani*,
Bononia University Press, Bologna 2003

THE ELEPHANT MAN

USA-Gran Bretagna, 1980

Regia: David Lynch

■ Sog.: dai libri *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923) di Frederick Treves e *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* (1971) di Ashley Montagu. Scen.: Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch. F.: Freddie Francis. M.: Anne V. Coates. Scgf.: Stuart Craig, Robert Cartwright. Mus.: John Morris. Int.: Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Mrs. Kendal), John Gielgud (Carr Gomm), Wendy Hiller (Madre Shead), Freddie Jones (Bytes), Michael Elphick (guardiano notturno), Hannah Gordon (Mrs. Treves), Helen Ryan (Princess Alex), John Standing (Fox). Prod.: Jonathan Sanger per Brooksfilm ■ DCP. D.: 124'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato nel 2020 da StudioCanal a partire dal negativo originale. Restauro supervisionato da David Lynch / Restored in 2020 by StudioCanal from the original negative print. Restoration supervised by David Lynch

Strano il film lo è, in svariati modi. Anzitutto per ciò che David Lynch fa della paura. Quella dello spettatore (la nostra) e quella dei suoi personaggi, compreso John Merrick (l'uomo elefante). In tal senso, la prima parte del film fino al trasferimento all'ospedale funziona un po' come una trappola. Lo spettatore si abitua all'idea di dover prima o poi sostenere l'insostenibile e guardare il mostro in faccia. [...] E quando finalmente lo vedrà, sarà tanto

più deluso in quanto Lynch finge allora di giocare al classico film dell'orrore: la notte, i corridoi deserti dell'ospedale, il crepuscolo, la fuga rapida delle nuvole sotto un cielo plumbeo e all'improvviso l'inquadratura di John Merrick seduto sul letto, in preda a un incubo. Lo vede – veramente – per la prima volta, ma vede anche che il mostro che dovrebbe fargli paura ha paura egli stesso. È a quel punto che Lynch libera il suo spettatore dalla trappola che gli ha teso all'inizio (la trappola del 'c'è altro da vedere'), come a dirgli: non sei tu quello che conta, è lui, l'uomo elefante; non è la tua paura a interessarmi, è la sua; non è la tua paura di aver paura che voglio manipolare, è la sua paura di far paura, la paura che ha di vedersi nello sguardo altrui. La vertigine passa dall'altra parte. [...]

Nel corso del film John Merrick è oggetto di tre sguardi. Tre sguardi, tre epoche del cinema: burlesca, moderna, classica. O anche: il baraccone, l'ospedale, il teatro. C'è innanzitutto lo sguardo dal basso, quello del popolino, e lo sguardo (duro, preciso, brusco) di Lynch su questo sguardo. Ci sono sprazzi carnevaleschi, nella scena in cui Merrick viene ubriacato e sequestrato. Nello spettacolo da baraccone non c'è un'essenza umana da incarnare (nemmeno sotto le sembianze di un mostro), c'è solo un *corpo* da schernire. Poi c'è lo sguardo moderno, quello affascinato del medico, Treves (Anthony Hopkins, eccellente): rispetto dell'altro e cattiva coscienza, erotismo morboso ed epistemofilia. Occupandosi dell'uomo elefante Treves salva se stesso: è la battaglia propria dell'umanista (alla Kurosawa). C'è infine un terzo sguardo. Più l'uomo elefante è conosciuto e festeggiato, più coloro che gli fanno visita hanno il tempo di costruirsi una *maschera*, una maschera di cortesia che dissimula ciò che provano vedendolo. [...]

Il finale del film è molto commovente. A teatro, quando Merrick si alza nel suo palco perché coloro che lo applaudono possano vederlo meglio, non si sa più precisamente cosa c'è nel loro

sguardo, non si sa più cosa vedono. Lynch è allora riuscito a riscattare – *l'uno attraverso l'altra*, dialetticamente – il mostro e la società. Ma solo a teatro, solo per una sera. Non ci saranno altre rappresentazioni.
Serge Daney, "Cahiers du cinéma", n. 322, aprile 1981

This movie is strange in many ways. First, because of what David Lynch does with fear: the spectator's fear (ours) and the characters', including John Merrick's (the elephant man). Thus, the first part of the film, until the arrival at the hospital, works a bit like a trap. The spectator gets used to the idea that sooner or later he will have to bear the unbearable and face the monster. [...] And when the spectator sees him at last, he is all the more disappointed that Lynch then pretends to play the game of the classic horror movie: night, deserted hospital corridors, clouds moving rapidly in a heavy sky, and suddenly this shot of John Merrick raised on his bed, racked by a nightmare. The spectator sees him – really – for the first time, but what he also sees is that the monster who is supposed to scare him is himself afraid. It is at this moment that Lynch frees his spectator from the trap he had first set (the 'more-to-see' trap), as if he were saying: you are not the one that matters, it's him, the elephant man; it is not your fear that interests me but his; it is not your fear to be afraid that I want to manipulate but his fear to scare, his fear to see himself in the look of the other. The vertigo changes sides. [...]

In the course of the movie, John Merrick is the object of three gazes. Three gazes for three ages of cinema: burlesque, modern, classic. Or: the fun fair, the hospital, the theatre. There is first the gaze down below, the gaze of the low people, and Lynch's harsh, precise gaze, without affability, on this gaze. There are bits of a carnival in the scene where Merrick is made drunk and kidnapped. In the carnival, there is no human essence to impersonate (even with the face of a monster), there are only bodies to laugh it off. Then there is the modern gaze, the doctor's fascinated

gaze (a remarkable Anthony Hopkins): respect for the other and a bad conscience, morbid eroticism and epistemophilia. By looking after the elephant man, Treves saves himself: it is the humanist's fight (à la Kurosawa). Finally, there is a third gaze. The more the elephant man is popular and celebrated, the more the ones visiting him have the time to put on a mask, a mask of politeness that conceals what they feel at his sight. [...]

The end of the film is very moving. At the theatre, when Merrick stands up in his box to allow those who applaud him to see him, we really no longer know what is in their gaze, we don't know what they see. Lynch has then managed to redeem one by the other, dialectically, monster and society. Albeit only at the theatre and only for one night. There won't be another performance. Serge Daney, "Cahiers du cinéma", n. 322, April 1981, tr. Eng. by Laurent Kretzschmar, CinemaScope.com

GOMORRA - NEW EDITION

Italia, 2020 Regia: Matteo Garrone

■ T. int.: *Gomorra*. Sog.: dal romanzo omonimo (2006) di Roberto Saviano. Scen.: Matteo Garrone, Roberto Saviano, Massimo Gaudioso, Giovanni Di Gregorio, Ugo Chiti, Maurizio Braucci. F.: Marco Onorato. M.: Marco Spoletini. Scgf: Paolo Bonfini. Int.: Toni Servillo (Franco), Gianfelice Imparato (don Ciro), Maria Nazionale (Maria), Salvatore Cantalupo (Pasquale), Gigio Morra (lavarone), Salvatore Abruzzese (Totò), Marco Macor (Marco), Ciro Petrone (Ciro). Prod.: Domenico Procacci per Fandango, Rai Cinema ■ Da: Archimede Film per concessione di Matteo Garrone ■ Matteo Garrone e Fandango presentano la nuova edizione di *Gomorra* (4K) in collaborazione con Fondazione Cineteca di Bologna. Scansioni effettuate presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, color correction effettuata presso Grande Mela Film Srl (Roma) con Angelo Francavilla, montaggio del suono in collaborazione con Daniela Bassani, missaggio del suono

in collaborazione con Gianni Pallotto, lavorazioni didascalie e titoli Digimax (Roma). Tutte le lavorazioni sono state supervisionate da Matteo Garrone nei mesi di giugno e luglio 2020 e concluse sempre presso il laboratorio Grande Mela Film / *This new version of Gomorra is presented by Matteo Garrone and Fandango in collaboration with Fondazione Cineteca di Bologna. 4K scan by L'Immagine Ritrovata laboratory; color grading by Angelo Francavilla at Grande Mela Film Srl (Roma); sound editing and mixing in collaboration with Daniela Bassani and Gianni Pallotto; titles and cards by Digimax (Rome). All laboratory work was supervised by Matteo Garrone at Grande Mela Film laboratory and completed in June/July 2020*

L'idea di rimettere le mani su *Gomorra* nasce in seguito a una proiezione che ho fatto con mio figlio, che ha la stessa età del film: dodici anni. Rivedendolo con lui mi sono ritrovato spesso a dover spiegare dinamiche che non erano chiare nel racconto. Già questo non era un buon segno, e arrivati a una scena dell'episodio del sarto, Nicola mi ha chiesto: "Papà, ma cosa sta succedendo?".

Io guardavo il film con gli occhi dello spettatore, erano passati tanti anni e non ricordavo più niente. Così mi sono ritrovato io stesso a non capire cosa stesse accadendo in quella scena, e gli ho risposto: "Amore, non lo so".

"Ma come, papà? L'hai fatto tu!".

"Sì, hai ragione, ma che ti devo dire... non lo so".

Questa è stata la molla che mi ha spinto a rendere più chiari certi passaggi drammaturgici, senza cambiare nulla della struttura originaria. Molti interventi che abbiamo fatto saranno invisibili per lo spettatore, ma adesso il racconto è più chiaro e fluido.

Matteo Garrone

Un film, *Gomorra*, che sarà difficile dimenticare e che non può lasciare indifferenti, proprio come il libro dal quale è tratto, il docu-romanzo di Roberto Saviano.

Dalla sterminata materia che percorre il libro secondo un ordine non narrativo e non lineare, il regista [...] ha tirato fuori solo alcuni suggerimenti e segmenti. Il film è fatto di cinque nuclei o storie, sebbene l'adattamento allo schermo – ben deciso e definito nel suo dare luce, voce, faccia, suono, ambientazione e ritmo a ciò che era stato reso dalle parole scritte – assecondi lo stesso metodo casuale, senza inizio e senza fine. [...]

Tra le storie spiccano, anche per efficacia degli interpreti, quella di don Ciro (Gianfelice Imparato) e quella di Pasquale (Salvatore Cantalupo). Don Ciro è colui che, nell'articolata catena di competenze e gerarchie, ha l'incarico di fare pazientemente il giro delle famiglie degli affiliati al clan che sono finiti in galera per recapitare loro la mesata; e fa di tutto per vivere e comportarsi come un grigio e metodico contabile diligente e distaccato.

Pasquale è un sarto di qualità, anello fondamentale della catena che lega l'alta moda al lavoro nero tramite le cosche; e non per ribellione ma solo perché lusingato dalla richiesta cede alle insistenze della concorrenza cinese che lo reclama come istruttore del suo esercito di lavoratori clandestini. Ma tutto si paga, tutto, in questo universo dove conta solo schierarsi e l'alternativa è secca tra dominare e subire, impone una scelta.

Le altre storie non sono meno pazzesche e penetranti. A partire da quella, anche la sola che contenga una minima e fiavole luce di alternativa, dove il giovane laureato Roberto capisce per che cosa e per chi sta lavorando – Franco (Toni Servillo), impeccabile completo di lino e auto di classe, manageriale trafficante di rifiuti tossici – e scende dal carro.

Narrazione impassibile, osservazione da entomologo, esplosioni di orrore e di follia mischiate alla quotidianità perché sono la quotidianità di un 'sistema' di cui vive (e muore) non solo una circoscritta banda di delinquenti ma una vasta comunità, con ramificazioni che arrivano dappertutto. Lecito



Gomorra

naturalmente appellarsi o appigliarsi a tutti i riferimenti di rito, dai modelli coppoliano o scorsiano a quello del nostro grande Rosi. Ma è tanto vero che Garrone esprime un punto di vista e uno sguardo che il suo cinema e il suo film non somigliano a niente. Paolo D'Agostini, "la Repubblica", 16 maggio 2008

The idea of returning to Gomorra came about following a screening of the film with my son, who is the same age as the film, 12 years old. Rewatching the film with him, I found myself frequently having to explain certain dynamics that were unclear in the story.

It wasn't a good sign, and when we got to the episode with the tailor, Nicola asked me: "Dad, what's happening now?"

I was watching the film with the eyes of a spectator. Many years had passed and

I couldn't remember anything. Therefore, I found myself not understanding what was happening in the scene, and I answered him: "I don't know, sweetheart".

"Why not, Dad? You made it!"

"You're right, what can I say... I just don't know!"

That was the push I needed to make some of the dramatic sequences clearer, without changing any of the film's original structure. Many of the interventions we made will be invisible to the viewer, but the narrative is now clearer and more fluid.

Matteo Garrone

Gomorra is a film that will be difficult to forget and leaves no one feeling indifferent, just like the docu-novel by Roberto Saviano that it is adapted from.

From the vast material that winds through the book in a non-narrative and non-linear order, the director [...]

fleshed out only a few impressions and segments. The film is made up of five focal points or stories, although the screen adaptation – providing a distinct light, voice, face, sound, setting and rhythm to what had been rendered by the written words – follows the same random method, with no beginning and no end. [...]

The stories of Don Ciro (Gianfelice Imparato) and Pasquale (Salvatore Cantalupo) stand out, especially because of the actors' strong performances. Within the intricate chain of command and responsibilities, Don Ciro's duty is to patiently make the rounds of the families of imprisoned clan members and deliver their monthly pay; he does everything to live and behave like a dull, methodical, diligent and detached accountant.

Pasquale is a skilled tailor, a fundamental link in the chain connecting haute couture with illicit work through

organised crime; a Chinese competitor insists on hiring him as an instructor for his army of clandestine workers, and he relents not because he supports the rebellion but because he is flattered by the request. However, nothing comes without a cost in this world, where the only thing that matters is taking sides and the blunt alternative is dominate or be dominated, forcing choices to be made.

The other stories are no less crazy or insightful. To begin with the only one

that contains a slight glimmer of an alternative, there is the story of the young graduate Roberto who understands for what and for whom he is working – Franco (Toni Servillo), with his impeccable linen suit and expensive cars, a high-end trafficker of toxic waste – and walks away from it all.

Impassive narration, the observational power of an entomologist, explosions of horror and madness mixed with the everyday because they are the everyday

of a 'system' determining the lives (and deaths) of not only a small gang of thugs but also a vast community, with its tentacles spreading everywhere. Making comparisons is of course legitimate, from Coppola to Scorsese to our own great Rosi. It is also true, however, that Garrone expresses a point of view and vision that make his cinema and his film unlike anything else.

Paolo D'Agostini, "la Repubblica", 16 May 2008

KIAROSTAMI ON THE ROAD AGAIN

RAH-E HALL-E YEK

Iran, 1978 Regia: Abbas Kiarostami

[Soluzione numero uno / Solution] ■ Sog., Scen., M.: Abbas Kiarostami. F.: Firuz Malakzadé. Prod.: Ali Asghar Mirzai ■ DCP. D.: 11'. Versione farsi / Farsi version

BE TARTIB YA BEDUN-E TARTIB

Iran, 1981 Regia: Abbas Kiarostami

[In ordine o in disordine / Orderly or Norderly] ■ Sog., Scen., M.: Abbas Kiarostami. F.: Iraj Safavi. Prod.: Ali Asghar Mirzai ■ DCP. D.: 15'. Versione farsi / Farsi version

HAMSHAHRI

Iran, 1983 Regia: Abbas Kiarostami

[Concittadino / Fellow Citizen] ■ Sog., Scen., M.: Abbas Kiarostami. F.: Firuz Malakzadé. Int.: Reza Mansuri (l'agente del traffico) ■ DCP. D.: 55'. Versione farsi / Farsi version

■ Da: MK2 ■ Restaurato nel 2020 da MK2 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2020 by MK2 at L'Immagine Ritrovata laboratory

Abbas Kiarostami era ossessionato dalle strade. Nel suo film *Roads of Kiarostami* ammette di aver scattato centi-

naia di fotografie di strade senza neanche rendersi conto del soggetto che le accomunava. Questo tema ricorrente può senz'altro derivare dall'importanza della strada nella poesia persiana, prima fonte d'ispirazione del regista. Ma il pubblico internazionale tende ad associare i film di Kiarostami più alle auto che alle strade. Molti dei lungometraggi che l'hanno reso famoso si svolgono in un'auto.

Le automobili e il traffico figurano in tutti e tre i cortometraggi presentati in questa edizione de *Il Cinema Ritrovato*, peraltro girati quando Kiarostami lavorava per il *Kanoon*, l'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei ragazzi, dove era incaricato di girare film didattici. Gli anni erano quelli della Rivoluzione Iraniana, quando era praticamente impossibile girare film.

Nel 1978 il giovane regista fugge dalle tensioni della città con un operatore, un fonico, un attore non professionista e uno pneumatico (molto prima di Quentin Dupieux). Insieme girano *Rah-e hall-e yek*, una straordinaria odissea muta, solo con la grazia delle inquadrature, la luce, il montaggio e la colonna sonora.

Nel 1981, *Be tartib ya bedun-e tartib*, basato sul principio dell'aut-aut, cliché frequentemente esplorato nei suoi film, sulle prime sembra una

semplice dimostrazione delle virtù dell'ordine, a scuola come nel traffico urbano. Ma presto lo spettatore si rende conto che c'è un film dentro il film, e che assumere il controllo del traffico è difficile quanto tentare di controllare la realtà per fare un film.

Poco dopo, nel 1983, ispirandosi a una scena cui ha assistito nelle strade di Teheran, Kiarostami decide di usare alcuni vecchi negativi 16 mm per filmare una processione infinita di automobili che scorre davanti a un solo uomo: un vigile che ha il compito di bloccare la strada e che è sottoposto alle continue pressioni degli automobilisti. *Hamshahri*, tra i film meno noti di Kiarostami, è un'avvincente testimonianza della lotta per il potere nell'Iran post-rivoluzionario.

In questi singolari *road movies* Abbas Kiarostami si dimostra già capace di fare cinema con pochissimi mezzi, di trasformare l'apparente intento del progetto adattandosi alla realtà e celebrando in continuazione il movimento come essenza della vita e del cinema.

Massoumeh Lahidji

Abbas Kiarostami was obsessed with roads. In his film Roads of Kiarostami, he admits that he had taken hundreds of photographs of roads without even realising the common theme. This recurrence



Rah-e hall-e yek

can certainly stem from the importance of the road as a leitmotif in Persian poetry, his first source of inspiration. But even more than roads, world audiences associate Kiarostami's films with cars. Many of the feature films that brought him international recognition do take place in a car.

The three short films presented in this edition of *Il Cinema Ritrovato* all feature cars and traffic, although they were shot while Kiarostami worked for the *Kanoon*, the Institute for the intellectual development of children and young adults, where he was supposed to make educational films. They were made during the years of the Iranian Revolution, when almost no film could be shot.

In 1978, the young director escaped from the tensions of the city with only one cameraman, one soundman, a non-actor and a tyre (long before Quentin Dupieux). Together, they shoot *Rah-e hall-e yek*, an extraordinary silent odyssey, only through the grace of the frames, the light, the editing and the score.

In 1981, *Be tartib ya bedun-e tartib*, based on the either/or principle, a trope frequently explored in his cinema, first appears to be a simple demonstration of the virtue of order, in a school as in the city traffic. But soon, the viewer realises there is a film in the film and taking control over the traffic is just as difficult as trying to master reality in order to make a film.

Two years later, in 1983, after witnessing the scene in the streets of Teheran, Kiarostami decides to use some outdated 16 mm negatives to film the procession of countless motorists passing in front of one single man: an officer assigned to block the road, sacrificed to their constant pressure. *Hamshahri*, among his least well-known films, is a fascinating document of power struggle in post-revolutionary Iran.

In these early unique road movies, Abbas Kiarostami proved his ability to make cinema with almost no means, to transform the apparent purpose of the project by adjusting to reality and constantly celebrating movement as the quintessence of life and cinema.

Massoumeh Lahidji

HENRY FONDA FOR PRESIDENT

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Alexander Horwath**



A prima vista la figura emblematica di Henry Fonda (1905-1982) lo rende una scelta ovvia tra gli attori americani. Ma il suo ruolo nella vita sognata della repubblica del cinema va ben oltre l'«integrità» e la «semplicità» dell'attore e della sua arte. La personalità filmica di Fonda è il prodotto polifonico di tre epoche e del modo in cui seppero farsene interprete. Divenne famoso incarnando l'uomo qualunque del Midwest dei tardi anni Trenta, angustiato dalle contraddizioni tra capitalismo e democrazia. Assunse sfumature di tormentata insicurezza durante la Seconda guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra. Espresse poi le speranze e le paure che accompagnarono la «dissolvenza incrociata» tra l'era McCarthy e gli anni Sessanta di JFK. Nella logica di una *politique des acteurs*, Fonda è allo stesso tempo 'Best Man', 'Wrong Man' e 'Man with No Name': l'idealista, l'uomo ingiustamente accusato, l'uomo senza nome.

Al lascito di un attore contribuiscono spesso anche le occasioni perdute. Al di là della fantasticheria presidenziale cui il titolo della retrospettiva fa riferimento, il fatto che Vittorio De Sica e Sergio Leone volessero Fonda come protagonista di *Ladri di biciclette* e di *Per un pugno di dollari* è indicativo delle potenzialità storiche addensatesi attorno alla figura dell'attore. Questa rassegna può raccontare solo parte della sua eredità: abbiamo tralasciato alcuni dei film maggiori – *Lady Eva*, *Sfida infernale*, *C'era una volta il West* – e molti ruoli famosi, come quelli interpretati in *Jezebel*, *Jesse il bandito*, *Alba fatale*, *La parola ai giurati*, *La nave matta di Mister Roberts* e *Sul lago dorato*. Con un'unica eccezione, la retrospettiva include opere mai proiettate in questo festival. E tuttavia non si limita a essere una selezione di rarità, ma traccia una precisa traiettoria.

Grandi scrittori e critici si sono appassionati all'opera e alla personalità filmica di Fonda; queste note sono segnate dalle loro osservazioni. John Steinbeck ci lascia intravedere l'uomo Henry Fonda: «Hank mi appare come un uomo espansivo ma irraggiungibile, mite ma capace di una violenza repentina, selvaggia e pericolosa, intransigente con gli altri ma in egual misura con se stesso, ingabbiato e insofferente alle sbarre ma intimidito dalla luce, violentemente contrario alle imposizioni ma pronto a imporsi una ferrea schiavitù. Sul suo volto si danno battaglia gli opposti». Nei ruoli impersonati da Fonda questi opposti sono compresenti e confluiscono splendidamente perché appartengono allo stesso uomo: il ribelle fuorilegge e il rappresentante politico; il professore o milionario maldestro e il proletario arrabbiato. La fisicità di Fonda era unica, a riposo e in azione; la sua andatura e i suoi passi di danza goffamente incantevoli sono inconfondibili. Mostrava anche una straordinaria capacità d'introspezione e di contemplazione, «un'ossessione per la memoria», l'ha definita Devin McKinney. «Quando sentiamo che i ricordi si fanno labili e il passato ci sfugge, possiamo guardare a lui. Possiamo guardare a Henry Fonda e ricordare con lui».

Alexander Horwath

*At first glance, the iconic status of Henry Fonda (1905-1982) among American actors makes him appear an obvious choice. But his complex role in the dream life of the cinema reaches far beyond the 'integrity' and 'simplicity' that have been ascribed to him and his craft. His persona is a polyphonic product of three historical moments – and of how he embraced them. He rose to stardom as a midwestern everyman in the late 1930s, haunted by the tensions between capitalism and democracy. He acquired qualities of self-doubt and a traumatic streak during World War II and its aftermath. Then he expressed the hopes and fears that accompanied the lap dissolve from the McCarthy era into JFK's 1960s. To a *politique des acteurs*, Fonda appears as the 'Best Man', the 'Wrong Man', and the 'Man with No Name', all at the same time.*

*Missed opportunities often contribute to an actor's legacy. Apart from the once prevalent real-world fantasy to which the program owes its title, Vittorio De Sica's and Sergio Leone's intense hopes of casting Fonda as the lead in *Bicycle Thieves* and *A Fistful of Dollars* also hint at the historical potential that accrued around him. This series can only relate a small part of his legacy: some of his greatest films – *The Lady Eve*, *My Darling Clementine*, *Once Upon a Time in the West* – were left aside, as were many famous roles such as those in *Jezebel*, *Jesse James*, *The Ox-Bow Incident* and *12 Angry Men*, *Mister Roberts* and *On Golden Pond*. With one exception, the lineup includes works that haven't been shown at the festival before. Still, it is not primarily a selection of rarities, but one that traces a specific arc.*

Great writers and critics regularly engaged with Fonda's work and persona; these notes are marked by some of their insights. John Steinbeck gives us a glimpse of the private man: "My impressions of Hank are of a man reaching but unreachable, gentle but capable of sudden wild and dangerous violence, sharply critical of others but equally self-critical, caged and fighting the bars but timid of the light, violently opposed to external restraint, imposing an iron slavery on himself. His face is a picture of opposites in conflict". In Fonda's performances, these opposites are equally present, and they flow together beautifully because they are part of one and the same man: the rebel outlaw and the political representative; the bumbling professor or millionaire and the angry working stiff; the farmer and the urban intellectual. Fonda had a unique physicality whether lying down or taking action; his gait and his charmingly awkward dance moves are highly recognisable. But he also projects an uncommon sense of interiority, a reflectiveness, "a compulsion towards remembrance", as Devin McKinney has described it. "When we feel our memories weakening, our sense of the past dissolving, we may look at him. We may look at Henry Fonda and remember, as he remembers".

Alexander Horwath

YOU ONLY LIVE ONCE

USA, 1937 Regia: Fritz Lang

Vedi pag. / See p. 30

LET US LIVE

USA, 1939 Regia: John Brahm

■ T. it.: *Lasciateci vivere!* Sog.: dal racconto *Murder in Massachusetts* (1936) di Joseph F. Dinneen. Scen.: Anthony Veiller, Allen Rivkin. F.: Lucien Ballard. M.: Al Clark. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Karol Rathaus. Int.: Maureen O'Sullivan (Mary Roberts), Henry Fonda ('Brick' Tennant), Ralph Bellamy (tenente Everett), Alan Baxter (Joe Linden), Stanley Ridges (procuratore distrettuale), Henry Kolker (capo della polizia), George Douglas (Ed Walsh), Philip Trent (Frank Burke). Prod.: William Perlberg per Columbia Pictures Corp. of California ■ 35mm. D.: 68'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

Dalla vivace scena della rapina mentre il protagonista è in chiesa, alle luci crude del confronto all'americana e alle carrellate nel braccio della morte, *Let Us Live* è il più compatto dei film con Henry Fonda. Nella sua monografia sull'attore Devin McKinney descrive la "cappa d'onta esistenziale" che Fonda qui indossa, la sua "personalità nervosa, acidula, che interagisce con un senso modernista di sconfitta. [...] Ambientato in una città americana senza nome e senza sole, il film si incentra su Brick, coriaceo tassista con fidanzata devota, sogni borghesi e volto 'rappresentativo'. Brick e l'amico Joe sono a torto accusati di una rapina con morto. Subiscono tutta la trafila giudiziaria, dal processo alla sentenza fin quasi all'esecuzione della pena capitale, dalla quale li salva il caso. Quello della giustizia è un processo di scarificazione, la sfortuna è cancellata dal colpo di fortuna".

Per il contesto, le premonizioni noir e la storia personale del regista, anch'egli esule dalla Germania nazista, il



Let Us Live

thriller di John Brahm ha vari tratti in comune con *You Only Live Once*. Per altri versi prefigura invece *The Wrong Man*. Solo che lì il passaggio dagli ideali borghesi al disincanto (o alla morte, o alla catatonia) è permeato da dubbi politici più concreti. L'amico squattrinato di Brick racconta il proprio passato di bracciante in California, dove il grano e le arance eccedenti venivano distrutti mentre la gente moriva di fame; e anche la fiducia di Brick nel sistema va a farsi benedire: "La legge non può riconoscere il proprio errore". Quasi a confermarlo, quando il pubblico ministero dice "Ho fatto solo il mio dovere", Brick si rifiuta di stringergli la mano.

From its crisp cinema-robbery-cum-church visit to its harshly lit police lineup of suspects and tracking shots on death row, Let Us Live is the most tightly packed of all Fonda features. It is also one of the most pessimistic. In his outstanding book about the actor's life and work, Devin McKinney describes the "cloak of

existential shame" that Fonda wears here, his "nervous, acidulous persona interacting with a modernist sense of defeat. [...] Set in a nameless, sunless American city, the film centers on Brick, a hard-boiled cabbie with a devoted sweetheart, middle-class dreams, and a 'representative' face. Brick and his friend Joe are erroneously fingered as the perpetrators of a fatal holdup. They're marched through the legal system, past trial and conviction to the point of execution, before being rescued by chance. The process of justice has been one of scarification, of bad luck canceled by dumb luck".

In terms of its story world, its premonitions of film noir, and as the work of another refugee from Nazi Europe, John Brahm's thriller shares several aspects with You Only Live Once. In other ways, it looks ahead to The Wrong Man. Except that here, the arc from middle-class ideals to disillusionment (or death, or catatonia) is shaped by more concrete political doubts. Brick's down-and-out friend talks about his days as a harvest worker in California where sur-

plus wheat and oranges were destroyed while people starve; and Brick's own faith in the system also goes out the window: "The law can't admit it's wrong". As if to prove this point, when the District Attorney says, "I only did my duty" Brick refuses his handshake.

YOUNG MR. LINCOLN

USA, 1939 Regia: John Ford

■ T. it.: *Alba di gloria*. Scen.: Lamar Trotti. F.: Arthur Miller, Bert Glennon. M.: Walter Thompson. Scgf.: Richard Day, Mark-Lee Kirk. Int.: Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Arleen Whelan (Hannah Clay), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutledge), Richard Cromwell (Matt Clay), Donald Meek (John Felder), Judith Dickens (Carrie Sue), Eddie Quillan (Adam Clay). Prod.: Kenneth Macgowan, Darryl F. Zanuck per 20th Century-Fox Film Corp. ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Fonda era solito raccontare un episodio che contribuisce a spiegare la longevità di *Young Mr. Lincoln*: "Non conoscevo Ford. Conoscevo i suoi film e gironzolavo sul set quando girava *Ombre rosse*. Me ne stavo lì davanti alla sua scrivania come un sottufficiale con il cappello bianco in mano, e lui era l'ammiraglio. Le sue parole suonarono all'incirca così: 'Cos'è 'sta stronzata che non vuoi interpretare Lincoln? Credi che sia quel cazzo di Presidente? È un giovane e inesperto avvocato di Springfield, Cristo santo'. Ed è così che mi minacciò e mi convinse".

L'ultima volta che la democrazia ha rischiato di morire, il cinema e la radio erano i social network di riferimento. Giunto al suo apice quale forma d'arte popolare, il cinema di Hollywood ebbe il compito storico di promuovere e aggiornare il mito democratico. Uscito a soli due mesi dal pessimistico *Let Us Live*, il *Lincoln* di Ford e Fonda



Young Mr. Lincoln

raggiunse questo obiettivo, e lo trascese. Il film rimane oggi inestimabile non solo per la passione che suscita in ammiratori e scettici (si vedano le lodi cantate da Sergej Ėjzenštejn nel 1945 e la critica dei "Cahiers du cinéma" nel 1970) o perché lo stesso Ford lo mise sempre tra i suoi preferiti. È amato perché *vive*, nei concreti dettagli cinematografici e nella danza dialettica tra corpo e mente, natura e legge, ricordo e premonizione.

Geoffrey O'Brien ha evidenziato l'"abilità mercuriale" di Ford, la sua capacità di "essere in due luoghi contemporaneamente. Nel suo mostrare al contempo una radiosa sincerità e la subdola sottigliezza di un imbroglione, il *Lincoln* di Ford è l'immagine speculare del regista". Immagine ulteriormente rispecchiata dalla "straordinaria interpretazione di Fonda. [...] La sua collocazione nello spazio, la sua distanza relativa da coloro che lo circondano e la sua dose di agio o disagio sono punti di riferimento costanti. Non riusciamo a togliergli gli occhi di dosso, eppure a momenti

quasi scompare nella massa. La sua maturazione politica, quando affronta la folla che vuole linciare i suoi clienti, è compensata dai momenti in cui prende le distanze e guarda lontano o dentro di sé. Ogni punto di contatto e ogni perdita di contatto sono registrati con un'ipersensibilità elettrica, non da ultimo in scene che paiono immerse in una quiete pastorale".

Fonda often told this story, indicating one of the reasons why Young Mr Lincoln still endures: "I didn't know Ford. I knew his work and I used to hang around the set, watching him shoot Stagecoach. I stood there at his desk like a guard with his white hat in his hand and he was the admiral. His first words were something like, 'What's all this shit that you don't want to play Lincoln? You think he's the fuckin' President? He's a young, jackleg lawyer from Springfield, for Christ's sake'. And that's how he intimidated and persuaded me".

The last time democracy nearly died all over the world, movies and radio were the social networks of choice. As

Hollywood cinema reached its peak as a popular art, it also faced the historical task of promoting and updating democratic myth. Premiering just two months after the supremely downbeat *Let Us Live*, Ford and Fonda's Lincoln met this task – and transcended it. The film remains invaluable today not only for the passion it unlocks in admirers and skeptics alike (e.g. Sergei Eisenstein's hymn from 1945 vs the "Cahiers du cinéma" critique of 1970), and not just because Ford himself always named it among his favorites. It is loved because it is so alive – in concrete filmmaking detail as in its dialectical dance of body and mind, nature and law, remembrance and premonition.

Geoffrey O'Brien has noted the director's "mercurial ability to be in two places at once. If Ford's Lincoln exhibits at once a radiant sincerity and the devious subtlety of a trickster, he is to that extent the director's mirror image". This image is further mirrored in "Fonda's remarkable performance. [...] His location in space, his relative distance from those around him, his physical stance, his degree of comfort or discomfort: these are constant reference points. We can't take our eyes off him, and yet there are moments when he is almost lost in the crowd. His blossoming as a politician, as he confronts the mob seeking to lynch his clients, is balanced by the moments of turning away, of looking into the distance or into himself. Every point of contact or loss of contact is registered with an electric hypersensitivity, not least in scenes that seem bathed in pastoral tranquility".

THE GRAPES OF WRATH

USA, 1940 Regia: John Ford

■ T. it.: *Furore*. Sog.: dal romanzo omonimo (1939) di John Steinbeck. Scen.: Nunnally Johnson. F.: Gregg Toland. M.: Robert Simpson. Scgf.: Richard Day, Mark-Lee Kirk. Mus.: Alfred Newman. Int.: Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (mamma

Joad), John Carradine (Casy), Charley Grapewin (nonno Joad), Dorris Bowdon (Rosasharn Rivers), Russell Simpson (papà Joad), O.Z. Whitehead (Al Joad), John Qualen (Muley Bates), Eddie Quillan (Connie Rivers), Zeffie Tilbury (nonna Joad). Prod.: Nunnally Johnson, Darryl F. Zanuck per 20th Century-Fox Film Corp. ■ DCP. D.: 129'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Dopo aver superato la prova del fuoco il giovane Lincoln s'incammina, "magari verso la cima di quella collina", sotto un imminente temporale. Un anno dopo il fuorilegge Tom Joad lascia il nostro campo visivo più o meno allo stesso modo. Il libro da cui prende vita è *Furore* di John Steinbeck (1939), e quarant'anni dopo l'attore che lo interpreta raffigurerà in un disegno quel libro aperto, con una lente da lettura che ingrandisce un paragrafo: "Sulle grandi arterie gli uomini sciamavano come formiche, in cerca di lavoro, in cerca di cibo. E la rabbia cominciò a fermentare".

Dal diario di Bertolt Brecht, 22 gennaio 1941: "Vediamo il film tratto da *Furore* di Steinbeck. Si può ancora capire che è un grande libro e che i produttori probabilmente non hanno voluto togliergli tutta la forza". [...] Il film è un interessante intreccio di elementi documentaristici e privati, epici e drammatici, istruttivi e sentimentali, realistici e simbolici, materialistici e idealistici".

Dagli scritti di Andrew Sarris, 18 ottobre 1973: "All'epoca sopravvalutato quale testimonianza sociale, è oggi sottovalutato sia come film hollywoodiano (non abbastanza mitico e patinato), sia come cimelio fordiano (non abbastanza personale). Quel che supera sempre la prova del tempo, tuttavia, è la grintosa incarnazione che Henry Fonda offre di Tom Joad, una miscela volatile di sincerità rurale e ringhiosa paranoia. [...] La sua statura fisica e spirituale non è quella dell'omino vittimizzato, ma dello spilungone dal

sangue caldo. La sua rabbia esplosiva ha la miccia corta, e sul fatto che sia tenace senza essere meschino dobbiamo credergli sulla parola. In realtà è solo la goffaggine dei movimenti a tradire una vulnerabilità. Il suo eroe presunto proletario diventa sinistro e minaccioso nella zona d'ombra in cui la giustizia sociale incrocia la vendetta personale".

Dalla raccolta di canzoni di Bruce Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 21 novembre 1995: "Elicotteri della stradale che spuntano dalla collina. Benvenuti al nuovo ordine mondiale. Famiglie che dormono in macchina nel Sudovest. Né casa né lavoro né sicurezza né pace".

Having passed his trial by fire, young Mr. Lincoln figures he'll go on a bit, "maybe to the top of that hill", while a thunderstorm gathers. A year later, the outlaw Tom Joad leaves our field of vision in much the same manner. The book he has sprung from is John Steinbeck's The Grapes of Wrath (1939). And the actor who plays him will, another 40 years later, make a private drawing of that opened book, with a magnifying glass highlighting one paragraph: "On the highways the people moved like ants and searched for work, for food. And the anger began to ferment".

From the journal of Bertolt Brecht, 22 January 1941: "We see the film of Steinbeck's The Grapes of Wrath. You can still see that it must be a great book, and the entrepreneurs probably did not want to take all the strength out of it. [...] The whole thing is an interesting mixture of the documentary and the private, the epic and the dramatic [sic], the informative and the sentimental, the realistic and the symbolic, the materialistic and the idealistic".

From the writings of Andrew Sarris, 18 October 1973: "After being overrated in its time as a social testament, it is now underrated both as a Hollywood movie (not glossily mythic enough) and as a Ford memento (not purely personal enough). What does stand up to every test of time, however, is Henry Fonda's



The Grapes of Wrath

gritty incarnation of Tom Joad, a volatile mixture of prairie sincerity and snarling paranoia. [...] His physical and spiritual stature is not that of the little man as victim, but of the tall man as troublemaker. His explosive anger has a short fuse and we have only his word for it that he is tough without being mean. Indeed, it is mainly his awkwardness in motion that suggests his vulnerability. His putatively proletarian hero becomes ominously menacing in that shadowy crossroads where social justice intersects with personal vengeance".

From the songbook of Bruce Springsteen's The Ghost of Tom Joad, 21 No-

vember 1995: "Highway patrol choppers comin' up over the ridge. [...] Welcome to the new world order. Families sleepin' in the cars in the Southwest. No home no job no peace no rest".

THE MALE ANIMAL

USA, 1942 Regia: Elliott Nugent

■ T. it.: *L'uomo questo dominatore*. Sog.: dalla pièce omonima (1940) di James Thurber ed Elliott Nugent. Scen.: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Stephen Morehouse Avery. F.: Arthur Edson. M.:

Thomas Richards. Scgf.: John Hughes. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Henry Fonda (Tommy Turner), Olivia de Havilland (Ellen Turner), Joan Leslie (Patricia Stanley), Jack Carson (Joe Ferguson), Eugene Pallette (Ed Keller), Herbert Anderson (Michael Barnes), Hattie McDaniel (Cleota), Ivan Simpson (Dean Frederick Damon), Don DeFore (Wally Myers). Prod.: Wolfgang Reinhardt, Hal B. Wallis per Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca del Friuli ■ Digitalizzato nel 2020 a partire da una copia 16mm / Digitized in 2020 from a 16mm print



The Male Animal

“Fonda, nei panni dell’occhialuto professore, è praticamente perfetto per il ruolo. La trama è felicemente e riccamente avvolta nella commedia. Coloro che ne colgono il senso più profondo raccomandano il film ai loro amici definendolo imperdibile” (“Variety”, 4 marzo 1942).

Tra le sceneggiature per *Arsenico e vecchi merletti* e *Casablanca* i gemelli Epstein adattarono un’altra opera teatrale: *The Male Animal*, trionfo di Elliott Nugent e James Thurber. A teatro Nugent aveva interpretato il ruolo che è ora di Fonda: Tommy Turner, professore di letteratura inglese, ben sposato, benpensante e ben integrato finché “il mondo ha cominciato ad agitarsi, grandi istituzioni hanno iniziato a tremare e a me e a mia moglie sono piombati addosso dei giocatori di football”. Tutto questo perché Turner, nell’intento di dimostrare che perfino un inglese *stentato* può essere commovente ed eloquente, ha deciso di leg-

gere ai suoi alunni la lettera scritta nel 1927 dall’anarchico Bartolomeo Vanzetti prima della condanna a morte.

Allo scoppio della guerra *The Male Animal* esamina infinite sfumature di virilità e ‘americanismo’ riconoscendo che la turbolenta commedia coniugale e il discorso politico, l’ironia multiculturale e la sfacciata retorica del business sportivo funzionano meglio se gustati insieme. C’è la paura dell’infiltrazione dei ‘rossi’ nelle università e un ‘fascista’ nel consiglio di facoltà che adora costruire stadi (Eugene Pallette). C’è la femminilità intelligente e giocosa (Olivia de Havilland) e la mascolinità fieramente regressiva e quasi tossica (Jack Carson). E c’è la percezione, da parte di Fonda, che i nobili appelli a favore della libertà intellettuale sono più convincenti se controbilanciati da un monologo alcolico di dieci minuti su amore e matrimonio che convoca tigri, leoni marini ed elefanti: “Fai qualcosa, non startene con le mani in

mano! Perfino un animaletto come il pinguino non tollera le mascalzionate quando si tratta della sua compagna!”.

“Fonda, in horn-rimmed specs, is pretty close to perfectly cast. Yarn is fortunately wrapped in plenty of comedy. Those who recognise its deeper meaning will recommend it to their friends as a must-see” (“Variety”, 4 March, 1942).

Between their scripts for *Arsenic and Old Lace* and *Casablanca*, the Epstein twins wrote another stage-to-screen adaptation: *The Male Animal*, a hit play by Elliott Nugent and James Thurber. On stage, Nugent had performed the part that is now Fonda’s: Tommy Turner, professor of English literature, well-married, well-meaning and well-adjusted until “the world began to shake, great institutions trembled and football players descended upon me and my wife”. All this because Turner has chosen to read a letter to his class, an attempt to show that even broken English can be moving and eloquent. That letter was written in 1927 by the anarchist Bartolomeo Vanzetti in his death cell.

At the onset of war, *The Male Animal* discusses infinite shades of manhood and ‘Americanism’, recognising that plate-smashing comedy and political argument, melting-pot irony and the brassy rhetoric of the sports business are best served together. There’s the fear of ‘Reds’ infiltrating the university and a ‘fascist’ trustee (Eugene Pallette) who likes to build stadiums. There’s smart, fun-loving femininity (Olivia de Havilland) and proudly regressive, semi-toxic masculinity (Jack Carson). And there is the perception, on Fonda’s part, that noble calls for intellectual freedom can only improve with a strong counterbalance – ideally, an alcohol-fuelled 10-minute solo about love and marriage as taught by tigers, sea lions, and elephants: “You do something, you don’t just sit there! Even the p-p-penguin, that little thing, will stand for no monkey business where his mate’s concerned!”.

THE BATTLE OF MIDWAY

USA, 1942 Regia: John Ford

■ T. it.: *La battaglia delle Midway*. Scen.: John Ford, Dudley Nichols, James Kevin McGuinness. F.: Joseph H. August. M.: John Ford, Robert Parrish. Mus.: Alfred Newman. Int.: Donald Crisp, Henry Fonda, Jane Darwell, Irving Pichel (voci narranti), Logan Ramsey, James Roosevelt, Jimmie Thach (se stessi). Prod.: John Ford per United States Navy ■ DCP. D.: 18’. Col. Versione inglese / English version

La voce di Fonda è una tra tante in *The Battle of Midway*. La natura polifonica del breve documentario si estende alle forme, alle tonalità e alle emozioni: i volti dei soldati a distanza ravvicinata e gli aerei che solcano un campo visivo decentrato; “Red River Valley” e l’accenno premonitore a “qualcosa dietro quel tramonto”; il trionfo americano e le bare americane; profondità di campo e fotogrammi che sobbalzano sullo schermo, sfregiando il corpo del film a eterno monito: “è successo davvero”. Il finale (voluto da Roosevelt) pare una voce dal futuro: ampie pennellate di colore gocciolante sulla conta delle perdite giapponesi, nello stile del Godard del 1967-1968.

La battaglia delle Midway fu un momento di svolta nella Guerra del Pacifico, e si ritiene che il cortometraggio di Ford abbia scavato un solco nella sua carriera. Per Tag Gallagher i film postbellici di Ford mostrano “la differenza, forse, tra un uomo che filma le proprie idee e un uomo che filma la propria esperienza”. L’osservazione può valere anche per chi si trovava davanti alla macchina da presa. Il 24 agosto 1942, dieci settimane dopo la battaglia delle Midway e tre settimane prima dell’uscita del film, Henry Fonda si arruolò volontario.

Fonda’s voice is one of many in *The Battle of Midway*. The polyphonic nature of this short documentary extends to its range of forms, tonalities, and emotions: soldiers’ faces up-close

and airplanes tumbling across a de-centred visual field; “Red River Valley” and fearful hints of “something behind that sunset”; American triumph and American coffins; depth-of-field staging and framelines jerking into full view, scarring the film’s body as an eternal reminder that “this really happened”. The coda (requested by President Roosevelt) feels like a voice from the future: broad strokes of dripping colour over the count of Japanese losses, done in the style of Jean-Luc Godard circa 1967-1968.

The battle of Midway was a turning point in the Pacific War, and Ford’s filming of it has come to be seen as a wedge in his career. For Tag Gallagher, Ford’s postwar work shows “the difference, perhaps, between a man who films his ideas and one who films his experience”. A similar observation may apply to those in front of the camera. On 24 August 1942, 10 weeks after the battle of Midway and three weeks before the film’s release, Henry Fonda volunteered for military service.

DAISY KENYON

USA, 1947 Regia: Otto Preminger

■ T. it.: *L’amante immortale*. Sog.: dal romanzo omonimo (1945) di Elizabeth Janeway. Scen.: David Hertz. F.: Leon Shamroy. M.: Louis Loeffler. Scgf.: Lyle Wheeler, George Davis. Mus.: David Raksin. Int.: Joan Crawford (Daisy Kenyon), Henry Fonda (Peter Lapham), Dana Andrews (Dan O’Mara), Ruth Warrick (Lucile O’Mara), Martha Stewart (Mary Angelus), Peggy Ann Garner (Rosamund O’Mara), Connie Marshall (Marie O’Mara), Nicholas Joy (Coverly). Prod.: Otto Preminger per 20th Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 99’. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

“Otto è un tesoro, una sorta di ebreo nazista, ma gli voglio bene”. La battuta di Joan Crawford sul suo regista dovette contrariare in egual misura ebrei

e nazisti, ma non fu questo il motivo per cui la Legion of Decency avversò *Daisy Kenyon* o l’interesse della critica e gli incassi di questo *ménage à trois* dai toni noir furono così scarsi. Forse era un film troppo adulto per la sua epoca. Non che oggi sia più noto, ma alcuni critici hanno imparato a considerarlo uno dei film più complessi e moralmente ambigui di Preminger. Le sue riserve e le sue simpatie sono equamente ripartite – e in continua oscillazione – tra i tre protagonisti: Daisy (Crawford), una stilista single e sicura di sé; Dan (Dana Andrews), avvocato di successo che tradisce la moglie (e la cui professione permette a Hollywood di parlare per la prima volta dell’internamento dei giapponesi negli Stati Uniti); Peter (Fonda), un reduce di guerra vedovo, depresso e tormentato dagli incubi. Qui Fonda può indossare una nuova maschera, scrive Devin McKinney, “ma il tormento e la sensualità che emana bastano a suggerire che la maschera non è qualcosa che gli hanno dato, ma un volto che si porta dietro”.

Chris Fujiwara, nella sua monografia su Preminger, celebra giustamente i “duelli a tre” di *Daisy Kenyon* e il modo in cui “mette in discussione il genere cui appartiene. D’accordo, prenditi la tua tragedia, prenditi il tuo melodramma’ dice Daisy a Peter, criticandone il tentativo di articolare l’intenso sentimento di lutto e di irrealtà derivante dalla morte della moglie e accusandolo di ‘voler sembrare un caso clinico’”. Preminger “rifiuta le categorie e i generi” per “creare spazio, per aprire il film e i personaggi a un mondo più vasto. [...] È un film sulla ricerca della lucidità”.

“Otto is a dear man, sort of a Jewish Nazi, but I love him”. Joan Crawford’s quip about her director may have raised eyebrows among Jews and Nazis alike, but it wasn’t the reason why the Legion of Decency put up a fight against *Daisy Kenyon* or why critical interest and box-office results were so low for this



Daisy Kenyon

noir-tinged ménage à trois. The film may have simply been too adult for its historical moment. Today it is hardly better-known, but several critics have come to view it as one of Preminger's most complex and morally ambiguous works. Its sympathies and criticisms are evenly distributed – and constantly shifting – between the three protagonists: Daisy (Crawford), a single and self-assured fashion designer; Dan (Dana Andrews), a successful lawyer who cheats on his wife (and whose profession allows Hollywood to highlight the US wartime concentration camps for Japanese-American citizens for the first time); and Peter (Fonda), an unstable, depressed war veteran and widower who is haunted by nightmares. Fonda can wear a new mask here, writes Devin McKinney, "while generating enough torment and sexiness to suggest that the mask is not something he was handed, but a face he brought with him".

Chris Fujiwara, in his study of Preminger, rightly celebrates the "three-way-showdowns" in Daisy Kenyon and

the way it "questions what kind of film it is. 'All right, have your tragedy, have your melodrama', Daisy tells Peter, criticizing his attempt to articulate the sense of acute loss and unreality he experienced after his wife's death and accusing him of 'trying to sound like a case history'. Preminger "rejects categories and genres" in order "to create space, to open the film and the characters to a wider world. [...] The film is about a search for lucidity".

FORT APACHE

USA, 1948 Regia: John Ford

■ T. it.: *Il massacro di Fort Apache*. Sog.: liberamente ispirato al racconto *Massacre* (1947) di James Warner Bellah. Scen.: Frank S. Nugent. F.: Archie Stout. M.: Jack Murray. Scgf.: James Basevi. Mus.: Richard Hageman. Int.: John Wayne (capitano Kirby York), Henry Fonda (colonnello Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), Pedro Armendáriz (sergente

Beaufort), Ward Bond (sergente maggiore O'Rourke), George O'Brien (capitano Sam Collingwood), Victor McLaglen (sergente Mulcahy), Anna Lee (Emma Collingwood), Irene Rich (Mary O'Rourke), Dick Foran (Tim Quincannon). Prod.: Merian C. Cooper, John Ford per Argosy Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 127'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Settima collaborazione tra Ford e Fonda, *Fort Apache* è una proposta straordinariamente ricca. Lo storico statunitense Richard Slotkin lo considera "un influente esempio di mitografia"; in *Dispatches* di Michael Herr rappresenta il "momento mitopatico" che la guerra del Vietnam attuerà due decenni dopo, mentre per Jean-Marie Straub è la conferma che Ford era "il cineasta più brechtiano, perché fa dire allo spettatore 'Accidenti, ma è vero o no?', invece di offrirgli immagini che gli dicano cosa pensare".

Alla fine di *Fort Apache* questo esercizio di equilibrio – la capacità di vedere e conoscere i tristi dettagli della condotta del colonnello Thursday promuovendo al contempo la diffusione della sua leggenda eroica – risuona ancor più forte che in *L'uomo che uccise Liberty Valance*, versione fordiana più tarda e famosa della stessa dialettica. Qui segna il culmine di svariate opposizioni trasformative: un film di guerra postbellico travestito da western sulla cavalleria; un racconto profondamente razzista dal quale è tratto un film che contempla non solo un percorso di pace con gli Apache ma anche il loro sfruttamento da parte di criminali spalleggiati dal governo; una storia di vita domestica in una comunità semi-matriarcale contrapposta a un protagonista duro e autoritario proveniente dall'Est del paese (il Thursday di Fonda), il cui disgusto per la nuova assegnazione si fonda chiaramente sull'arroganza sociale e l'odio etnico.

In *Fort Apache* "la celebrazione della frontiera come culla della democrazia americana è moderata da una critica incisiva dell'imperialismo americano.



Fort Apache

È una svolta importante per un prodotto della cultura popolare realizzato all'apice dell'impero nel genere che donò all'America un'epica nazionale. I film di Ford sono forse le più sofisticate opere d'arte politiche che l'America abbia prodotto, perché comprendono, con una lucidità che non lascia spazio né al cinismo né al moralismo, il modo in cui il mito e la retorica, l'immagine e l'ideologia, operano in una società e in un sistema di governo. Sanno che una comunità ha bisogno di miti che la rendano coesa e che una democrazia ha bisogno di esporre il mito alla luce della ragione critica" (Gilberto Perez, *The Material Ghost*).

Mentre i soldati lasciano il Forte per quella che sarà la loro ultima battaglia, tre donne cercano da lontano di identificare i loro uomini. La moglie del capitano Collingwood dice: "Non riesco a vederlo, vedo solo gli stendardi".

The seventh collaboration between Ford and Fonda, Fort Apache is an extraordinarily rich proposition. US historian Richard Slotkin views it as "a seminal work of mythography", in Michael Herr's Dispatches it represents the "mythopathic moment" that the Vietnam War would re-enact two decades later, and for the filmmaker Jean-Marie Straub it illustrates his argument that

Ford was "the most Brechtian of filmmakers, because he shows things that make people think 'Damn it, is that true or not?' – instead of presenting them with images that tell them what to think".

At the end of Fort Apache, this balancing act – the ability to see and know the sad facts of Col. Thursday's demeanour while also advocating for a dissemination of his legend as a heroic warrior – reverberates even more strongly than in The Man Who Shot Liberty Valance, Ford's later and more famous version of the same dialectic. Here, it is the culmination of several transformative oppositions: a postwar combat movie, dressed up as a cavalry western; a deeply racist short sto-



The Wrong Man

ry, adapted into a film that contemplates not only a path towards peace with the Apache but also their exploitation by government-backed criminals; domestic life in a semi-matriarchal Fort community vs a stiff, authoritarian protagonist from the East (Fonda as Thursday) whose disgust at his new posting is clearly based on class conceit and ethnic hatred.

In Fort Apache, “[the] celebration of the frontier as the cradle of American democracy is held in check by an incisive critique of American imperialism. This is a remarkable turn for a work of popular culture made at the height of the American empire in the genre that gave America its national epic. Ford’s films are perhaps the most sophisticated polit-

ical works of art America has produced because they understand, with a lucidity that has no time either for cynicism or for moralizing, the way myth and rhetoric, image and ideology, function in a society and a polity. They know that a community needs myth for its cohesion and that a democracy needs to bring myth under light of critical reason” (Gilberto Perez, *The Material Ghost*).

As the soldiers leave the Fort for what will be their ‘last stand’, three women watch from the distance, trying to identify their loved ones. Captain Collingwood’s wife says, “I can’t see him – all I can see is the flags”.

THE WRONG MAN

USA, 1957 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il ladro*. Sog.: Maxwell Anderson. Scen.: Angus MacPhail, Maxwell Anderson. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Paul Sylbert. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Henry Fonda (Christopher Emanuel ‘Manny’ Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (Frank D. O’Connor), Harold J. Stone (tenente Bowers), Charles Cooper (detective Matthews), John Heldabrand (Tomasini), Esther Minciotti (la madre di Manny), Doreen Lang (Ann James). Prod.: Alfred Hitchcock per Warner Bros. Pictures ■ 35mm. D.: 105’. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

In *Livre d’image* (2018) di Jean-Luc Godard, a un estratto in cui Henry Fonda nei panni del giovane Lincoln si entusiasma davanti a un testo di diritto seguono le immagini di un Fonda più maturo dietro le sbarre. Condannato da una legge iniqua per un crimine non commesso, è ora ‘the wrong man’: Manny Balestrero, marito e padre dai modi garbati, cristiano devoto, suonatore di contrabbasso allo Stork Club e, all’improvviso, protagonista di un incubo a occhi aperti. Sì, l’esperienza di Manny, con le strane venature di vergogna e colpa provate dall’uomo ingiustamente accusato, è autenticamente kafkiana. Ma lo stile sobrio e concreto con cui è presentata è spesso più vicino all’approccio bressoniano che agli usuali vezzi cinematografici pseudo-kafkiani. Alla luce del suo momento culminante – la preghiera di Manny, seguita dalla sovrapposizione dei volti dell’innocente e del colpevole – possiamo far nostro anche il precedente commento di Godard in *Histoire(s) du cinéma* (1998): “Insieme a Dreyer, Hitchcock è il solo a sapere come si filma un miracolo”. Serve una coincidenza, un miracolo, per completare questo *police procedural* al contrario e identificare il vero cattivo, il quale non è altro che il sistema legale stesso. Così come la vera vittima non è Manny ma sua moglie Rose, che nella straordinaria interpretazione di Vera Miles piomba nella catatonìa. Se colpa e innocenza diventano arbitrarie il risultato è la follia. Dopo essere stato rilasciato Manny va a trovare Rose nella clinica psichiatrica ed è sconvolto dall’assenza di miglioramenti: “Speravo in un miracolo”.

The Wrong Man appare come una sintesi perfetta tra l’esercizio di equilibrio che caratterizza tutta la carriera di Fonda, in bilico tra rettitudine e disprezzo della legge, e la metafisica hitchcockiana fondata sulla colpa e il timore della polizia. Eppure è stato spesso considerato un’anomalia perfino dallo stesso Hitchcock, il quale riconosce l’atipicità del film dicendo-

ci che “questa è una storia vera, lo è ogni singola parola” e citando la fonte, un caso di scambio d’identità avvenuto nel 1953. Per Godard, nella sua recensione del 1957, tutto inizia con “la bellezza del volto di Henry Fonda” il cui “unico garante è l’esatta verità. Siamo nel dramma più rocambolesco perché siamo nel documentario più perfetto, più esemplare”.

In *Jean-Luc Godard’s Livre d’image* (2018), a *Henry Fonda clip – young Mr. Lincoln’s delight in discovering a book of law – is soon followed by a shot of the older Fonda behind bars. Imprisoned by an unjust law for a crime he did not commit, he is now ‘the wrong man’: Manny Balestrero, mild-mannered husband and father, faithful Christian, bass player at the Stork Club, and, all of a sudden, the subject of a real-life nightmare. Yes, Manny’s experience, including the strange kinds of shame and guilt felt by the wrongly accused, is truly Kafkaesque. But its sober, matter-of-fact presentation on screen is often closer to a Bressonian approach than to any of the usual faux-Kafka movie mannerisms. In view of its climax – Manny’s prayer, followed by a superimposition of the innocent and the guilty man’s faces – we may also heed Godard’s earlier claim about the film in his *Histoire(s) du cinéma* (1998): “Together with Dreyer, Hitchcock is the only one who knows how to film a miracle”. It takes a coincidence, a miracle, to complete this inverted police procedural and identify the actual villain, who is none other than the legal system itself. Similarly, the actual victim isn’t Manny, but his wife Rose who – in an impressive performance by Vera Miles – ends up catatonic. If guilt and innocence become arbitrary, madness results. Visiting her at the mental asylum after his release, Manny is shocked by her unchanged state: “I guess I was hoping for a miracle”.*

The Wrong Man seems like a perfect summation of both Fonda’s career-spanning tightrope walk between righteousness and lawlessness and Hitchcock’s

metaphysics of guilt and fear of the police. Still, it has often been viewed as an outlier, not least by Hitchcock himself who acknowledges the atypical character of his film, telling us that “this is a true story, every word of it”, referring to his source, a 1953 case of mistaken identity. For Godard, in his 1957 review, it all begins with “the beauty of Henry Fonda’s face” whose “only criterion is the exact truth. We are watching the most fantastic of adventures because we are watching the most perfect, the most exemplary, of documentaries”.

FAIL-SAFE

USA, 1964 Regia: Sidney Lumet

■ T. it.: *A prova di errore*. Sog.: dal romanzo omonimo (1962) di Eugene Burdick e Harvey Wheeler. Scen.: Walter Bernstein. F.: Gerald Hirschfeld. M.: Ralph Rosenblum. Scgf.: Albert Brenner. Int.: Henry Fonda (il presidente), Dan O’Herlihy (generale Black), Walter Matthau (Groeteschele), Frank Overton (generale Bogan), Edward Binns (colonnello Grady), Fritz Weaver (colonnello Cascio), Larry Hagman (Buck), William Hansen (Swenson), Russell Hardie (generale Stark), Russell Collins (Knapp). Prod.: Max E. Youngstein per Columbia Pictures ■ DCP 4K. D.: 112’. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

All’inizio del 1963, poco dopo l’apocalisse sfiorata dalla crisi dei missili di Cuba, entrano in produzione due grandi film americani sullo scoppio accidentale di una guerra nucleare. Quello che fa ridere, *Il dottor Stranamore*, esce per primo. Quello che fa meno ridere, *Fail-Safe*, esce quando manca meno di un mese alle elezioni del 1964 e vede Henry Fonda nel ruolo del presidente degli Stati Uniti.

“*Fail-Safe* si presenta come un thriller puro, dinamico e implacabile. Uno stormo di bombardieri americani sta per raggiungere i margini dello spazio aereo sovietico quando un computer



Fail-Safe

trasmette per errore un codice d'attacco. Le autorità americane e sovietiche collaborano per fermare i bombardieri, e il presidente degli Stati Uniti, rinchiuso nel bunker della Casa Bianca in collegamento telefonico con il leader sovietico, tenta con crescente disperazione di impedire l'inevitabile. [...] Il presidente, che entra in scena come un'alta ombra scura nel corridoio, viene mostrato di spalle mentre il suo giovane interprete gli fissa la nuca, il volto ridotto a una sbavatura argentea sulla porta dell'ascensore. Lumet usa geo-

metricamente il corpo alto e asciutto di Fonda rinchiuso nel bunker e poi affonda nei primi piani, visioni ingigantite nella soggettiva di una mosca ipnotizzata, mentre il presidente tenta di negoziare l'apocalisse al telefono". Nel punto culminante "passato e presente si fondono e l'epifania si realizza con una mano, una voce e un'ombra. Tornano tutte le intensità sommerse della carriera di Fonda, a riempire la scena, ad ampliarne i contesti drammatici e politici. [...] Vorremmo scandagliare l'istante, smontarlo, studiarne

molle e ingranaggi. Ma è impossibile: non possiamo realmente 'vedere' quel che vediamo. Piuttosto, sentiamo ciò che non possiamo vedere, il brusio della storia, il tono di Lincoln che ancora vibra sotto il rumore meccanico di *Fail-Safe*, della vita americana com'è oggi, come sta per divenire; un eroismo che detesta uccidere, che invece di sbraitare spavaldo 'fatevi sotto' chiede 'Che cosa diciamo ai morti?'" (Devin McKinney, *The Man Who Saw a Ghost*).

In early 1963, almost immediately after the apocalyptic rush of the Cuban Missile Crisis, two great American films about an accidental nuclear war go into production. The funny one, Dr. Strangelove, comes out first. The not-so-funny one, Fail-Safe, premieres less than a month before the 1964 election and casts Henry Fonda as the acting president.

*"Fail-Safe comes across as a pure thriller, dynamic and unrelenting. A US bomber group is reaching its assigned fail-safe points at the borders of Soviet airspace, when a computer blows a chip and transmits an attack code. As American and Soviet officers collaborate in pursuing the bombers, the American president – installed in a White House bunker, connected to the Soviet premier by telephone – tries with increasing desperation to avert the inevitable. [...] First emerging as a tall black shadow down the hallway, the president is seen from behind as his young interpreter stares at the back of his neck, the private face a silver smear in the elevator door. With Fonda confined to the bunker, Lumet uses his star's height and slimmness geometrically, and then bores in with close-ups, huge views from the vantage of a mesmerised fly, as Fonda attempts to negotiate apocalypse by phone". At its peak, "past and present are joined, and epiphany crafted – with nothing but a hand, a voice, and a shadow. All the submerged intensities of Fonda's performing history return to fill the scene, to expand its dramatic and political contexts. [...] We'd like to plumb the moment, take it apart, find its cogs and springs. But it's impossible: we cannot quite 'see' what we are seeing. Rather, we feel what we are not seeing – that hum of history, that Lincoln tone still thrumming beneath the machine noise of Fail-Safe, of American life as it is now, as it is about to become; a heroism that hates to kill, that instead of boasting 'Bring it on' asks, 'What do we say to the dead?'" (Devin McKinney, *The Man Who Saw a Ghost*).*

THE BEST MAN

USA, 1964 Regia: Franklin J. Schaffner

■ T. it.: *L'amaro sapore del potere*. Sog.: dalla pièce omonima (1960) di Gore Vidal. Scen.: Gore Vidal. F.: Haskell Wexler. M.: Robert Swink. Scgf.: Lyle Wheeler. Mus.: Mort Lindsey. Int.: Henry Fonda (William Russell), Cliff Robertson (Joe Cantwell), Edie Adams (Mabel Cantwell), Margaret Leighton (Alice Russell), Shelley Berman (Sheldon Bascomb), Lee Tracy (Art Hockstader), Ann Sothorn (Sue Ellen Gamadge), Gene Raymond (Don Cantwell), Kevin McCarthy (Dick Jensen), Mahalia Jackson (se stessa). Prod.: Stuart Millar, Lawrence Turman per Millar/Turman Productions ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus

In *The Dream Life*, il suo studio sulla mitologia degli anni Sessanta, J. Hoberman descrive un arco professionale e politico: "Fonda ha tracciato la traiettoria di un liberalismo tormentato nella successione di cadute da ranghi sempre più elevati che caratterizza quella che potremmo definire la sua trilogia JFK. Sconfitto nell'ambizione di diventare segretario di stato in *Tempesta su Washington* [di Otto Preminger], Fonda riveste quella carica in *The Best Man*; fallita in quel film la sua candidatura alla presidenza, torna giusto in tempo per le elezioni del 1964 nei panni del leader della nazione nello scenario apocalittico di *Fail-Safe*".

Film sulla politica e l'etica personale nella società dello spettacolo, *The Best Man* è dominato non solo dall'immagine di Fonda e dal suo sostegno a democratici progressisti quali Helen Gahagan Douglas e Adlai Stevenson, ma anche dalla voce di Gore Vidal – la densa struttura creata dai suoi dialoghi, dal suo umorismo caustico, dalla disinibita compressione di varie questioni politiche nei pochi giorni di una convention di partito. Per fortuna il progetto perse il suo regista iniziale, Frank Capra, le cui idee senza pretese intellettuali avevano profondamente

infastidito Vidal. (Aleggia però un delizioso sentore del primo Capra nella figura dell'ex presidente: interpretato con la caratteristica parlantina dall'attore pre-Codice Lee Tracy, è un brillante superstite dell'epoca dei grandi bifolchi). Per integrare la competenza politica di Vidal furono reclutati due collaboratori esperti di media. Il regista Franklin J. Schaffner, ancora piuttosto nuovo al cinema, aveva supervisionato e diretto molti programmi politici durante i suoi quindici anni di carriera televisiva, dalle convention al tour della Casa Bianca di Jackie Kennedy. Alla fine degli anni Sessanta il direttore della fotografia Haskell Wexler avrebbe girato *Medium Cool*, il suo capolavoro, su una convenzione del partito democratico. *The Best Man* si apre sulla falsariga del *direct cinema* alla Drew-Leacock (il loro classico kennediano *Primary* fu girato durante le primarie del 1960, proprio all'epoca del successo del dramma originale di Vidal) e si chiude con Fonda che aggiorna agli anni Sessanta il concetto fordiano di 'gloria nella sconfitta': un ambiguo sarcasmo della disfatta, a metà strada tra arroganza e coscienza. "Naturalmente sono lieto che abbia vinto il migliore".

In The Dream Life, his book about the mythology of the 1960s, J. Hoberman describes a career arc and a political one: "Fonda tracked the trajectory of tormented liberalism as he failed upward in what might be called his JFK trilogy. Defeated in his bid to become secretary of state in [Otto Preminger's] Advise and Consent, Fonda appeared in that position in The Best Man; rejected in that movie as a presidential nominee, he returned, in time for the 1964 election, as Fail-Safe's agonised Doomsday leader".

A film about personal morality and politics in the Society of the Spectacle, The Best Man is dominated not only by the Fonda image and his legacy of supporting progressive Democrats including Helen Gahagan Douglas and



The Best Man

Adlai Stevenson, but also by the voice of Gore Vidal – the dense fabric created by his dialogue, his caustic humour, his shameless compression of diverse political issues into the few days of a party convention. Luckily, the project lost its original director, Frank Capra, whose lowbrow ideas for the film had deeply disturbed Vidal. (There is still a wonderful whiff of early Capra in the figure of the former President: as played by pre-code motor-mouth Lee Tracy, he's a clever relic from the 'age of the great hicks'). Complementing Vidal's political expertise, two media-savvy collaborators were hired instead. Director Franklin J. Schaffner was rather new to cinema but had supervised and directed many political programmes during his 15 years on TV – from conventions to Jackie Kennedy's tour of the White House. And cinematographer Haskell Wexler would later make *Medium Cool*, his own late-60s masterpiece about a Democratic convention. Starting out as a riff on the Drew-Leacock type of embedded Direct Cinema (their 'JFK classic' Primary was shot just as Vidal's original play *The Best Man* became a hit during the 1960 primaries), the film ends with Fonda updating Ford's notion of 'glory in defeat' to the 60s: a double-edged, half-smug, half-conscientious sarcasm in defeat. – "I'm of course happy that the best man won".

MAUDE'S MOOD: PART 1

Stagione 4, episodio 17 della serie *Maude*

USA, 1976 Regia: Hal Cooper

■ Sog.: Norman Lear. Scen.: Jay Folb. Scgf.: Edward Stephenson. Mus.: Alan Bergman, Marilyn Bergman, Dave Grusin. Int.: Bea Arthur (Maude Findlay), Bill Macy (Walter Findlay), Adrienne Barbeau (Carol Traynor), Conrad Bain (Dr. Arthur Harmon), Rue McClanahan (Vivian Cavender Harmon), Hermione Baddeley (Mrs. Nell Naugatuck), Henry Fonda (se stesso), Joe Montell (Gus), Tim O'Connor

(Dr. Herbert Lester). Prod.: CBS ■ DCP da Dvd. D.: 25'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Maude Findlay, spirito indipendente di Tuckahoe, ha dato il titolo a questa serie televisiva quarantotto anni fa. Sarà anche la protagonista immaginaria dell'omonima sitcom, ma l'uomo dei suoi sogni e il suo prescelto per le elezioni presidenziali americane del 1976 è una persona in carne e ossa, Henry Fonda. Così Fonda, che interpreta se stesso, è costretto ad andare a casa di Maude per dirle la verità (echeggiando il *Bartleby* di Herman Melville): "Preferirei di no". La campagna di Maude implode, insieme alle fantasie di metà del paese.

Il divertimento suscitato da questo episodio televisivo si fa un po' amaro non solo perché Maude cade in depressione quando vede infrangersi il suo sogno, ma anche perché Fonda e il suo vecchio amico Norman Lear, creatore di *Maude* (1972-1978), non potevano che considerare la trovata uno scherzo 'irrealizzabile'. Oggi la finta campagna di Maude per una candidatura di Fonda va derubricata come storia alternativa, ma negli anni Settanta quel genere di fantasia era già diventato un vero motore delle strategie elettorali, e un'icona cinematografica ben inferiore a Fonda lo avrebbe sfruttato per entrare alla Casa Bianca.

"Reagan mi preoccupa molto", disse Fonda un anno prima della scomparsa, il 12 agosto 1982, nella sua ultima intervista con Lawrence Grobel. "Penso che stiamo andando verso il disastro. Mi sorprende che non ci sia un'opposizione più forte. Ci ha portati su una strada sulla qualche resteremo per molto tempo. Dice le cose che la gente vuole sentire. Le dice in maniera molto convincente e dando un'impressione di sincerità, parlando una lingua che la gente non sentiva da molto tempo e che la colpisce. Ascolto un discorso di Reagan e mi viene da vomitare!".

*Maude Findlay, an independent-minded woman from Tuckahoe, NY, came up with the title for this film series 48 years ago. She may have been a fictional character with a sitcom named after her, but the man of her dreams and her choice for the 1976 US presidential election was the resolutely real Henry Fonda. Thus, Fonda, as himself, must visit her family home to give her the honest truth (by way of Herman Melville's *Bartleby*): "I would prefer not to". Maude's campaign implodes and so do the fantasies of half the nation.*

*The fun to be had in this TV episode turns slightly bitter not just because Maude falls into a depression as her dream is denied but also because Fonda and his old friend Norman Lear, the creator of *Maude* (1972-78), could only see their gambit as an 'unrealistic' joke. Today, the fictional Maude's campaign for a Fonda presidential run belongs to the rubric of alternate history, but by the 1970s her kind of imagination had already become a real motor for electoral strategies, and a much lesser screen icon than Fonda would soon ride that engine straight into the White House.*

"Reagan is a major concern", said Fonda, a year before his death on 12 August 1982, in his last interview with Lawrence Grobel. "I think we're headed for disaster. I'm surprised there isn't more opposition. He's got us on a path now that we're gonna be on for a long time. He says the things people want to hear. He says them very convincingly and with what sounds like sincerity and he's talking a language that people haven't heard for a long time and it impresses them. I listen to a Reagan speech and want to throw up!"



I FUORILEGGE: FRANK TUTTLE vs. STUART HEISLER

Guns for Hire: Frank Tuttle vs. Stuart Heisler

Programma a cura di / Programme curated by **Ehsan Khoshbakht**

Note di / Notes by **Ehsan Khoshbakht** e **Imogen Sara Smith**

Facendo dialogare tra loro le opere di due registi, questa retrospettiva ‘comparativa’ vuole celebrare una genialità fiorita al di fuori del pantheon. Frank Tuttle e Stuart Heisler, per i quali questo programma rivendica a pieno titolo lo status di maestri, girarono film dalle spiccate particolarità, dal ritmo perfetto e imprevedibili nel manipolare il lessico cinematografico dei generi popolari. Nessuno dei due, a un certo punto della propria carriera, ebbe il potere d’intraprendere la direzione desiderata. Furono marginali, ma in compenso poterono contare su un’ampia libertà di manovra.

“Il regista è anzitutto un catalizzatore” scrisse George Cukor a Tuttle, “fa funzionare le cose”. Tuttle e Heisler le fecero funzionare eccome, agendo sia come modelli creativi sia come forze capaci d’incidere sulla storia del cinema. Quando arrivò in Francia, *This Gun For Hire* di Tuttle divenne uno dei quattro titoli di riferimento del noir, insieme a *Il falcone maltese*, *I misteri di Shanghai* e *The Glass Key*. Sempre in Francia Heisler fu considerato un maestro, e Jean-Luc Godard vide in lui una fonte d’ispirazione.

La scelta di abbinare i due registi è stata suggerita dalle loro comuni visioni filosofiche e politiche e dal terreno molto simile su cui si mossero e che li portò a trattare tematiche affini, anche se con stili opposti, spesso rispecchiandosi uno nell’altro. Naturalmente, dato che lavoravano entrambi per la Paramount, capitò loro di utilizzare lo stesso cast e la stessa troupe, e questo finì per accentuare le analogie tra le loro opere.

Quello che inizialmente mi ha affascinato di Tuttle e Heisler è stato il modo di trattare il (melo)dramma poliziesco, poi etichettato come ‘noir’. Ma il mio interesse è andato ben oltre. Questa retrospettiva si propone anzitutto di mostrare le opere artisticamente più compiute dei due registi nelle migliori copie disponibili. Ho volutamente tralasciato parte delle loro produzioni, come i western e i film di guerra di Heisler, o il periodo muto e i musical con Bing Crosby di Tuttle, a favore di singoli esperimenti più interessanti. Poi ho tentato di decidere quali titoli delle rispettive filmografie si corrispondessero meglio tra loro, scelta che ispira la selezione finale (si veda il mio testo che chiude questa sezione). Non ho mai voluto proporre una rassegna dei ‘più grandi successi’, né creare l’illusione di carriere assolutamente uniche o coerenti. Tutt’altro: continuo a trovare più interessanti le incoerenze, le intermittenze e le contraddizioni.

Ehsan Khoshbakht

This ‘comparative’ retrospective – considering the works of two directors in tandem – is all about celebrating brilliance outside the pantheon. Frank Tuttle and Stuart Heisler, the two figures this programme aims to reclaim as masters in their own right, made films with detectable distinction. Their films were splendidly paced and unpredictable in the ways they altered the cinematic vocabulary of popular genres. Neither had, at any point in their respective careers, enough clout to choose their desired course. They were marginal, yet in a pleasantly secure way.

*“The director is, first of all, the catalyst”, George Cukor wrote to Tuttle, “he gets things going”. Tuttle and Heisler also got things going, to say the least, both as sources of inspiration and forces who shaped film history. Tuttle’s *This Gun For Hire* became one of the four defining titles of film noir when it reached France after the war. (The other three were *The Maltese Falcon*, *The Shanghai Gesture*, and *The Glass Key*). In the same country, Heisler was later declared a master and Jean-Luc Godard saw him as an inspiration.*

This special pairing is inspired by the philosophical and political visions they shared, the similar terrain they walked, which led to them tackling almost the same subjects, albeit in two vividly contrasting styles – each often mirroring the work of his fellow director. Of course, working for the same studio, Paramount, meant that they could work with almost the same cast and crew, further adding to the resemblances between their works.

My own first point of engagement with Tuttle and Heisler was a fascination with their treatment of crime (melo)drama, later to be labelled ‘noir’. It soon went beyond that. For this programme, the first criterion was showing the most artistically accomplished films by each director from the best available prints. I have deliberately skipped a big cluster of works in each filmmaker’s filmography, such as westerns or war films by Heisler, or the silent period and the Bing Crosby musicals by Tuttle, in favour of more interesting one-off exercises. Then I tried to judge which titles across the two filmographies would correspond best with one another, which informed the final selection (see my text at the end of this section). My aim was never to offer a ‘greatest hits’ retrospective, or give the illusion of perfectly unique or consistent careers. Far from it, I remain more interested in inconsistencies, interruptions and contradictions.

Ehsan Khoshbakht



Frank Tuttle con Alfred Hitchcock

“Il peso di Tuttle come comunista deriva dal suo essere noto prima di tutto come regista molto capace e, in secondo luogo, come eccezionale maestro delle tecniche cinematografiche”. La prima seria valutazione scritta di Frank Tuttle (1892-1963) non fu redatta da un critico ma fu aggiunta nel suo dossier segreto da un ammirato agente dell’FBI incaricato di sorvegliare il regista ‘rosso’.

Tuttle, probabilmente uno dei pochissimi registi famosi del muto a finire nei guai nell’era McCarthy, era stato una star della Paramount grazie al suo talento per la commedia e alle interpretazioni memorabili che sapeva ricavare dalle sue attrici. Pochi anni dopo era già il “versatile regista alla moda di film parlati” in grado di navigare le acque agitate dei primi sonori. Tuttle conobbe una nuova primavera durante

la Seconda guerra mondiale, quando i suoi film si fecero più cupi e personali, ed è a questo periodo che risalgono i suoi titoli più memorabili. È difficile immaginare una figura più americana – per aspirazioni, senso dell’ironia e spontanea creatività – ma anche più rapidamente dimenticata.

Di famiglia benestante, all’inizio degli anni Venti Tuttle lavorò come revisore di sceneggiature. Nel 1921 aveva già fondato una propria compagnia, la Film Guild, le cui produzioni comprendevano film storici girati per la Yale University (di cui era stato studente). Nel 1922 debuttò alla regia con *The Cradle Buster*, ma alle prime difficoltà finanziarie approfittò di una proposta di Allan Dwan e approdò a Hollywood. Alla metà degli anni Venti era un affermato regista di commedie brillanti che preferiva lavorare con

starlet come Bebe Daniels, Clara Bow ed Esther Ralston. Il successo dei suoi primi sonori e la transizione discreta dalla commedia al dramma negli anni Trenta rivelarono altri aspetti del suo talento. Gli anni Trenta e i primi Quaranta segnarono il punto più alto della carriera di Tuttle prima che la caccia alle streghe a Hollywood lo spingesse a lavorare da indipendente, con alcuni progetti europei bizzarri e sorprendenti.

Benché la linea politica di Tuttle fosse quella di un marxismo da salotto e di un materialismo da boy-scout, essa non gli impedì d’inserire nei suoi film idee progressiste che sfidavano i generi hollywoodiani, si concedevano libertà stilistiche e sorprendevo dal punto di vista drammatico e visivo. La relativa coerenza della sua lunga carriera, che conta un buon numero di pezzi forti, lo rende un perfetto esempio di maestro ai margini, capace di imperfezioni illuminanti.

Ehsan Khoshbakht

“Tuttle’s importance as a communist comes from the fact, first, that he is recognised as a very capable motion picture director and, moreover, he is considered to be an excellent teacher of motion picture methods”. The first serious appraisal of Frank Tuttle (1892-1963) in writing was not penned by a critic but an admiring FBI agent, who had the ‘red’ director under surveillance, adding these notes to his secret dossier.

Probably one of the only famous American silent film directors to get into trouble during the McCarthy era, Tuttle was once one of Paramount’s stars, with a knack for comedies and extracting memorable performances from female stars. A few years later he was a “double-threat talking picture hep cat” who knew how to navigate the troubled waters of early sound. Tuttle flourished again during the Second World War,

when his work had mutated, becoming darker and more personal. It is during this time that he made his most memorable films. It’s hard to think of a figure more American in his aspirations, sense of irony and effortless creativity – or one so quick to fade into oblivion.

*Raised in a well-off family, Tuttle worked as a script doctor from the early 1920s. By the end of 1921 he had started his own company, Film Guild, whose productions included historical movie made for Yale University (of which he was an alumnus). In 1922 he made his first film, *The Cradle Buster*, but when the company started to struggle an offer from Allan Dwan lured him to Hollywood. By the mid-1920s he was fully established as a director of light comedies, preferring to work with starlets such as *Bebe Daniels*, *Clara Bow* and *Esther Ralston*. The success of his early sound films and a subtle change of direction from comedies to dramas in the 30s revealed other facets of Tuttle’s artistry. The 1930s and early 40s were the peak of Tuttle’s career until the purge of red elements in Hollywood forced him to*

work as a freelancer, with some odd yet impressively directed projects in Europe.

Even if Tuttle’s political line was that of cocktail-party Marxism and boy-scout materialism, that didn’t stop him from throwing into his films some progressive ideas that defied Hollywood genres, took stylistic liberties, and offered surprises in both dramatic and visual senses. The relative consistency of his long career, with a good number of highlights, makes it a perfect entry into the world of inspiring imperfections, of masters on the margins.

Ehsan Khoshbakht

ROMAN SCANDALS

USA, 1933 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *Il museo degli scandali*. Sog.: George Kaufman, Robert E. Sherwood. Scen.: William Anthony McGuire, George Oppenheimer, Arthur Sheekman, Nat Perrin. F.: Gregg Toland, Ray June. M.: Stuart Heisler. Scgf.: Richard Day. Mus.: Alfred Newman. Int.: Eddie Cantor (Eddie/Edipo), Gloria Stuart (principessa Sylvia), Edward Arnold (imperatore Valerio),



Roman Scandals

David Manners (Josephus), Ruth Etting (Olga), Verree Teasdale (imperatrice Agrippa), Alan Mowbray (maggiordomo), John Rutherford (Manius). Prod.: Samuel Goldwyn per Howard Productions ■ 35mm. D.: 92'. Versione inglese / English version ■ Da: Harvard Film Archives per concessione di Park Circus

West Rome, Colorado. Eddie, fattorino buono e maldestro con la passione dell’antica Roma, è stufo della corruzione che affligge la sua città natale. Umiliato e bandito da West Rome, in un sogno a occhi aperti finisce in una Roma antica idealizzata, dove resta coinvolto in trame ancora più insidiose. Come allude la scena iniziale, in cui le statue romane del museo cittadino indossano gli abiti di Eddie, la trama serve a Tuttle per riconciliare il mondo antico e quello moderno attraverso lo spettacolo popolare.

Dobbiamo rallegrarci che il produttore Samuel Goldwyn non fosse riuscito a procurarsi i diritti di *Androclo e il leone* di George Bernard Shaw, finendo così per affidare il viaggio nel tempo di Eddie (Eddie Cantor) alla fantasia degli sceneggiatori (che ricambiarono con un’esilarante commistione di generi)? Di scandalo indubbiamente si tratta! Il numero musicale al mercato degli schiavi (con le Goldwyn Girls, tra cui le ancora sconosciute Lucille Ball e Paulette Goddard) è reso estremamente audace dalla nudità allusiva e dal sadismo. Come se non bastasse, la scena delle donne alle terme certifica il disprezzo pre-Codice per il politicamente corretto e l’attrazione per la pelle femminile.

Se l’incredibile, fumettistica sequenza dei carri fu diretta da Ralph Ceder e il film fu montato da Stuart Heisler, i balletti furono coreografati da Busby Berkeley prefigurando in chiave sperimentale la piena fioritura dello stile ‘berkeleyano’ degli anni Warner, come suggerito da Martin Rubin. È però a Tuttle che va il merito d’aver orchestrato sapientemente il tutto per fare il film che aveva in mente, una commistione di erotismo pre-Codice e idee

progressiste. (Basti vedere l'esaltante numero *Build a Little Home* coreografato da Berkeley, permeato dalla visione utopistica del regista). Come accade nei migliori film realizzati da Tuttle agli inizi del sonoro, lo spettatore viene trascinato nella rapida successione di eventi senza che il film perda mai la sua spensieratezza.

Ehsan Khoshbakht

West Rome, Colorado. Eddie, a good-natured but clumsy delivery boy with a passion for Roman history, is tired of the corruption in his home town. Humiliated and banned from West Rome, he daydreams and is transported to his idealised ancient Rome, where he becomes entangled in even more treacherous plots. As with the opening scene of the film, in which the Roman statues of the local museum are dressed in Eddie's clothes, for Tuttle the story serves as a means of reconciling the old world and the new through popular entertainment.

Should we be thankful that producer Samuel Goldwyn couldn't acquire the rights to George Bernard Shaw's Androcles and the Lion, leaving the duty of sending Eddie (Eddie Cantor) back to Roman times to the imagination of the scriptwriters (who in return offered a fabulously entertaining melange of genres)? Scandal indeed! The Roman slave market musical number (featuring Goldwyn Girls, among them the still unknown Lucille Ball and Paulette Goddard) is highly provocative, with its suggested nudity and sadism. As if that were not enough, the women's bathhouse scene epitomises the pre-Code contempt for political correctness, and fascination with female skin.

While the unbelievably comic-strip-style chariot sequence was directed by Ralph Ceder, and the film was edited by Stuart Heisler, the musical numbers were directed by Busby Berkeley, serving as an experimental precursor to the full flowering of the 'Berkeleyesque' in the Warner period, as Martin Rubin has suggested. It is, however, Tuttle who should be fully credited for masterfully

weaving everything into the fabric he had in mind, one of pre-Code eroticism and progressive politics. (Look at the uplifting 'Build a Little Home' number – choreographed by Berkeley – echoing its leftist director's utopian vision). As with the best of Tuttle's early sound work, the viewer will be caught up in the rapid-fire succession of events, without the film ever losing its airiness.

Ehsan Khoshbakht

LADIES SHOULD LISTEN

USA, 1934 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *La signorina curiosa*. Sog.: dalla pièce omonima (1933) di Guy Bolton, adattamento della pièce *La Demoiselle de Passy* di Alfred Savoir. Scen.: Claude Binyon, Frank Butler. F.: Henry Sharp. M.: Eda Warren. Scgf.: Hans Dreier, Ernst Fegté. Mus.: Tom Satterfield. Int.: Cary Grant (Julian de Lussac), Frances Drake (Anna Mirelle), Edward Everett Horton (Paul Vernet), Nydia Westman (Susie Flamberg), Rafael Corio (Ramon Cintos), Rosita Moreno (Marguerite Cintos), George Barbier (Joseph Flamberg), Charles Ray (Henri), Charles E. Arnt (Albert), Ann Sheridan (Adele). Prod.: Douglas MacLean per Paramount Pictures ■ 35 mm. D.: 62'. Versione inglese / *English version* ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Archie Leach, il giovanotto di Bristol che diventerà Cary Grant, debutta a Hollywood diretto da Tuttle nel lubitschiano *This Is the Night* (1932). Nel film c'è più Leach che Grant, ma nel 1934 l'astro nascente appare in ben quattro film, il migliore dei quali (e quello che maggiormente contribuì alla sua 'carygrantità') è questo *Ladies Should Listen*. Si direbbe che Tuttle abbia fatto per il primo Grant quel che Hitchcock farà per il Grant del periodo di mezzo.

Qui l'attore interpreta un sofisticato francese, Julian de Lussac, di ritorno a Parigi dal Sudamerica senza i mezzi per sostenere il proprio tenore di vita. Quando la risposta a tutti i problemi

pare materializzarsi in una fidanzata ricca, il corteggiamento lo rende sordo al richiamo del cuore e gli fa ignorare la centralista di lui segretamente innamorata. Nel cast c'è anche Edward Everett Horton, che con il suo solito fascino frastornato persegue i propri obiettivi di conquista riscuotendo quasi altrettanto successo, seppure con meno tatto. Grazie all'inatteso intervento dell'amore, quella che inizia come una storia di donnaioli conduce a una migliore comprensione dell'animo femminile.

Per trasporre la natura seduttiva dell'arguta sceneggiatura di Claude Binyon e Frank Butler, Tuttle si serve di tecniche che all'inizio degli anni Trenta ha ormai affinato: valorizza i tempi degli attori e il ritmo delle scene ricorrendo a pochi punti di ripresa. Anche quando sembra che nulla possa spezzare l'impianto teatrale della scena, un'ironica panoramica dai personaggi a una statua e ritorno – dall'allusione sessuale a una nota più umana ed emotiva – trasforma in cinema ciò che sembra fare a pugni con l'obiettivo. Come spesso accade nelle commedie di Tuttle, la battaglia dei sessi si svolge in un luogo che si presta a incantevoli intrighi e scherzose trame, con dispositivi e spazi ingannevoli come porte segrete, scale ammiccanti e marchingegni, compreso un generatore di temporali!

Ehsan Khoshbakht

Archie Leach, the young lad from Bristol who later became Cary Grant, made his debut in Hollywood under Tuttle's direction, in the Lubitschian This Is the Night (1932). There is more Leach than Grant in that film, yet the star on the rise appeared in no less than four features in 1934, the best of which was Ladies Should Listen, also by Tuttle (and the one that contributed most to his 'Cary-Grantness'). It would seem that Tuttle did for early Grant what Hitchcock did for mid-period Grant.

He plays the debonair Frenchman, Julian de Lussac, who returns to Paris from South America, with no prospects for fi-



Ladies Should Listen

nancing his luxurious lifestyle. When a rich fiancée appears to be the answer to his problems, the pursuit of the wealthy socialite makes him deaf to the call of the heart and he ignores the switchboard girl who is secretly in love with him. Edward Everett Horton is on the scene too, with his usual confused charm, following his own agenda with women almost as successfully – though not as tactfully – as Grant. What begins as skirt-chasing, thanks to the unexpected arrival of love, leads to a better understanding of women.

For Tuttle, the key to conveying the seductive nature of the sharply written script by Claude Binyon and Guy Bolton

lies in techniques he had fully mastered by the early 30s: the timing of performances and the pacing of scenes, with a minimum number of camera setups. Even when it seems there's absolutely nothing to break the theatrical nature of the scene, a highly ironic panning shot from the characters to a statue and back again – from sexual innuendo to a more humane and emotional note – adds a cinematic quality to that which seems at odds with the lens. As with most of Tuttle's comedies, the location for the battle of sexes is a site of charming intrigue and playful plotting, with devices and deceptive spaces such as

secret doorways, alluring staircases, and gadgets – which here include a fake thunderstorm generator!

Ehsan Khoshbakht

THE GLASS KEY

USA, 1935 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *La chiave di vetro*. Sog.: dal romanzo omonimo (1931) di Dashiell Hammett. Scen.: Kathryn Scola, Kubec Glasmon. F.: Henry Sharp. M.: Hugh Bennett. Scgf.: Hans Dreier, Earl Hedrick. Int.: George Raft (Ed Beaumont), Edward Arnold (Paul Madvig),



Dashiell Hammett, George Raft e Frank Tuttle sul set di *The Glass Key*

Claire Dodd (Janet Henry), Rosalind Keith (Opal Madvig), Charles Richman (senatore John Henry), Robert Gleckler (Shad O'Rory), Guinn 'Big Boy' Williams (Jeff), Tammany Young (Clarkie), Ray Milland (Taylor Henry), Ann Sheridan (infermiera). Prod.: E. Lloyd Sheldon per Paramount Pictures ■ 35mm. D.: 77'. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Tratto da un celebre romanzo di Dashiell Hammett, *The Glass Key* s'incentra sul rapporto tra un uomo d'affari

corrotto, i cui piani per le imminenti elezioni vengono mandati all'aria da un omicidio, e il suo leale braccio destro. Il romanzo fu inizialmente pubblicato a puntate sulla rivista "Black Mask" nel 1930. La Paramount acquistò i diritti per venticinquemila dollari ancor prima dell'uscita in volume nel 1931. Per il ruolo del protagonista fu annunciato Gary Cooper ma il film fu girato solo nel 1935, forse per timore di un fiasco (il ciclo poliziesco dei primi anni Trenta stava rapidamente passando di moda). La versione di Tuttle

era comunque molto diversa, e rappresentava la psicologia dei personaggi in maniera più complessa.

Ed Beaumont (George Raft in uno dei suoi ruoli migliori), elegante giocatore d'azzardo con un debole per il whisky, protegge l'uomo d'affari Paul Madvig dalle gang rivali ed è abbastanza sveglio da suggerirgli persino cosa indossare. Madvig sostiene un senatore locale nella corsa per la carica di governatore e intende sposarne la figlia; nel frattempo la figlia di Madvig, Opal, ha una relazione con il figlio tormentato del senatore (Ray Milland). Ed conserva il suo sangue freddo tentando di conciliare questi interessi contrastanti, che i rivali non esiterebbero a sfruttare. Quando il figlio del senatore viene ucciso, la gang avversaria mobilita i propri giornali per accusare Madvig del crimine.

Il film conserva un tono misurato nonostante due o tre scene davvero notevoli caratterizzate da una buona dose d'azione e girate con uno stile fedele all'approccio scarno e descrittivo di Hammett (compresa quella in cui Ed, brutalmente percosso, fugge dal luogo in cui è tenuto prigioniero). Sembra suggerire che 'nessuno è abbastanza duro' (tematica sulla quale Tuttle ritornerà in altri film) ma anche che 'nessuno è abbastanza innocente'. È essenzialmente un film sulla lealtà, ma il regista, seppur sinceramente interessato a questo tema, non si mostrerà all'altezza dei propri ideali: farà il nome dei colleghi comunisti di fronte alla Commissione McCarthy, gesto che evidentemente non si perdonerà mai.

Con le elezioni presidenziali americane alle porte e la controversia sull'ingerenza russa ancora nell'aria, questo *crime drama* rapido e incalzante su corruzione politica e legami familiari non solo rispecchia problematiche attuali ma prefigura almeno un altro film di Tuttle, *Hell on Frisco Bay*.

Ehsan Khoshbakht

Based on a celebrated novel by Dashiell Hammett, *The Glass Key* focuses on the relationship between a

crooked businessman and his loyal associate, whose plans for the upcoming election are blown apart by a murder. The story first appeared in "Black Mask" magazine in 1930. Paramount bought the movie rights for \$25,000 before the hardcover edition was even published in 1931. Though Gary Cooper was announced as the leading actor, the film was not made until 1935, possibly due to a fear of failure (the crime cycle of the early 1930s was quickly falling out of fashion). However, Tuttle's take was very different, shaping the characters in a more psychologically nuanced way.

Ed Beaumont (played by George Raft in one of the better roles of his career) is a rye-drinking, sharp-dressed gambler who protects businessman Paul Madvig (Edward Arnold) against rival gangs and is smart enough to tell him what to wear too. Madvig is backing a local senator in his electoral campaign, and also plans to marry his daughter; meanwhile Madvig's own daughter, Opal, is in a relationship with the senator's troubled son. Ed stays cool-headed, balancing these conflicting interests, which are increasingly open to exploitation by a rival gang. When the senator's son (Ray Milland) is killed, the rival gang mobilize their newspapers to accuse Madvig of the crime.

The film stays low-key, although there are two or three truly outstanding scenes with a good dose of action, directed in a style equivalent to Hammett's stripped-down, descriptive approach – including when a brutally beaten Ed escapes from the place where he is being held captive. It proposes that 'nobody's tough enough' (a theme to which Tuttle returns in some other films) but also that 'nobody's innocent enough'. Essentially this is a film about loyalty, but although the director was genuinely interested in the subject he would nevertheless fail his own test: Tuttle named fellow communists in front of HUAC – an action with which he evidently never came to terms.

With the 2020 US election only months away, and with the controversy of Russian interference still hanging in the air, this crisp and fast-paced crime

drama about political corruption and family ties not only reflects contemporary concerns but also prefigures at least one other film by Tuttle, *Hell on Frisco Bay*.
Ehsan Khoshbakht

THIS GUN FOR HIRE

USA, 1942 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *Il fuorilegge*. Sog.: dal romanzo *A Gun for Sale* (Una pistola in vendita, 1936) di Graham Greene. Scen.: Albert Maltz, W.R. Burnett. F.: John F. Seitz. M.: Archie Marshek. Scgf.: Hans Dreier, Robert Usher. Mus.: David Buttolph. Int.: Alan Ladd (Philip Raven), Veronica Lake (Ellen Graham), Robert Preston (Michael Crane), Laird Cregar (Willard Gates), Tully Marshall (Alvin Brewster), Marc Lawrence (Tommy). Prod.: Richard M. Blumenthal per Paramount Pictures ■ DCP. D.: 81'. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

“Uccidere non gli faceva impressione. Per Raven era un nuovo lavoro, tutto qui”. È l'incipit del romanzo di Graham Greene su un killer col labbro leporino assoldato per assassinare un ministro ma ingannato dal proprio committente. Furioso, Raven cerca vendetta mentre la polizia gli sta alle costole. Abile nel trasporre sullo schermo molti dettagli del libro, Tuttle ha anche il merito di aver inventato il personaggio cinematografico del killer angelico, lavorando sull'immagine dello sfigurato Raven per trasformarlo in un messaggero di morte al tempo stesso affascinante e distruttivo. (L'azione viene inoltre trasferita dall'Inghilterra prebellica alla California in tempo di guerra). Tuttle godette di una libertà senza precedenti nella stesura del trattamento. La Paramount si era aggiudicata i diritti del romanzo al momento della pubblicazione, nel 1936, ma poi l'aveva abbandonato giudicandolo non adatto alla trasposizione cinematografica. Tuttle invita inoltre lo scrittore comunista Albert Maltz a collabora-

re alla sceneggiatura – una “sintonia di mentalità” la definirà Maltz, al suo primo lavoro a Hollywood. E sempre a Tuttle si deve la scelta dello sconosciuto Alan Ladd per il ruolo del protagonista, risparmiando a Raven deturpazioni scioccanti (gli diede solo un'andatura leggermente claudicante e una malformazione al polso) ma rivelandone senza compromessi il passato oscuro e la personalità violenta, enfatizzata mostrandolo nell'atto di uccidere un poliziotto e strangolare un gatto. Lo spostamento inatteso del peso del film su Raven dispiacque alla coprotagonista Veronica Lake, che anche per questo si allontanò da Tuttle e Ladd. Malgrado gli attriti sul set, l'affiatamento tra i due protagonisti trasparì così nettamente durante la visione dei giornalisti che i due furono ingaggiati anche per *The Glass Key* (Stuart Heisler) – il secondo dei quattro film interpretati insieme – prima che *This Gun for Hire* uscisse nel maggio del 1942 riscuotendo un enorme successo. Tra i vari omaggi e remake il più sublime resta quello di Jean-Pierre Melville con *Frank Costello faccia d'angelo*, il cui imperturbabile killer ci ricorda quanto sia rimasto impresso nella memoria cinematografica il nuovo antieroe del cinema americano creato da Tuttle.

Ehsan Khoshbakht

“Murder didn't mean much to Raven. It was just a new job”. These lines open Graham Greene's novel about an assassin with a cleft lip who is hired to kill a government minister, only to find himself double-crossed by his contractor. Enraged, he seeks revenge while the police are on his tail. Proving adept at translating many of the book's details to the screen, Tuttle was also chiefly responsible for inventing cinema's angelic killer, in the way he reshaped the image of the disfigured Raven into a shinningly handsome yet darkly destructive messenger of death. (The action was also transferred from pre-war England to wartime California). Given unprecedented freedom, Tuttle wrote a treatment based on the book, which Paramount obtained upon publication in 1936 but had aban-



This Gun for Hire

done as unfilmable. Tuttle also invited the communist writer Albert Maltz to work with him on the script, in what Maltz later called a "harmony of attitudes" – it was his first Hollywood assignment. And it was Tuttle who chose the unknown Alan Ladd for the leading role, sparing Raven any shocking disfigurement (only giving him a mild limp and a deformity of the wrist) yet revealing his dark past and violent persona without compromise. The film intensifies the latter by showing Raven killing a cop and strangling a cat. This unplanned shift of the film's weight on to Raven displeased co-star Veronica Lake, adding to her estrangement from both Tuttle and Ladd. Despite the tensions on the set, the chemistry between the leading actors was clear to see when the dailies were viewed, so much so that they were cast in *The Glass Key* (Stuart Heisler) – the second of the four films in which they starred together – before *This Gun* opened in May 1942 to enormous success. Among the various tributes and remakes the most sublime remains Jean-Pierre Melville's *Le Samourai*, whose placid killer is a reminder of how deeply rooted in filmic memory Tuttle's creation of a new anti-hero for American cinema has become.

Ehsan Khoshbakht

HOSTAGES

USA, 1943 Regia: Frank Tuttle

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1942) di Stefan Heym. Scen.: Lester Cole, Frank Butler. F.: Victor Milner. M.: Archie Marshek. Scgf.: Franz Bachelin, Hans Dreier. Mus.: Victor Young. Int.: William Bendix (capo della resistenza), Luise Rainer (Milada Pressinger), Arturo de Córdova (Paul Breda), Paul Lukas (Richard Rheinhardt), Katina Paxinou (Maria), Oskar Homolka (Pressinger), Reinhold Schünzel (Kurt Daluge), Frederick Giermann (capitano Patzer). Prod.: Sol C. Siegel per Paramount Pictures ■ 35 mm. D.: 88'. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Hostages non è solo uno dei film più sconvolgenti sulle atrocità che si compivano in Europa tra quelli realizzati in tempo di guerra a Hollywood, ma anche uno dei migliori di Tuttle. Sceneggiato da Lester Cole, che finirà presto nella lista nera, per prospettiva storica e natura visionaria il film è all'altezza dell'altro capolavoro di Cole, *None Shall Escape* (visto al Cinema Ritrovato nel 2018), uscito l'anno successivo.

William Bendix, in uno dei suoi ruoli migliori, interpreta un cameriere nella Praga del 1943; considerato un idiota, è in realtà un capo della resistenza. Il ristorante in cui lavora è frequentato da ufficiali nazisti, e quando uno di questi si suicida la Gestapo lo considera un omicidio e organizza una rappresaglia scegliendo a caso alcuni cittadini, tra cui il capo della resistenza e un collaboratore. Se la prima morte è considerata un omicidio, il film si conclude con un nazista che fa passare per suicidio l'omicidio di un altro ufficiale. L'occupazione nazista è vista come una serie di atti futili e autodistruttivi.

Questo non è assolutamente un film di propaganda, semmai un film sulla propaganda. Il "Los Angeles Herald Express" di William Randolph

Hearst non fu d'accordo e gridò al comunismo: "semplice comunismo camuffato da patriottismo ceco". Cole dovette considerarlo un motivo di vanto. Le riprese in esterni erano state girate circa sei anni prima per *Lottava moglie di Barbablù* di Ernst Lubitsch, a sua volta autore nel 1942 di un film sull'occupazione nazista, *Vogliamo vivere!*. Paul Lukas, reduce da *Quando il giorno verrà*, interpreta Rheinhardt, ruolo che era stato pensato per Erich von Stroheim (il quale apparve invece in *I cinque segreti del deserto*). Era un'epoca d'impellente creatività per i film incentrati sulle complessità morali della guerra. Tuttle mostra il fascismo come privo di principi e sleale verso l'umanità e la verità; il tono è meditabondo e pacatamente sinistro, l'atmosfera densa d'angoscia. Tra i silenzi (il pianto muto di una prigioniera) e i bisbigli (con cui i cechi comunicano tra loro) c'è il rumore assordante di una mitragliatrice. Anche sotto i suoi colpi, però, i cechi cadono in silenzio.

Ehsan Khoshbakht

One of the most sobering wartime films made in Hollywood about the atrocities in Europe, this is also one



Hostages

of Tuttle's greatest. Written by Lester Cole, soon to be blacklisted, the film's historical perspective and visionary nature matches that of Cole's other great achievement from the following year, *None Shall Escape* (shown at *Il Cinema Ritrovato 2018*).

William Bendix, in one of his finest screen roles, plays a restaurant waiter in 1943 Prague; considered an idiot, he is in fact a resistance leader. His workplace is frequented by Nazi officers and when a homesick officer kills himself, the Gestapo calls it a murder and vows retaliation. Random citizens are picked for execution, including the resistance leader and a collaborator. While the initial death is considered a murder, the film ends with a Nazi passing off the murder of another officer as suicide. Nazi occupation is seen as a continuously futile and suicidal act.

This is not a propaganda film by any stretch, but rather a film about propaganda. William Randolph Hearst's "Los Angeles Herald Express" disagreed and cried Red: "plain Communism masquerading under the guise of Czech patriotism". Cole must have worn this as a badge of honour. The location footage was originally shot some six years earlier for Bluebeard's Eighth Wife by Ernst Lubitsch who, in 1942, had made his own Nazi occupation film, *To Be or Not to Be*. Paul Lukas, fresh from *Watch on the Rhine*, plays Rheinhardt, a role originally meant for Erich von Stroheim (who instead appeared in *Five Graves to Cairo*). It was a time of urgent creativity in the production of war films focusing on the moral complexities of war. Tuttle shows fascism as unprincipled and unfaithful to humanity or truth, he keeps the tone pensive and eerily quiet, the air charged with oppression. Between silence (a female prisoner silently crying) and whispering (the way the Czechs talk) there's the deafening sound of a machine gun. But even under fire, the Czechs in the film fall without a sound.

Ehsan Khoshbakht

SUSPENSE

USA, 1946 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *Orgasmo*. Sog., Scen.: Philip Yordan. F.: Karl Struss. M.: Richard V. Heermance. Scgf.: Frank Paul Sylos. Mus.: Daniele Amfitheatrof. Int.: Barry Sullivan (Joe Morgan), Belita (Roberta Elva), Albert Dekker (Frank Leonard), Bonita Granville (Ronnie), Eugene Pallette (Harry Wheeler), George E. Stone (Max), Edit Angold (Nora), Leon Belasco (Pierre Yasha). Prod.: Frank King, Maurice King for King Brothers Productions ■ DCP. D.: 101'. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Lo spiantato Joe Morgan si sottrae a una vita di stenti trovando lavoro come venditore di noccioline in uno spettacolo di pattinaggio. Fa carriera rapidamente, fino a diventare il braccio destro dell'impresario Frank Leonard, e intreccia una relazione con sua moglie, Roberta. La sua interferenza nella vita della coppia conduce però a un rovescio di fortuna ancora più rapido.

Sceneggiato da Philip Yordan, è stato definito un'inventiva variazione sul tema di *Gilda*. I due film uscirono a distanza di due mesi l'uno dall'altro, il che esclude possibili influenze. Mettendoli comunque a confronto, si osserva che il film di Tuttle sfrutta i lati più oscuri del suo protagonista, che diversamente da Glenn Ford in *Gilda* all'inizio è un simpatico pezzente e alla fine un assassino disperato. Simile è l'atmosfera erotica, quasi voyeuristica; la vetrata che dà sulla pista di pattinaggio sembra quasi uno schermo cinematografico da cui Frank osserva le sensuali esibizioni della moglie. Eseguite dalla pattinatrice olimpionica inglese Belita, le danze si fanno spesso orgiastiche (il titolo italiano del film è *Orgasmo*) e raggiungono il culmine con piroette così veloci da rendere indistinguibile il volto dell'attrice, trasformata in uno statuario corpo del desiderio.

Suspense venne pubblicizzato come il "primo film da un milione di dollari" dei fratelli King, e il budget so-

stanziato non si riflette tanto nella scelta degli attori quanto nella qualità visiva e soprattutto nelle scenografie di Frank Paul Sylos, che ben conosceva la pittura modernista europea. (Il Pan Pacific Auditorium di Los Angeles, con l'ausilio di un *matte-shot*, fa da location per la pista di ghiaccio).

Il film gioca sulla percezione cinematografica: si apre con la scena di una donna che spara a un uomo a sangue freddo ma rivela in seguito che si è trattato di un'illusione, infrangendo le convenzioni del campo-controcampo. In questo modo si inganna continuamente lo spettatore, creando una sensazione d'incertezza, una tensione tra ciò che è mostrato e ciò che è celato. Non assistiamo a nessuna delle morti che avvengono nel film, tranne forse l'ultima. Tuttle costruisce un mondo costantemente minacciato da ciò che sta fuori dall'inquadratura, producendo una persistente sensazione di disagio.

Ehsan Khoshbakht

Shabby-looking Joe Morgan is offered a way out of skid row when he lands a job as a peanut seller at an ice-skating show. He quickly rises to become the righthand man of impresario Frank Leonard and begins an affair with Frank's wife, Roberta, the star of the revue. Joe's involvement with the couple leads to an even quicker reversal of his fortune.

Written by Philip Yordan, Suspense has been described as an imaginative riff on Gilda. The films were released only two months apart, so there could be no possibility of influence. Yet, if compared, Tuttle's work can be seen to be tapping into the darker aspects of his lead character – who, unlike Glenn Ford in Gilda, starts out as a sympathetic bum and ends as a distraught murderer. There is a similar erotic, even voyeuristic air; Frank's window onto the ice rink is almost like a movie screen, through which he watches his wife's sensual routines. Performed by English Olympic figure skater Belita, the dancing often becomes orgiastic (the Italian title of the film was Orgasmo), reaching



Suspense

its climax with turns executed at such a speed that the performer's face can no longer be discerned – transforming her into a statuesque body of desire.

Advertised as the King Brothers' "first million dollar picture", the film's hefty budget is reflected less in the choice of actors than it is in the visual quality of the film, especially the impressive set design by Frank Paul Sylos, who was well acquainted with European modernist painting. (Los Angeles' Pan Pacific Auditorium, with the help of a matte shot, serves as the location for the ice rink).

The film plays on cinematic perception, opening with a scene of a woman shooting a man in cold blood, only to reveal later that it has been an illusion, breaking with the conventions of the shot/reverse-shot. The viewer is continually deceived in this way, creating a sense of uncertainty – a tension between what is shown and what is withheld. We see none of the deaths that occur in the film, except maybe the last. Tuttle establishes a world that is continually threatened by what is outside the frame, sustaining a sense of malaise.

Ehsan Khoshbakht

HELL ON FRISCO BAY

USA, 1955 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *La baia dell'inferno*. T. alt.: *The Darkest Hour*. Sog.: dal romanzo *The Darkest Hour* (1955) di William McGivern. Scen.: Sydney Boehm, Martin Rackin. F.: John F. Seitz. M.: Folmar Blangsted. Scgf.: John Beckman. Mus.: Max Steiner. Int.: Alan Ladd (Steve Rollins), Edward G. Robinson (Victor Amato), Paul Stewart (Joe Lye), Joanne Dru (Marcia Rollins), William Demarest (Dan Bianco), Fay Wray (Kay Stanley), Perry Lopez (Mario Amato), Renata Vanni (Anna Amato), Rod Taylor (John Brodie Evans), Peter Hansen (detective Connors), Jayne Mansfield (ragazza al dance club). Prod.: George C. Bertholon, Alan Ladd per Jaguar Productions ■ DCP. D.: 99'. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Dopo cinque anni di assenza da Hollywood, la carriera ormai in triste declino, Tuttle ricomparve con una *crime story* diretta con concisione. Il merito del suo ritorno fu di Alan Ladd (la cui compagnia produsse il film), che ripagava così almeno in parte l'uo-

mo che aveva fatto di lui una star. La sceneggiatura di Boehm e Rackin ha poco di originale ma è limpida e scritta con sentimento, e offre a Tuttle la possibilità di mettere a fuoco la vicenda drammatica. Come nel caso di *Suspense*, tuttavia, il regista adotta un approccio anticonvenzionale lasciando fuori campo gran parte delle uccisioni e dell'azione.

Steve, ex poliziotto finito a San Quintino con l'accusa di omicidio colposo, viene rimesso in libertà dopo cinque anni di reclusione (un'allusione alla situazione di Tuttle?). Il suo solo pensiero è ora trovare il colpevole. Così va immediatamente al porto della baia di San Francisco – ripresa magnificamente in CinemaScope da John F. Seitz – dove tutto è nelle mani di Vic Amato, uomo d'affari corrotto e criminale, che è il vero responsabile del delitto di cui Steve è stato accusato.

Il film è in tutto e per tutto di Edward G. Robinson, che con la sua energia crepitante rende palpabile il clima di corruzione. Vic manipola i portuali, molti dei quali sono come lui immigrati italiani, e dà persino l'ordine di uccidere un membro della sua stessa famiglia. Usa le debolezze degli altri per metterli con le spalle al muro e sfruttarli. Quando non sono più utili vengono gettati nella baia. Per Vic le persone non sono molto diverse dai pesci. Comunica carisma e malvagità, e lo sguardo indifferente che volge a una statua del Cristo esprime tutta l'intensità della sua amarezza e della sua immoralità.

Tuttle porta in primo piano le vicende drammatiche che si snodano sullo sfondo e che diventano la forza trainante del film: il rapporto tra Vic e la moglie devota e il salvifico legame tra il suo aiutante Joe, un furfante di buon cuore, e la star al tramonto di cui è innamorato, interpretata da Fay Wray. In *Ore di angoscia* (*A Cry in the Night*), girato un anno dopo e anch'esso prodotto da Ladd, Tuttle mostrerà ancora una certa padronanza e la capacità di trovare idee nuove, ma questo è

forse l'ultimo suo film in cui ogni singola scena reca l'impronta del maestro.
Ehsan Khoshbakht

Following a five-year absence from Hollywood, his career sadly in decline, Tuttle returned with a tersely directed crime story. Alan Ladd (whose company produced the film) was responsible for this comeback, paying some of his dues to the man who made him a star. The script by Boehm and Rackin is hardly original but it is sensitively and sharply written, giving Tuttle the chance to focus in on the drama. As with *Suspense*, however, Tuttle took an unconventional approach by leaving most of the killing and the action off-screen.

Steve, an ex-cop who has been jailed on charges of manslaughter, is released

from *San Quentin* after five years (an allusion to Tuttle's own situation?). His only concern is to find the guilty party. He heads straight to the fishing ports of San Francisco Bay – superbly shot on location in CinemaScope by John F. Seitz – where everything is controlled by Vic Amato, a crooked businessman and gangster who is in fact behind the murder for which Steve was charged.

This is Edward G. Robinson's film through and through. He crackles with amazing energy and makes the air thick with corruption. Vic manipulates the dock workers, many of whom are fellow Italian immigrants, and even gives the order to kill a member of his own family. He uses people's weaknesses to push them into a corner, sucking them dry. When they are no longer useful, they are cast into

the Bay. To Vic, people are little different from the fish. Conveying both charisma and evil, when he gives a statue of Christ an empty look in one scene, the depth of his bitterness and immorality is revealed.

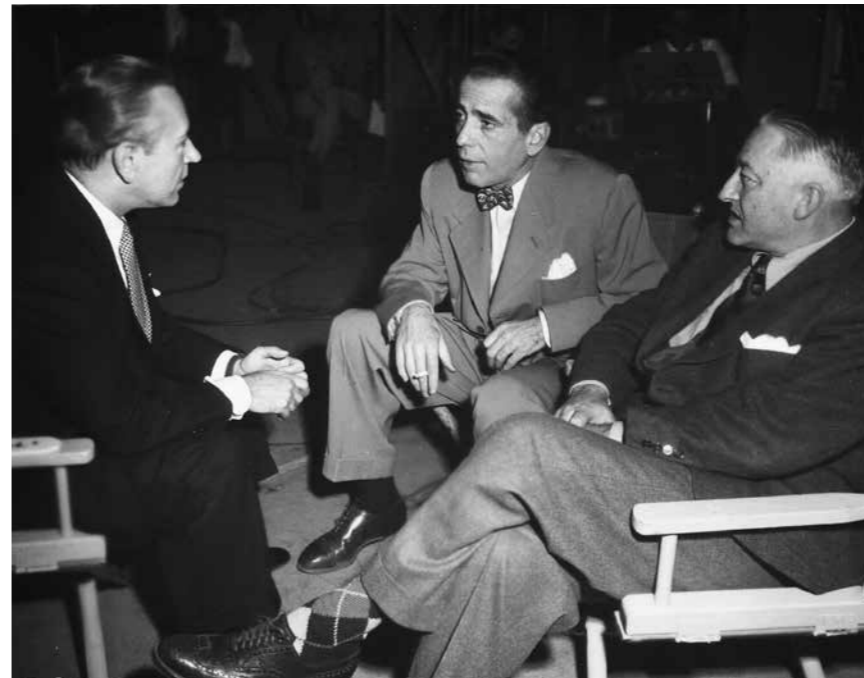
Tuttle brings the background dramas to the fore, which become the film's main driving force: Vic's relationship with his devout wife, and the redeeming connection between his assistant Joe, a conman with a heart, and the washed-up movie star he is in love with, played by Fay Wray. In *A Cry in the Night*, made a year later and again produced by Ladd, Tuttle would still show a sense of command and an ability to muster new ideas – but this is perhaps the last film of his in which every scene has the stamp of a master.

Ehsan Khoshbakht



Hell on Frisco Bay

STUART HEISLER



Stuart Heisler con Humphrey Bogart e George Raft

In *The Remarkable Andrew* (1942), scritto dal comunista Dalton Trumbo, il fantasma del presidente Andrew Jackson ritorna tra i vivi per aiutare un bibliotecario di provincia a smascherare la corruzione delle autorità locali. Il film esemplifica la riuscita fusione compiuta da Stuart Heisler tra idealismo immaginario e politica contemporanea. Questo può essere considerato uno dei due principali approcci narrativi che caratterizzano l'opera heisleriana. Il secondo prevede un viaggio nelle tenebre (e il titolo dello sconvolgente *Journey into Light* va visto come ironico): uomini e donne più o meno alla deriva giungono in una nuova casa (*Smash-Up*), una città (*Storm Warning*), un territorio (il Sud di *Among the Living*) o un paese (*Tokyo Joe*), dove rivelano aspetti nascosti e talvolta odiosi della loro identità attraverso incontri con consanguinei o

concittadini. La tensione che Heisler stabilisce tra il viaggiatore/vagabondo e gli altri è melodrammatica e psicologica. Il viaggio è lo strumento di una dolorosa scoperta di sé, ma porta anche alla distruzione: il vagabondo può diventare un senzatetto, oppure andare incontro alla morte.

Ma non è solo questo a fare di Stuart Heisler (1896-1979) una figura meritevole di rivalutazione. Eroe misconosciuto del cinema americano, fu spesso in anticipo sui tempi e quasi sempre ebbe qualcosa da offrire anche quando il materiale a prima vista era irrecuperabile. Così quando Bertrand Tavernier, ammiratore dei suoi film, lo definisce "talentuoso e misterioso", si riferisce forse al mistero di un uomo capace di girare grandi film di cui nessuno si curava. Sebbene Heisler abbia avuto ammiratori nella Francia post-"Cahiers" e il suo nome sia apparso nei

primi numeri della rivista, è stato prodotto ben poco materiale critico che renda giustizia alla sua grandezza.

Heisler iniziò come trovarobe alla Famous Players e negli anni Venti divenne montatore. Girò il suo primo film per la Paramount nel 1936 e l'anno successivo fu assistente alla regia di John Ford in *Uragano*. Diresse vari film di serie B prima di partire in guerra con il grado di capitano (e in quel periodo girò anche un documentario bellico), mentre a Hollywood la sua carriera conosceva una lenta ascesa. Dopo la guerra e fino alla fine degli anni Cinquanta, a parte un periodo relativamente lungo alla Warner, Heisler lavorò autonomamente come regista per progetti indipendenti e per piccole compagnie.

Che si misurino i suoi film sulla base di criteri autoriali o di qualità come grandezza e lungimiranza, Stuart Heisler rappresenta una scoperta straordinaria e ci ricorda che il talento si trova anche al di fuori del pantheon, dove i registi non confinati nel tempio vanno incontro al loro destino, come i personaggi dei suoi film.

Ehsan Khoshbakht

In The Remarkable Andrew (1942), written by the communist Dalton Trumbo, the ghost of President Andrew Jackson comes down to earth to assist a small-town bookkeeper in exposing the corruption of the city authorities – an instance of director Stuart Heisler's successful merging of a world of fantastical idealism and the politics of his time. Of the two major narrative approaches that characterize Heisler's work, this might be considered the first model. In the second, there is a journey into darkness (so the title of his shattering Journey into Light should be seen as ironic): men and women arrive, or drift into, a new house (Smash-Up), a town (Storm Warning), a territory (the south in Among the Living) or a

country (Tokyo Joe), where they reveal hidden, or even hideous, aspects of their identity through encounters with blood relatives, or the townsfolk. The tension Heisler establishes between the traveller/drifter and the rest is both melodramatic and psychological. Thus, travel is the means of dramatic self-discovery, but also leads to destruction – the drifter might become a hobo, or face death.

There is yet more that makes Stuart Heisler (1896-1979) a figure compelling enough to demand reconsideration. An unsung hero of American cinema, he was very often ahead of his time, almost always having something to offer even when the material looked unredeemable. So when Bertrand Tavernier, an admirer of Heisler's work, speaks of him as "talented and mysterious", perhaps he is referring to the mystery of a man who made films that were great, but which nobody bothered to care for. While Heisler had admirers in post-"Cahiers" France, and his name popped up in early issues of the magazine, very little critical work was done to reclaim him as a great director.

A prop man at Famous Players, Heisler was promoted to the role of film editor in the early 1920s. He made his first feature for Paramount in 1936 and in the following year became John Ford's associate director on The Hurricane. He directed a series of B films before joining in the war effort as a captain (during which time he also made a war documentary), while back in Hollywood his career was slowly rising. After the war and up until the end of the 50s, aside from a relatively long stint at Warner, Heisler became a freelancer, making films for independents and small companies.

Whether you are aiming to measure his oeuvre with an auteurist yardstick, or just looking for great filmmaking with a clear vision, Stuart Heisler makes for an astonishing discovery, a reminder of the excellence to be found outside the pantheon, where filmmakers not confined to the temple drift away to meet their fate, just like in a Heisler film.

Ehsan Khoshbakht

AMONG THE LIVING

USA, 1941 Regia: Stuart Heisler

■ Sog.: Lester Cole, Brian Marlow. Scen.: Lester Cole, Garrett Fort. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Everett Douglas. Scgf.: Haldane Douglas, Hans Dreier. Mus.: Gerard Carbonara. Int.: Albert Dekker (John Raden/Paul Raden), Susan Hayward (Millie Pickens), Harry Carey (Dr. Ben Saunders), Frances Farmer (Elaine Raden), Gordon Jones (Bill Oakley), Jean Phillips (Peggy Nolan), Ernest Whitman (Pompey), Maude Eburne (signora Pickens). Prod.: Sol C. Siegel per Paramount Pictures ■ 35 mm. D: 67'. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

In poco più di un'ora di durata, *Among the Living* spazia tra una grande varietà di generi: il *southern gothic*, il thriller sul gemello malvagio, il melodramma freudiano, la commedia e la satira politicamente impegnata. Nella scena iniziale una folla di operai disoccupati si accalca alle porte di una residenza in rovina per disturbare il funerale dell'odiato padrone, dando indubbiamente voce alle idee di Lester Cole, coautore del soggetto e della sceneggiatura. Figlio di un sindacalista del settore tessile, Cole è uno dei comunisti più combattivi tra i 'Dieci di Hollywood'. Qui, sei anni prima delle audizioni che lo faranno finire in carcere e sulla lista nera, sembra anticipare il clima dell'era McCarthy in una scena cruciale nella quale gli abitanti del paesino si trasformano in una folla inferocita che aspira alla ricompensa per la cattura di un assassino e sottopone un innocente a un processo farsa.

Presumibilmente l'atmosfera sinistra e spettrale del film deve molto al co-sceneggiatore Garrett Fort, noto per *Dracula* e *Frankenstein*, nonché al direttore della fotografia di origini tedesche Theodor Sparkuhl. Gli interni scuri e caotici e gli scorci di vicoli deserti fanno di questo film una delle prime pietre miliari nell'evoluzione dello stile noir. Heisler sviluppa la trama con agilità e scaccia la paura con

le risate, come nella scena esilarante in cui Paul Raden (Albert Dekker), affetto da disturbi mentali e appena uscito dalla stanza segreta in cui è rimasto rinchiuso tutta la vita, finisce in una bettola affollata: il montaggio rapido e sincopato delle coppie che ballano ci ricorda il passato lavoro di montatore del regista. Un'ulteriore scossa di energia è data da una giovane Susan Hayward che mette il turbo nel ruolo di un'avida civetta che s'incolla a Paul, precoce incarnazione dello psicolabile infantile ossessionato dalla madre. Ancora più sconvolgente è il venerabile Harry Carey nei panni del dottore gelido, egoista e immorale, una scelta che sovverte l'aura mite dell'attore e prefigura la disillusione che il noir ha in serbo.

Imogen Sara Smith

Within a running time of just over an hour, Among the Living samples an array of genres: Southern gothic horror, evil-twin thriller, Freudian melodrama, comedy, and politically charged satire. In the opening scene, unemployed mill-workers crowd around the gates of a dilapidated mansion, heckling the funeral of the hated mill-owner – surely voicing the views of Lester Cole, who co-wrote the story and screenplay. The son of a union organiser for the garment industry, Cole was one of the most unapologetic communists among the Hollywood Ten. Six years before the congressional hearings that would send him to jail and onto the blacklist, he seems to forecast the mood of the McCarthy era in a climactic scene where a small town's citizens turn into a frenzied mob, rabidly pursuing a cash reward for the capture of a killer and trying an innocent man before a kangaroo court.

The film's spooky, sinister atmosphere presumably owes much to co-screenwriter Garrett Fort, best known for his work on Dracula and Frankenstein, as well as to German-born cinematographer Theodor Sparkuhl. His inky, densely cluttered interiors and shadowy views down empty alleys make this an early milestone in the



Among the Living

development of the noir look. Director Stuart Heisler drives the story along at a fast clip, chasing scares with laughs, as in a hilarious scene where the mentally disturbed Paul Raden (Albert Dekker), just emerged from a lifetime of confinement in a secret room, stumbles into a dive bar. The joint is jumping, and the jazzy, rapid-fire montage of jitterbugging couples is a reminder of Heisler's background as an editor. A further jolt of energy comes from a turbo-charged young Susan Hayward, playing an avaricious flirt who fastens onto Paul, an early avatar of the childlike, mother-obsessed psycho. More shocking is the venerable Harry Carey as a coldly selfish, unethical doctor, subverting his kindly

persona and previewing the kinds of disillusionment that film noir had in store.
Imogen Sara Smith

THE GLASS KEY

USA, 1942 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: *La chiave di vetro*. Sog.: dal romanzo omonimo (1931) di Dashiell Hammett. Scen.: Jonathan Latimer. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Archie Marshek. Scgf.: Haldane Douglas, Hans Dreier. Mus.: Victor Young. Int.: Brian Donlevy (Paul Madvig), Veronica Lake (Janet Henry), Alan Ladd (Ed Beaumont), Bonita Granville (Opal Madvig), Richard Denning (Taylor Henry),

Joseph Calleia (Nick Varna), Moroni Olsen (Ralph Henry), William Bendix (Jeff), Donald MacBride (procuratore distrettuale Farr), Frances Gifford (l'infermiera), Margaret Hayes (Eloise Matthews), Dane Clark (Henry Sloss). Prod.: Fred Kohlmar for Paramount Pictures ■ DCP. D.: 85'. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Dopo il successo dell'adattamento hollywoodiano del *Falcone maltese* di Dashiell Hammett la Paramount entrò in lizza per procurarsi un altro romanzo dell'autore. Fallito un primo tentativo di trasporre *Piombo e sangue* (con Alan Ladd nel ruolo del prota-



The Glass Key

gonista), gli studios rispolverarono un vecchio acquisto, *The Glass Key*, portato sullo schermo da Frank Tuttle nel 1935.

Ambientata in un mondo di fanulloni e imbroglioni sullo sfondo di un immaginario 'buco di provincia', la storia segue Ed Beaumont mentre tenta di scagionare il suo capo e amico, Paul Madvig, da un'accusa di omicidio. Come il film di Tuttle, questa versione del romanzo di Hammett si discosta in misura significativa dalla fonte letteraria pur mantenendosi più

fedele alla trama originale. Il remake di Heisler è più vicino a un gangster movie, ignora gran parte del sottotesto politico del romanzo e ammorbidisce il personaggio di Ed: non c'è più traccia di baffi, tubercolosi, alcolismo e gioco d'azzardo. Qui il fatalismo di Ed ha lasciato spazio a un atteggiamento più pragmatico e assertivo. (Ladd è una specie di primo abbozzo del supereroe western che Heisler svilupperà nel *Cavaliere senza volto*, *The Lone Ranger*). Per quanto riguarda Madvig, viene presentato come "il più grande

furfante di tutto lo stato", come un politico macho e un boss della malavita. Con questi ritocchi, la dinamica tra Ed e Madvig e la loro complementarietà sono ancora più logiche: il prosaico Madvig è il pugno, il raffinato Ed il cervello.

Heisler prende poco dalla versione di Tuttle. Ma è un altro film di quest'ultimo, *This Gun for Hire*, uscito cinque mesi prima, a ispirare il rapporto tra Janet e Ed in *The Glass Key*, dove si conferma la felice coppia tra Alan Ladd-Veronica Lake (fissando

inoltre Ladd nel ruolo dell'eroe ostinato). Ladd e Brian Donlevy provavano antipatia per la Lake, il che spiega forse come mai la vera alchimia si crei tra i due duri anziché tra le due star per cui il film era pensato. Questa anomalia diventa uno dei punti di forza insieme ai dialoghi *hard boiled* (ogni battuta è degna di citazione) e alla velocità del ritmo e della regia, che vide presto Heisler promosso alle produzioni di serie 'A'.

Ehsan Khoshbakht

After the successful Hollywood adaptation of Dashiell Hammett's *The Maltese Falcon*, Paramount joined the race to find another story by the author to bring to the screen. When an initial attempt to make a film based on Red Harvest (with Alan Ladd as the lead) fell through, the studio dusted off one of its older properties, *The Glass Key*, previously filmed by Frank Tuttle in 1935.

Set in a world of deadbeats and crooks, against the backdrop of an imaginary 'hick town', the story follows Ed Beaumont as he tries to clear his boss and friend, Paul Madvig, of a murder rap. This take on Hammett's novel, as with Tuttle's film, differs significantly from the literary source – yet it sticks closer to the original storyline. Heisler's remake is closer to a gangster film and eschews most of the book's political subtext. It also softens Ed's character: no sign of his moustache, TB, drinking or gambling. Here, Ed's fatalism has given way to a more pragmatic and self-motivated attitude. (Ladd is like an early sketch for Heisler's western superhero *The Lone Ranger*). As for Madvig, he is introduced as "the biggest crook in the state", a macho political figure and criminal boss. With these alterations, the dynamic between Ed and Madvig and the way they complement each other is all the more coherent – the unglamorous Madvig is the fist, the classy Ed is the brain.

Heisler borrows little from Tuttle's version. Yet it is Tuttle's *This Gun for Hire*, released five months earlier, that informs the relationship between Janet

and Ed in *The Glass Key*, following as it does the successful pairing of Alan Ladd and Veronica Lake (which also established Ladd as a hell-bent character). Both Ladd and Brian Donlevy disliked Lake, which might explain why the real chemistry is between the two tough guys rather than the two stars for whom this vehicle was intended. This becomes one of the film's strengths, along with the hardboiled dialogue – each line worthy of quotation – and the swift pacing and direction, which soon saw Heisler graduating to become an 'A' director.

Ehsan Khoshbakht

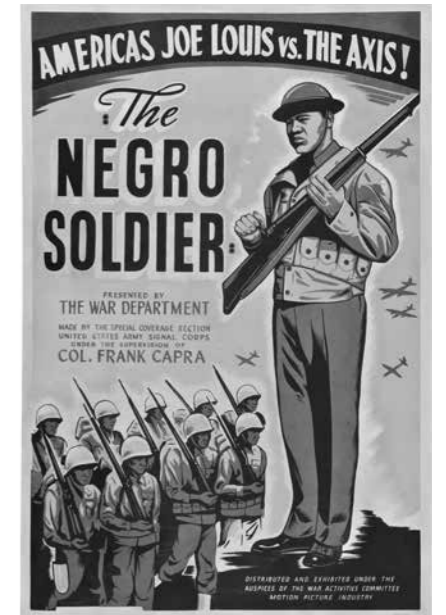
THE NEGRO SOLDIER

USA, 1944 Regia: Stuart Heisler

■ Scen.: Carlton Moss. F.: Allen Q. Thompson, Paul Vogel, Horace Woodard. M.: Jack Ogilvie. Scgf.: Haldane Douglas. Mus.: Howard Jackson, Albert Glasser, Paul Horgan, Meredith Willson, Earl Robinson, Dimitri Tiomkin. Int.: William Broadus (Jim), Clarence Brooks (Chaplain), Carleton Moss (il pastore), Bertha Wolford (signora Bronson), Norman Ford (Robert Bronson). Prod.: Frank Capra per U.S. War Department ■ 35 mm. D.: 43'. Versione inglese / English version ■ Da: National Archives at College Park – Special Media Archives Services Division (RDSM)

Questo film è considerato un "punto di svolta nell'uso del cinema per promuovere la tolleranza razziale", e Heisler aveva già affrontato la tematica con risultati sorprendentemente buoni in *The Biscuit Eater* (1940). Hollywood mostrava scarso interesse per la tematica razziale, se si eccettuano le opere scritte da autori comunisti come Lester Cole (*None Shall Escape*) e John Howard Lawson (*Sahara*) che rappresentarono gli afroamericani come parte attiva nella lotta democratica contro il fascismo. Tuttavia, in questo filone *The Negro Soldier* fu forse il solo scritto da un afroamericano, Carlton Moss.

I film sui neri erano 'sermoneggianti'



o 'blueseggianti' (rara eccezione, il film del 1929 di King Vidor *Hallelujah!*, che era entrambe le cose). *The Negro Soldier* rientra nella prima categoria (anche se vi appare di sfuggita il padre del blues, W.C. Handy), adottando la forma di un sermone con cui viene narrata a un pubblico di neri la storia del contributo dato dagli afroamericani alla costruzione degli Stati Uniti. Ma l'immagine familiare del pastore sul pulpito produce un duplice shock: si tratta dello stesso Moss, e il libro che tiene in mano è il *Mein Kampf*, dal quale legge il punto di vista di Hitler sulla razza nera. La forma sermoneggiante trae nuovo impulso dalla sovrapposizione tra l'autore della storia narrata e il personaggio del pastore.

Heisler evita di predicare e si esprime per immagini: ai Giochi olimpici di Berlino del 1936 gli atleti tedeschi e giapponesi sono sconfitti, e a vincere è un afroamericano; un nero dirige un'orchestra mista che esegue la *Nona* di Beethoven. Heisler e Moss mescolano estratti da film di finzione, ricostruzioni di eventi reali e cinegiornali, ma il loro punto di vista sulla tolleranza razziale era forse eccessivo per

l'esercito, che chiese il taglio di alcune scene, come quella in cui a comandare le truppe è un ufficiale nero o quella in cui un'infermiera bianca massaggia un soldato nero. Ciò non impedì alla stampa black e ai soldati afroamericani di apprezzare il film e di considerarlo un passo avanti nella rappresentazione dignitosa del loro popolo.

Ehsan Khoshbakht

This film is considered a "watershed in the use of film to promote racial tolerance", and Heisler had previously handled the subject with surprisingly fine results in his 1940 The Biscuit Eater. Hollywood showed little interest in the subject of race, apart from work by those communist writers such as Lester Cole (None Shall Escape) and John Howard Lawson (Sahara) who gave African Americans a voice as agents of democracy in the fight against fascism. However, The Negro Soldier was perhaps the only film in that vein written by an African American, Carlton Moss.

Films about the black experience were either 'churchy' or 'bluesy' (a rare exception, King Vidor's 1929 Hallelujah! was both). The Negro Soldier is churchy (even if it does include a fleeting shot of the father of the blues, W.C. Handy), adopting the form of a sermon, in which the history of African Americans' involvement in the making of America is recounted to an entirely black audience. But when the familiar image of the church minister at the pulpit arrives, it delivers a twofold punch: it is Moss himself – and the book in his hands is Mein Kampf, from which he reads Hitler's perspective on the black race. The church form finds new urgency, as the film's writer merges roles with that of the minister.

Heisler makes his point visually, to avoid preaching: at the 1936 Berlin Olympics, the German and Japanese athletes fail and an African American wins; a black conductor leads a mixed orchestra through Beethoven's 9th Symphony. Combining footage from fiction films, recreations of real events and newsreels, Heisler and Moss's take on racial tolerance was perhaps too much for the

Army: they demanded that some scenes be cut, such as one in which a black officer commands the troops, and another in which a white nurse massages a black soldier. That didn't stop African American soldiers and the black press from admiring the film as a step towards a dignified image of their people on screen.

Ehsan Khoshbakht

SMASH-UP: THE STORY OF A WOMAN

USA, 1947 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: *Una donna distrusse*. T. alt.: *A Woman Destroyed*. Sog.: Dorothy Parker, Frank Cavett. Scen.: John Howard Lawson, Lionel Wiggam. F.: Stanley Cortez. M.: Milton Carruth. Scgf.: Alexander Golitzen. Mus.: Daniele Amfitheatrof, Frank Skinner. Int.: Susan Hayward (Angie Evans), Lee Bowman (Ken Conway), Marsha Hunt (Martha Gray), Eddie Albert (Steve), Carl Esmond (dottor Lorenz), Carleton G. Young (Fred Elliott), Charles D. Brown (Michael 'Mike' Dawson), Janet Murdoch (Miss Kirk). Prod.: Walter Wanger per Universal-



Smash-Up: The Story of a Woman

International Pictures Co. ■ 35mm. D.: 103' Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive

L'insicurezza della donna in un mondo dominato dagli uomini è al centro di questo melodramma proto-femminista definito "la versione femminile di *Giorni perduti*". La tematica dell'alcolismo ricorre in tre film di Heisler e il suo interesse per le problematiche femminili si manifesta in almeno sei titoli nei quali una donna riveste il ruolo principale. Tra questi, due sono interpretati da Susan Hayward: *Smash-Up* e *Tulsa*.

Angie Evans, cantante di talento, rinuncia alla sua professione per sostenere la carriera in ascesa del marito musicista. La nascita di un figlio la lega ulteriormente al grigio appartamento in cui sta sprecando la sua vita, mentre il successo del marito non fa che renderla ancora più insicura, spingendola verso l'alcolismo. Narrata con un lungo flashback, la vicenda non lascia spazio a soluzioni ottimistiche, trascinando Angie – una Hayward adeguata al ruolo – nell'umiliazione, scena dopo scena.

Data la sceneggiatura dello scrittore comunista John Howard Lawson – è l'ultimo titolo in cui è accreditato prima di finire nella lista nera, quell'anno stesso – non sorprende che il film sia anche una critica della società consumistica, nella quale non ci si rende conto di pagare con la vita l'accumulo dei beni. Heisler, malgrado gli scarsi mezzi a disposizione, dimostra un eccezionale senso della regia. È interessante come tenda a raccontare la stessa storia con modalità diverse: se i cupi melodrammi ricavano solitamente un trattamento più statico e introspettivo dall'impiego del colore (come in *L'amante proibita*, *This Is My Love*), in bianco e nero la storia si fa nervosamente semi-espressionista, con molte transizioni isteriche, non limitandosi agli aspetti strettamente funzionali alla trama (si veda l'eccellente montaggio di insegne al neon di jazz club newyorkesi durante una delle maratone alcoliche di Angie). Nei melodrammi di Heisler abbondano le tragedie, così come la pazzia, la morte, la paura degli altri e la cultura del branco. Per Heisler il semplice esistere ha conseguenze drammatiche.

Ehsan Khoshbakht

Female insecurity in a male-dominated world is at the core of this proto-feminist melodrama, dubbed the "feminine version of The Lost Weekend". Alcoholism as a subject found its way into three of Heisler's films. In addition, his interest in women's issues manifested itself in at least six films in which women are the leading characters, most prominently in two works starring Susan Hayward, Smash-Up and Tulsa.

Talented singer Angie Evans abandons her profession to support the rising career of her musician husband. The birth of their child ties Angie further to the drab apartment in which she wastes her life, while her husband's acclaim only adds to her sense of insecurity. She turns to drink and gradually becomes addicted. Told through one long flashback, the story leaves no room for optimistic resolutions, dragging Angie – an adequate perfor-

Ehsan Khoshbakht



Storm Warning

mance by Hayward – through scene after scene of humiliation.

With a script by communist writer John Howard Lawson – in fact, it's the last film for which he was credited before being blacklisted in the same year – it's not surprising that the story also doubles as a critique of a consumerist society, in which people don't realise that in accumulating possessions they are paying with their own lives. Heisler, despite a low budget, shows a superb sense of direction. It is notable how he tended to tell the same story in different ways – with or without the use of colour. While Heisler's ominous melodramas usually receive a more introspective and static treatment in colour (as in This Is My Love), in black-and-white the story becomes tensely semi-expressionistic, with many hysterical transitions, covering more ground than is demanded by the actual story (see the excellent montage of New York jazz club marquees during one of Angie's drinking marathons). In his melodramas, tragedies are abundant; so are insanity, extinction, fear of other people and mob culture. For Heisler, the mere act of living has dire consequences.

STORM WARNING

USA, 1951 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: *La setta dei tre K*. Scen.: Daniel Fuchs, Richard Brooks. F.: Carl E. Guthrie. M.: Clarence Kolster. Scgf.: Leo K. Kuter. Mus.: Daniele Amfitheatrof. Int.: Ginger Rogers (Marsha Mitchell), Ronald Reagan (Burt Rainey), Doris Day (Lucy Rice), Steve Cochran (Hank Rice), Hugh Sanders (Charlie Barr), Lloyd Gough (Cliff Rummel), Raymond Greenleaf (Faulkner), Ned Glass (George Athens). Prod.: Jerry Wald per Warner Bros. ■ 35mm. D.: 93'. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Girato splendidamente e magnificamente diretto, *Storm Warning* è un melodramma poliziesco cupo e suggestivo, per quanto timido nel comunicare il suo messaggio: anziché denunciare il Ku Klux Klan denuncia la propria mancanza di coraggio. Non c'è una sola allusione alla violenza razzista o all'ipocrisia religiosa; l'organizzazione è invece descritta come un racket i cui leader sfruttano il risentimento degli 'outsider' e l'interferenza del governo. La sceneggiatura, opera di due

scrittori eccellenti – Richard Brooks e Daniel Fuchs – è un esilarante plagio di *Un tram che si chiama Desiderio*, con Steve Cochran nel ruolo di un bruto ottuso ma sexy che indossa una maglietta attillata, si ubriaca rumorosamente, ha una mogliettina adorante e tenta di stuprare la cognata, proprio come Stanley Kowalski. Nel tentativo di compensare la propria debolezza politica, nel momento culminante il film punta sul facile sensazionalismo: per rendere i membri del KKK invisibili al pubblico americano, fa di un'inferme bionda la vittima della loro brutalità.

Sono mancanze deprecabili, tanto più che il film sotto molti aspetti è buono. La scena iniziale è una bomba: una newyorkese (Ginger Rogers) va a trovare la sorella in un postaccio del Sud e trova una città misteriosamente silenziosa, ostile e sospettosa. Camminando nelle strade buie e deserte – l'asfalto lucido sotto la pioggia, l'aria immobile e afosa – assiste a un omicidio commesso da uomini incappucciati e presto scopre che uno di loro è suo cognato. Ginger Rogers offre una delle migliori interpretazioni della fase più matura della sua carriera nel ruolo di una donna diffidente, esausta, dilaniata tra un combattivo procuratore distrettuale (Ronald Reagan) che vuole convincerla a testimoniare e gli scagnozzi che la minacciano e la ricattano per farla tacere. Il film è il ritratto tagliente di una comunità codarda, dove i rispettabili commercianti chiedono al procuratore di rinunciare alle accuse per non danneggiare l'immagine della città e le vendite natalizie. La presenza di due attori di destra come Rogers e Reagan appare qui ironica; *Storm Warning* fa parte di una serie di film dei primi anni Cinquanta che denunciarono la violenza e la corruzione di una società avida e intollerante.

Imogen Sara Smith

Gorgeously shot and brilliantly directed, Storm Warning is a dark, atmospheric crime melodrama, though in delivering its message it pulls its punches.

As an exposé of the Ku Klux Klan, the film exposes its own timidity. There is not a single mention of racist violence or religious bigotry; instead, the organisation is characterised as a money-making racket whose leaders exploit resentment of "outsiders" and government interference. The screenplay, by two excellent writers – Richard Brooks and Daniel Fuchs – amusingly plagiarises A Streetcar Named Desire, with Steve Cochran playing a dim-witted but sexy brute who wears a tight T-shirt, gets raucously drunk, has an adoring wife, and tries to rape his sister-in-law, just like Stanley Kowalski. To make up for its political weakness, the film goes for lurid shock in its climax; to make the KKK unpalatable to American audiences, it casts a blonde woman as the victim of their brutality.

These lapses are all the more unfortunate because the film is in many ways so good. The opening scene is a stunner, as a woman from New York (Ginger Rogers) arrives in a Southern backwater to visit her sister, and finds the town mysteriously quiet, hostile, and suspicious. Walking through the dark, empty streets – asphalt glimmering with rain, air still and heavy with moisture – she witnesses a murder by hooded Klansmen, and soon discovers that one of them is her brother-in-law. Rogers gives one of the best performances of her later career as a wary, burned-out woman, torn between a crusading DA (Ronald Reagan) who wants her to testify and the goons who bully and blackmail her into keeping quiet. The film is a trenchant portrait of a cowardly community, where respectable business leaders urge the DA to drop his case because it will make the town look bad and hurt their Christmas sales. The presence of rightwingers Rogers and Reagan seems ironic in this, one of a spate of films about mob violence and civic corruption released at the start of the 1950s, warnings about a society sick with greed and intolerance.

Imogen Sara Smith

THE STAR

USA, 1952 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: *La diva*. Scen.: Dale Eunson, Katherine Albert. F.: Ernest Laszlo. M.: Otto Ludwig. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Victor Young. Int.: Bette Davis (Margaret Elliott), Sterling Hayden (Jim Johannsen/Barry Lester), Natalie Wood (Gretchen), Warner Anderson (Harry Stone), Minor Watson (Joe Morrison), June Travis (Phyllis Stone), Paul Frees (Richard Stanley). Prod.: Bert E. Friedlob per Thor Productions ■ 35mm. D.: 89'. Versione inglese / English version ■ Da: British Film Institute

“Vieni Oscar, andiamo a ubriacarci”, dice Bette Davis nel ruolo di Margaret Elliott afferrando il premio dalla scrivania (l'Oscar era proprio il suo). Già in stato d'ebbrezza, attraversa in auto la città offrendoci una spettrale panoramica delle residenze di una Los Angeles da museo delle cere. Tenendo una mano sul volante appoggia la statuetta sul cruscotto, la testa nascosta dietro lo specchietto retrovisore, e brinda “agli amici assenti”. La statuetta d'oro priva di testa, le luci sfocate nel buio e la bottiglia sintetizzano in un'inquadratura il solitario universo di Hollywood.

Storia di un'ex diva in declino professionale e psicologico, *The Star* ha il cinismo coriaceo che manca a recenti biopic come *Judy* (2019). Pensato come una sorta di seguito di *Eva contro Eva*, presenta un tragitto più che mai accidentato. In realtà per Bette Davis gli anni Cinquanta non furono esattamente difficili, e questo genere di declino era semmai ciò che augurava alla sua rivale Joan Crawford. Più vicino alla realtà è Sterling Hayden (che ebbe il ruolo su suggerimento della Davis) nel ruolo dell'attore che ha lasciato Hollywood per dedicarsi all'amore per la vela. E la giovane Natalie Wood che cade dal ponte di una barca è una sinistra profezia della tragedia in cui perderà la vita.

Girato in ventiquattro giorni, il film è ben articolato ed esplora alcu-



The Star

ni dei temi prediletti di Heisler, come il conflitto tra maternità e carriera (*Smash-Up*; *Tulsa*) e l'esclusione da un mondo, quello dello spettacolo, che è stato al centro di sogni e sacrifici (*Smash-Up*). I personaggi vanno alla deriva fino al limite estremo prima di fare ritorno, feriti ma lucidi (si veda anche *Journey into Light*). Heisler mette a nudo le emozioni, rendendo i personaggi ancora più vulnerabili di quel che sono. A prevalere è il linguaggio del melodramma, portato qui quasi alla perfezione, ma il vagare disperato nella notte e il bussare af-

franto alle porte richiamano anche la logica del noir.

Ehsan Khoshbakht

“Come on Oscar, let's you and me get drunk”, says Bette Davis, as Margaret Elliott, picking up the Academy award on her desk (her own Oscar in fact). Already intoxicated, Davis drives across town giving us a ghost tour of LA mansions, which look like exhibits in a wax museum. With one hand on the wheel, she puts the statue on the dashboard, its head hidden behind the rear-view mirror. She grabs the bottle and makes

a toast, “To absent friends”, the image of the headless piece of gold, the blurred lights in the darkness and the bottle capturing Hollywood's solitary universe in one shot.

Telling the story of a former movie star whose career and psychological well-being are in decline, The Star has the hardboiled cynicism missing from recent biopics such as Judy (2019). Conceived as a sequel of sorts to All About Eve, here the ride is bumpier than ever. In reality, the early 1950s were not exactly years of struggle for Davis. She meant it as a dramatisation of what she actual-

ly wished on her rival, Joan Crawford. Sterling Hayden (who got the role at Davis' suggestion) playing an actor who has abandoned Hollywood for sailing is closer to real life. And the sight of a young Natalie Wood falling from the deck of a boat in one scene, provides an eerie prophesy of her final tragedy.

Shot in 24 days, the film is eloquently conceived, and explores some of Heisler's favoured themes, such as the conflict between motherhood and career (Smash-Up; Tulsa), and the experience of helping to establish a world of shared dreams through the entertainment business only to be barred from it (Smash-Up). The characters drift towards the edge before returning, scarred but sober (see also Journey into Light). Heisler lays the emotions bare, making characters seem even more vulnerable than they really are. The language of melodrama, almost perfected here, prevails, but the desperate search through the night and the hopeless knocking on doors recalls the logic of film noir too.

Ehsan Khoshbakht

I DIED A THOUSAND TIMES

USA, 1955 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: *Tutto fini alle sei*. Sog.: dal romanzo *High Sierra* (1940) di W.R. Burnett. Scen.: W.R. Burnett. F.: Ted D. McCord. M.: Clarence Kolster. Scgf.: Edward Carrere. Mus.: David Buttolph. Int.: Jack Palance (Roy Earle/Roy Collins), Shelley Winters (Marie Garson), Lori Nelson (Velma), Lee Marvin (Babe), Pedro Gonzalez Gonzalez (Chico), Lon Chaney Jr. (Big Mac), Earl Holliman (Red), Perry Lopez (Louis Mendoza). Prod.: Willis Goldbeck per Warner Bros. Pictures ■ 35mm. D.: 109'. Versione inglese / *English version* ■ Da: Georges Eastman Museum - Moving Image Department per concessione di Park Circus

Nella cartella stampa del *Bandito delle undici* Jean-Luc Godard definiva il film: "Stuart Heisler rivisto da Ray-

mond Queneau". Non poteva non riferirsi a *I Died a Thousand Times*, il cui impiego del CinemaScope e quello che Godard amava chiamare "l'intrusione del cine-romanzo poliziesco nel tragico della cine-pittura" possono aver influenzato sia *Il bandito*, sia *Il disprezzo*. E forse quando accenna al "sognatore solitario" Godard ha in mente il protagonista di Heisler interpretato da Jack Palance, Roy Earle. Dopo aver descritto il cielo con sensibilità lirica, Earle viene definito un poeta. Altrove Godard parlerà di "un poeta chiamato revolver".

Appena uscito dal carcere, Earle pianifica un'ultima rapina nonostante nutra dei dubbi sui pivelli assoldati dal suo boss malato. Nel frattempo conosce Velma, una brava ragazza con un piede deforme (Earle intende pagarle l'operazione, lei finirà per respingerlo) e la cattiva ragazza Marie (il classico tipo fedele e affidabile, cui Earle è inizialmente indifferente) prima di affrontare serenamente il proprio destino.

Il modo in cui Heisler reinterpretava il romanzo di W.R. Burnett, già adattato due volte per il cinema da Raoul Walsh - come poliziesco nel 1941 (*Una pallottola per Roy*) e come western nel 1949 (*Gli amanti della città sepolta*), entrambi capolavori - non si discosta dalle versioni precedenti ma lascia più spazio alle psicologie. Emotivamente incagliati, i personaggi parlano più apertamente, tanto da apparire - com'è sempre il caso con l'Heisler migliore - più vicini al mondo del melodramma che a quello del poliziesco. L'interpretazione di Palance, un misto di dolcezza e intelligenza, contraddice la fisionomia da duro che spesso connota i 'cattivi', mentre una dimessa Shelley Winters dona un tocco sereno e spensierato al personaggio di Marie. Heisler intensifica la vulnerabilità di entrambi. All'irrequietezza e all'istinto di morte che si percepivano nelle versioni precedenti si sostituisce la ricerca da parte di un uomo di qualcosa che ancora non conosce.

Ehsan Khoshbakht

In a piece of advertising copy drafted by Jean-Luc Godard for Pierrot le Fou, he describes the film as "Stuart Heisler reworked by Raymond Queneau". He could only have been referring to I Died a Thousand Times, whose use of CinemaScope and what Godard liked to call "the intrusion of the crime thriller into the tragedy of cinema painting" could also have been an inspiration for Pierrot and Le Mepris. It may also have been Heisler's hero Roy Earle, played by Jack Palance, who Godard had in mind when he mentioned the "solitary dreamer". After describing the sky with tender observation, Earle is called a poet - the kind Godard elsewhere referred to as "a poet after a gun".

Just released from jail, Earle is planning one last heist, despite the doubts he has about the rookies his ailing boss has picked for the job. Along the way, he meets good girl Velma, in need of an operation for her club foot (which Earle intends to pay for, only to be turned down by her later) and bad girl Marie (the reliable, to-die-with type, at first ignored by Earle) before calmly meeting his fate.

Heisler's take on W.R. Burnett's story, previously filmed twice by Raoul Walsh - as a crime thriller in High Sierra, 1941, and as a western in Colorado Territory, 1949, both masterpieces - doesn't differ much from earlier versions but leaves more room for character studies. Caught up in emotional deadlocks, the characters talk more openly, to the point that it feels, as is the case with the best of Heisler, that they belong more to the world of melodrama than crime. Palance's performance, a mix of tenderness and intelligence, contradicts his tough appearance, the kind often reserved for ' heavies'. And as the unglamorous Shelley Winters brings a light-hearted and laidback touch to the character of Marie, Heisler intensifies the vulnerability of the two. As a result, the sense of restlessness and the deathwish felt in the earlier versions is substituted for a man searching for something that he doesn't yet know.

Ehsan Khoshbakht



FRANK TUTTLE VS. STUART HEISLER: UN RAFFRONTO FRANK TUTTLE VS. STUART HEISLER: A COMPARISON

Benché li separassero solo quattro anni d'età, Frank Tuttle fece il suo ingresso nel mondo del cinema e divenne regista con una quindicina d'anni d'anticipo rispetto a Stuart Heisler. Lavorarono entrambi per la Paramount, dove l'assenza di interferenze e di dirigenti ingombranti – contrariamente alla MGM e alla Warner – permise loro di sperimentare con una certa libertà. Queste circostanze misero in moto la carriera di Heisler nel dipartimento B alla fine degli anni Trenta e riaccesero quella di Tuttle. Ma i due si erano incrociati già prima, quando Heisler (montatore) e Tuttle (regista affermato) collaborarono alla frenetica commedia musicale pre-Codice *Roman Scandals*.

Nonostante sembrassero perfettamente integrati nello studio system, entrambi lo abbandonarono nel dopoguerra per intraprendere un percorso più discontinuo e complesso come registi indipendenti, lavorando tra l'altro per compagnie americane ed estere, e per la televisione. Questa fase fu in diversa misura una conseguenza della caccia alle streghe a Hollywood, che colpì direttamente uno di loro. Dato che Tuttle era ufficialmente membro del partito comunista, le sue idee politiche contribuiscono meglio dei suoi film a spiegarne la carriera intermittente. Heisler, d'altro canto, anche se non fu mai membro del partito e non finì nella lista nera, è un caso curioso. La sua carriera mostra molti sintomi di quella persecuzione che peraltro non lo colpì direttamente.

I film di Tuttle e Heisler sono accomunati da elementi tematici e visivi. Gran parte delle affinità concerne il rapporto tra l'individuo e il suo contesto, per cui c'è sempre una forte dose d'interazione tra personaggio e ambiente. I due registi realizzarono

inoltre alcuni dei film più insoliti sugli uomini e la storia. Entrando nello specifico, troviamo: la scienza vista come strumento per salvare il mondo, impresa che fallisce perché lo scienziato non riesce a salvare la propria anima, come in *The Monster and the Girl* (Heisler) e in *Island of Lost Women* (Tuttle); la messa in discussione dei concetti di 'razza superiore', selezione scientifica e 'miglioramento della razza', come in *The Biscuit Eater* (H) e in *College Holiday* (T); segnali precoci di problematiche ambientaliste o di una consapevolezza in tal senso, come in *Tulsa* (H) e in *Island of Lost Women* (T); l'impossibilità dell'utopia in più di un film, tra cui *L'isola del peccato* (H) e *Island of Lost Women* (T). Entrambi i registi sono affascinati dai legami di sangue e dalle identità interscambiabili, come si vede nel miglior muto di Tuttle, *Love 'Em and Leave 'Em*, e in *Among the Living* di Heisler. Fantasmici del passato o figure storiche riappaiono per raddrizzare i torti della società moderna, come in *Roman Scandals* (T) e in *The Remarkable Andrew* (H). La storia è uno spettacolo teatrale, come in *Il magnifico avventuriero* e *Il cavaliere senza volto* (H), in *Hostages* e *La grande vendetta* (T); in quest'ultimo film Hitler viene ucciso in piena guerra e a sostituirlo è un attore. (Va anche notato che sia Tuttle che Heisler girarono film su Hitler).

Per quanto riguarda lo stile di ciascun regista, i contrasti sono rivelatori, soprattutto quando la tematica trattata è simile: Tuttle è essenzialmente un regista ironico mentre Heisler è diretto. Tuttle predilige la perversione e la leggerezza, e tratta di donne incatenate, bigamia e scambio di mogli dando l'impressione che siano attività sociali perfettamente

naturali. Heisler è invece un moralista con idee più compiute sulla società. Heisler è attratto dal fantastico, dall'impossibile e perfino dal mistico, mentre Tuttle si attiene al regno della logica, di cui però non si fida mai completamente. Ma Tuttle può anche esibire un senso fumettistico del peso e del movimento che rende le sue storie agili e leggere.

Lo stile di Tuttle è maggiormente permeato dalla commedia e dal musical, quello di Heisler è più vicino al melodramma. A Tuttle piacciono la ricercatezza e i paesaggi urbani, Heisler va alla ricerca di paesaggi rurali e naturali, privilegiando i personaggi rustici. Il paesaggio detta anche il linguaggio: la parlata altisonante del mondo di Tuttle contrasta con quella colloquiale dei film di Heisler; la verbosità di Tuttle si contrappone alla semplicità dei personaggi heisleriani.

Il cinema di Tuttle mostra per lo più ossessioni feticiste in cui ambienti e dispositivi scenici prevalgono sullo spazio, mentre per Heisler la costruzione del senso dello spazio attraverso la messa in scena è essenziale, e questo spiega l'apprezzamento di certa critica francese.

Quando Tuttle e Heisler girarono due polizieschi a colori e in CinemaScope, verso la fine delle rispettive carriere (*Hell on Frisco Bay* e *I Died a Thousand Times*), le loro affinità parvero più che mai rafforzate. Avevano ormai raggiunto una padronanza straordinaria e un'estrema purezza. Lo stile classico, spinto al limite, era pronto a trasformarsi in qualcos'altro. Abbandonati gli abbellimenti, iniziarono ad aleggiare l'inquietudine e la stanchezza. È difficile non vedere questi film come lettere a se stessi di due sicari giunti al capolinea, quasi che girare un film fosse

ormai un ultimo grande colpo: qualcosa potrebbe andar storto, ma quale che sia l'esito la profonda dedizione alla propria arte farà sì che ne sia valsa la pena.

Ehsan Khoshbakht

Though their age difference was no more than four years, Frank Tuttle got into the motion picture business earlier and became a director some 15 years before Stuart Heisler was given his first directorial assignment. They both worked for Paramount, which owing to the absence of interfering, controlling bosses – as was the case at MGM and Warner – offered them some room for experimentation. These circumstances kickstarted Heisler's career in the B department in the late 30s and rekindled Tuttle's. But even before that they had crossed paths when Heisler, as a film editor, and Tuttle, as a renowned director, worked together on the rapturous pre-Code comedy/musical Roman Scandals.

Though they both seemed deeply rooted in the studio system, they broke loose from it after the war and embarked on a more erratic yet cinematically intricate journey as freelancers, including making films for independent companies in the US and abroad as well as working for television. This period was to some extent a result of the persecution of Red Hollywood, which directly affected one of them. As he was an official member of the communist party, Tuttle's political views are more important as a means of understanding his career interruptions than any reading of his films could provide. Heisler, on the other hand, though never a party member nor affected by the blacklist, is a curious case. His career displayed many of the symptoms of being blacklisted, without his being persecuted in that way.

There are threads, thematic and visual, running through the films of Tuttle and Heisler, sometimes corresponding meaningfully to the work of the fellow director. Most of these themes concern the relationship between an individ-

ual and their environment; so there is always a great deal of interaction between character and place. The two directors also made some of the most unusual films about people and history.

*When broken down into more specific ideas, they include: science viewed as a means to save the world, but which fails because the scientist can't save his own soul, as in *The Monster and the Girl* (H for Heisler) vs *Island of Lost Women* (T for Tuttle); the concept of a 'master race', scientific selection and 'race improvement', discussed and challenged, as in *The Biscuit Eater* (H) and *College Holiday* (T); early signs of environmental concerns, or environmental awareness, in *Tulsa* (H) and *Island of Lost Women* (T); the impossibility of utopia in more than one film, including *Saturday Island/Island of Desire* (H) and *Island of Lost Woman* (T). Both directors are fascinated by blood relations and the interchangeability of identity, as seen in Tuttle's best silent film, *Love 'Em and Leave 'Em* and Heisler's *Among the Living*. *Ghosts of the past, or historical figures, reappear to correct the wrongs of modern society, as in Roman Scandals* (T) and *The Remarkable Andrew* (H). *History is a theatrical performance by actors, as in both *Along Came Jones* and *The Lone Ranger* (H) and *Hostages* and *The Magic Face* (T); in the latter Hitler is killed midway through the war and it's an actor who actually carries on Hitler's duties! (Also note that both Tuttle and Heisler made films about Hitler).**

When it comes to the style of each filmmaker, especially when handling similar subject matter, the contrasts are telling: Tuttle is essentially an ironic director whereas Heisler is straight. Tuttle enjoys perversion and treats subjects such as chained women, bigamy and wife-swapping so lightly they look like natural social activities. On the other hand, Heisler is a moralist with more rounded ideas about society. Heisler goes for the fantastical, the impossible and even the mystical whereas Tuttle adheres

to the realm of logic, even if he never fully trusts it. But Tuttle can also show a cartoonish sense of weight and movement, which makes his narratives bouncy and light.

Tuttle's style is more informed by the comedy-musical whereas Heisler is closer to melodrama. Tuttle enjoys urban landscapes and an urban dandyism, while Heisler searches rural and natural landscapes, favouring rustic characters. The landscape also dictates the language and speech: the high-flown language in Tuttle's world versus the colloquial one in Heisler's films; or Tuttle's verbosity vs the plainness of speech among Heisler's characters.

Tuttle's cinema, for the most part, showed fetishist obsessions in which sets and props are more prominently featured than the space, but for Heisler constructing a sense of space through mise-en-scene was essential, which might explain his popularity among certain French critics.

*When Tuttle and Heisler made two crime dramas in colour and CinemaScope towards the end of their film careers (*Hell on Frisco Bay* and *I Died a Thousand Times*), it felt as if their paths had never been so close. Having achieved a dazzling mastery, a sense of purity now reigned. The classical style was pushed to its limit, ready to be transformed into something else. Embellishments were abandoned and a sense of restlessness and weariness hung in the air. It is hard not to read these films as personal letters to themselves; two hired guns reaching the end of the road, as if now making a film was like one last big heist, where things might go wrong but regardless of the outcome, the meditative concentration on one's art makes it all worthwhile.*

Ehsan Khoshbakht



MARCO FERRERI RITROVATO

Marco Ferreri Rediscovered

Programma a cura di / Programme curated by **Emiliano Morreale**

Note di / Notes by **Michele Canosa, Gian Luca Farinelli e Emiliano Morreale**

Il cinema di Ferreri ha segnato più stagioni del cinema europeo, tra Spagna, Francia e Italia, e incontrarlo oggi ci fa misurare tutta la distanza tra i nostri anni e un'epoca in cui, all'interno del cinema 'ufficiale', erano consentiti azzardi tematici e narrativi oggi impensabili. Questa breve scelta di titoli, oltre a riproporre alcuni suoi classici come *La Grande bouffe*, vuole illuminarne radici e aspetti meno noti. A cominciare dalle origini: il prologo come produttore all'interno del tardo neorealismo, in una fase di passaggio del cinema italiano (*Donne e soldati*, *L'amore in città*, il curioso cortometraggio di Alberto Moravia) e la fase spagnola di fine anni Cinquanta (con *El cochecito*). Nei primi anni Sessanta Ferreri è quasi mimetizzato nella commedia all'italiana e della sua unicità si accorgono, meglio dei critici, censori e produttori, che intervengono a bloccare, sabotare e mutilare pressoché tutti i suoi titoli (e di questa fase recuperiamo uno dei suoi capolavori, l'episodio *Il professore*). Ferreri viene scoperto dopo il '68 con film metaforici e apocalittici che furono interpretati in chiave politica ma che oggi ci sembrano mostrare soprattutto la fine dell'utopia.

Un segreto del regista è forse, in effetti, questa ambivalenza. Antonioni ha detto di lui: "È un grande regista ma ha un problema: ha paura delle donne". Si potrebbe sostituire il *ma* con un *perché*. Ferreri è ossessionato, mortalmente attratto dalle donne, come dall'utopia, dai mondi possibili. E un rapporto simile ha anche con le figure infantili dei suoi film: portatori di domande, di inquietudini. Ma proprio questa ambiguità rende i suoi apologhi sconcertanti e non univoci.

L'altra cosa che emerge, a rivedere i suoi film nella lontananza dei decenni, è la straordinaria forza dei set. Ferreri, che ostentava uno stile trasandato, una lavorazione a volte improvvisata e quasi da commedia dell'arte, era però anche un grande pittore di luoghi, che utilizzava per costruire le sue performance filmiche: dalla Dubrovnik dell'*Harem* alla Capalbio post-atomica della *Cagna*, alle Halles in cui ambientare addirittura un western (e da una certa fase, infatti, risultava autore, oltre che della regia, dell'ambientazione). Ancora una volta, un'ambiguità: lo scontro tra l'ineluttabilità degli apologhi e l'apertura ai luoghi. Come in uno dei più belli tra i suoi titoli tardi, *Diario di un vizio*, girato in un'estate romana speculare a quella di *Caro diario* di Moretti, a volte negli stessi luoghi: ma film di morte e di follia quanto quello era un viaggio di vita e di scoperta.

Emiliano Morreale

Shot in Spain, France and Italy, Ferreri's cinema has left a mark on many seasons of European cinema. Seeing his work today means appreciating the distance between our era and a time when, within 'official' cinema, now unthinkable thematic and narrative risks could still be taken. This short list of titles presents anew some of Ferreri's classics such as La Grande bouffe as well as shedding light on his cinema's origins and lesser-known aspects. Starting with his beginnings: his early work as a producer during late neorealism, in a transitional period for Italian cinema (Donne e soldati, L'amore in città, Alberto Moravia's intriguing short film), and his late 50s 'Spanish period' (with El cochecito). In the early 60s Ferreri almost blended in with Italian-style comedy, and his uniqueness was noted less by critics than by censors and producers, who tried to block, sabotage and tamper with almost all his titles (we present one of the masterpieces from that period, the episode Il professore). Ferreri was 'discovered' after 1968, when his metaphorical and apocalyptic films were interpreted as political – but today they seem mostly to illustrate the end of utopia.

Perhaps the director's secret is this ambivalence. Antonioni said of him "He's a great director but he has a problem: he's afraid of women". That but could be replaced with because. Ferreri was obsessed with and mortally attracted to women, as he was to utopias and possible worlds. He has a similar relationship with the children of his films: figures full of questions and anxieties. It is precisely this ambiguity, however, that makes his fables disconcerting and rich in meaning.

The other thing that emerges from watching his films again decades later is the sheer power of his sets. Though Ferreri championed a haphazard style and at times an improvisational process reminiscent of commedia dell'arte, he was also a great painter of places, which he used for building his cinematic performances: from the Dubrovnik of L'harem to the post-atomic Capalbio of La cagna, to Les Halles in which he even set a western (and from a certain point on he was director both of film and setting). Once again ambiguity returns, with the clash between the inescapability of his allegorical stories and his great openness to places. One of the most beautiful of his later titles, Diario di un vizio, which like Moretti's Caro diario was shot during a Roman summer and sometimes even in the same places, is a film of death and madness as much as the other is a journey of life and discovery.

Emiliano Morreale

COLPA DEL SOLE Episodio di Documento mensile

Italia, 1951 Regia: Alberto Moravia

■ Scen.: Alberto Moravia. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Strelsa Brown (la donna), Giancarlo Sbragia (l'uomo), Clotilde Scarpitta (la donna uccisa). Prod.: Marco Ferreri ■ 35mm. D.: 6'. Bn ■ Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

GLI ITALIANI SI VOLTANO Episodio di *L'amore in città*

Italia, 1953 Regia: Alberto Lattuada

■ Scen.: Luigi Malerba, Aldo Buzzi, Alberto Lattuada. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Eraldo Da Roma. Mus.: Mario Nascimbene. Int.: Mara Berni, Valeria Moriconi, Giovanna Ralli, Patrizia Ralli, Maria Pia Trepaoi, Liliana Poggiali, Patrizia Lari, Edda Evangelisti, Marisa Valente (se stesse), Marco Ferreri (l'inseguitore di Piazza di Spagna), Mario Bonotti (l'uomo nell'ultima sequenza). Prod.: Riccardo Ghione, Marco Ferreri per Faro Film ■ DCP. D.: 14'. Bn ■ Versione italiana con sottotitoli francesi / *Italian version with French subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema, Torino e il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, nell'ambito del progetto *Fellini 100* promosso da Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Istituto Luce-Cinecittà / *Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Museo Nazionale del Cinema, Turin at L'Immagine Ritrovata laboratory with funding provided by MiBACT, within the Fellini 100 project promoted by Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale and Istituto Luce-Cinecittà*

Il cinema di Ferreri ha lontane origini impreviste, in uno dei giri d'anni più incerti della grande stagione del cinema italiano, nel pieno della crisi del neorealismo. Il futuro regista comincia non da autore ma da tecnico, organizzatore alternativo, in esperimenti più o meno riconducibili alle

mille utopie che in quegli anni sforna, tra un mezzo espressivo e l'altro, Cesare Zavattini. Addetto alla produzione di *Documento mensile*, sfortunata 'rivista filmata' messa in piedi insieme al coetaneo Riccardo Ghione, che sarà bloccato dalla censura, nonostante Alberto Moravia, Renato Guttuso, Carlo Levi e Luchino Visconti. Una raccolta di cortometraggi fra i quali spicca il cinico episodio di Moravia, e ai quali segue un'operazione ancora più 'zavattiniana', *L'amore in città*, che in molti episodi in realtà è un paradossale smascheramento dei presupposti del neorealismo, come nell'episodio di Fellini. Ferreri appare come comparsa nell'episodio, celeberrimo, di Alberto Lattuada, che segue gli sguardi di maschi italiani che si girano vistosamente a osservare donne per strada. Una specie di 'comica finale', messa in scena da Lattuada tra il finto documentario e la candid camera: attrici ancheggiavano per strada e il regista, ispirandosi a un celebre servizio fotografico di Federico Patellani, raccontava gli sguardi dei maschi, che erano anche quelli dello spettatore e del regista stesso.

Emiliano Morreale

Ferreri's cinema has distant and unexpected origins in one of the most uncertain periods of the great season of Italian cinema, in the full crisis of neorealism. The future filmmaker began not as a director but as a technician, an alternative organiser of experiments that were more or less attributable to Cesare Zavattini and the thousands of utopias he produced during those years, across a variety of expressive forms. He worked on the production team of Documento mensile, the ill-fated 'cinematic magazine' he established together with Riccardo Ghione: it was blocked by the censor, despite the involvement of Alberto Moravia, Renato Guttuso, Carlo Levi and Luchino Visconti. A collection of short films, from which the cynical episode directed by Moravia stands out, Documento mensile was then followed by the even more 'Zavattinian' project of L'amore in città,

which in many of its episodes, such as the one by Fellini, is really a paradoxical unmasking of the presuppositions of neorealism. Ferreri appears as an extra in the much celebrated episode by Alberto Lattuada, which follows the gaze of Italian man as they blatantly turn to stare at women on the street. It's a sort of 'comica finale', staged by Lattuada as a cross between mockumentary and candid camera: actresses sway down the streets and the director, taking inspiration from a famous photographic reportage by Federico Patellani, captures and recounts the male gaze, which is also that of the viewer and the director himself.

Emiliano Morreale

DONNE E SOLDATI

Italia, 1955

Regia: Luigi Malerba, Antonio Marchi

■ Sog.: Luigi Malerba, Antonio Marchi, Luciana Momigliano. Scen.: Attilio Bertolucci, Marco Ferreri, Luigi Malerba, Antonio Marchi. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Eraldo Da Roma. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Marcella Mariani (Margherita), Sandro Somaré (cantastorie), Marco Ferreri (castellano), Gaia Servadio (Violetta), Manuela Dell'Orta (Rosa), Giuseppina Vicari (Gertrude), Bruno Blankesteiner (Ivan), Joseph Reichsigel (comandante). Prod.: Luciana Momigliano, Marco Ferreri per Società Italiana Cinematografica (S.I.C.) ■ DCP. D.: 85'. Bn ■ Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film e il sostegno MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Donne e soldati nasce come esempio di produzione 'decentrata', lontana da Roma, qualcosa che al cinema italiano



Colpa del sole

non riuscirà praticamente mai fino agli anni Novanta. Lo si può leggere come esito finale, messa in pratica, del lavoro critico-teorico dei cinefili parmensi che ruotavano intorno alla rivista "La Critica Cinematografica", a cominciare dai registi Antonio Marchi e Luigi Malerba e dal co-sceneggiatore Attilio Bertolucci. Un film troppo avanti per molti versi, anti-eroico e picaresco, secondo lo stesso Monicelli precursore del suo *L'armata Brancaleone*. Stavolta Ferreri è produttore in prima persona della sfortunata impresa (i due registi non faranno mai più un altro lungometraggio); ma *Donne e soldati*,

oltre che perché segna il distacco dal cinema italiano per diversi anni, oggi ci sembra mostrare elementi terragni e carnevaleschi che nutriranno certi aspetti della visione del mondo del regista milanese.

Emiliano Morreale

Il nostro film non piacerà ai generali. Se un manipolo di soldati ha l'ordine di conquistare una posizione (nel nostro caso il castello di Torrechiara che viene assediato da truppe scese dal nord in una delle tante invasioni dei secoli scorsi) e, falliti i primi tentativi, anziché rompersi la testa fino all'ulti-

mo, i soldati si mettono a fischiettare sotto le mura per attirare l'attenzione delle donne chiuse dentro, è evidente che i canoni dell'eroismo militare non vengono rispettati. Lo scandalo di questa storia è che i nostri assediati a un certo momento si stancano di fare la guerra, finiscono per 'insabbiarsi' e poco alla volta da terribili guerrieri si trasformano in mansueti contadini e si imparentano con gli assediati. [...] Alcuni secoli fa un piccolo esercito di lanzichenecchi si insabbiò in quel paesino sperduto fra le montagne [Rimagna, sull'Appennino emiliano] confondendosi con i contadini e i ta-



Donne e soldati

glialegna locali. Di qui è nata l'idea del nostro film, cioè da una situazione ancora oggi viva. L'antica avventura dei soldati di Rimagna, che ha in sé dei lati grotteschi e paradossali, in realtà ci parve potere assumere, in un film, dei significati oggi particolarmente attuali se è vero che l'ideale di un affratellamento umano, o per lo meno europeo, è diventato un pressante e concreto problema politico. Luigi Malerba, Antonio Marchi, *Non piacerà ai generali*, "Cinema Nuovo", n. 39, 15 luglio 1954

Donne e soldati was an example of a 'decentralised' production, far from

Rome, something that for the most part Italian cinema didn't fully succeed in achieving until the 1990s. It can be seen as the final practical output of the critical and theoretical work of the Parma cinephiles who gravitated around the magazine "La Critica Cinematografica", starting with its directors Antonio Marchi and Luigi Malerba and co-writer Attilio Bertolucci. In many ways the film, which is both Picaresque and anti-heroic, was too far ahead of its time, and it is often considered the precursor to Monicelli's L'armata brancaleone. This time out, Ferreri takes the reins as producer of the ill-fated undertaking (the two directors will never make an-

other film); however, Donne e soldati, apart from marking Ferreri's estrangement from Italian cinema for a number of years, today appears to display earthy and carnivalesque elements that will subsequently influence certain aspects of the Milanese director's vision.

Emiliano Morreale

Our film won't be to the liking of generals. If a handful of soldiers are ordered to capture a position (in this case, Torrechiera Castle, besieged by troops from the North during one of the many invasions over the centuries) and after having failed in their initial attempts, instead of fighting to the death they begin to whis-

tle under the walls to attract the attention of the women trapped inside, then it's obvious the canons of military heroism aren't being respected. The scandal in the story is that at a certain point our besiegers, having grown tired of waging war, end up becoming stuck and little by little the terrible warriors become peaceful farmers and marry into the families of the besieged... A few centuries ago, a small army of Landsknechts found themselves stuck in a remote mountain village [Rimagna, in the Emilian Apennines] and integrated with the local peasants and woodcutters. The idea for the film came from this event, as it is a context that is still relevant today: through the historical adventure of the soldiers of Rimagna, which has grotesque and paradoxical aspects to it, we have attempted summarise some important contemporary issues, given that the idea of a human brotherhood, or at least a European one, has become an ever more pressing and concrete political concern.

Luigi Malerba, Antonio Marchi, *Non piacerà ai generali*, "Cinema Nuovo", n. 39, 15 July 1954

EL COCHECITO

Spagna, 1960 Regia: Marco Ferreri

■ Sog.: dal romanzo *Pobre, paralítico y muerto* (1960) di Rafael Azcona. Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Juan Julio Baena. M.: Pedro del Rey. Scgf.: Enrique Alarcón. Mus.: Miguel Asins Arbó. Int.: José Isbert (Don Anselmo Proharán), Pedro Porcel (Carlos Proharán), José Luis López Vázquez (Alvarito), María Luisa Ponte (Matilde), Antonio Gavilán (Don Hilario), Chus Lampreave (Yolanda), Antonio Riquelme, Carmen Santonja, María Isbert. Prod.: Pere Portabella per Portabella Film, Films 59 ■ DCP. D. 80'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Films 59

Rivisto oggi *El cochecito* [...] sembra non avere subito in nulla l'usura del



El cochecito

tempo: appare feroce e tenero, ridente e ghignante, intelligente e disperato come allora apparve. Ma indubbiamente più chiara e più definita risulta la sua funzione storica e più comprensibile il ruolo di rottura, che allora gli attribui – e tuttora gli attribuisce – la critica madrilenia più avveduta, nei confronti delle stagnanti acque della cinematografia spagnola dell'epoca. [...] Ferreri ha il grande merito [...] di connettere organicamente, e di fondere persuasivamente, le indicazioni di un ipotetico cinema della 'liberazione' (il neorealismo) con quelle di una istintiva e sottile poetica del 'rifiuto' splendidamente legata alla tradizione dell' 'humor negro' iberico. Il tramite di questa operazione è, assieme allo stesso Ferreri, lo sceneggiatore Rafael Azcona (che poi gli starà accanto in molti tra i suoi film migliori), le cui invenzioni stanno alla base del 'plot' (ma anche della sceneggiatura e dei dialoghi) di *El cochecito*: la storia di un ottuagenario ossessivamente querulo, Don Anselmo, che, vedendo alcuni suoi amici (paralitici, storpi, invalidi, ecc.) dotati di efficienti motocarrozzel-

le, ne vuole anche egli una, pur reggendosi ancora benissimo sulle proprie gambe, e dopo averla vanamente richiesta al figlio avvocato con cui convive, avvelena l'intera famiglia per potersela comprare. La grande abilità di Ferreri consiste soprattutto nell'aver inserito il paradosso di fondo del plot in un tessuto da commedia neorealistica [...], trasformando perciò il tutto in una corrosiva e graffiante allegoria, senza che mai il tessuto narrativo del film abbia toni 'alti', da discorso metaforico, ma facendo sì, anzi, che esso proceda, senza sbalzi, in una sostanziale e sotto molti aspetti mirabile continuità, in chiave di sorvegliato ma ridente 'bozzetto'. [...] Una delle ricchezze maggiori di *El cochecito* è che la sua portata allegorica è tanto densa da offrire diverse chiavi di lettura (non alternative, ma semmai integrative tra loro) a ogni visione successiva. Lino Micciché, *Don Anselmo avvelena figli e nipoti per una carrozzella*, "Avanti!", 23 agosto 1978

Seen today *El cochecito* [...] does not seem affected by the wear and tear

of time: it seems just as fierce and tender, joyful and irreverent, intelligent and desperate as it did when it first appeared. What is undoubtedly clearer and more defined is its historical function. Similarly, its disruptive role is easier to comprehend, which Madrid's most prudent critics attributed – and still attribute – to it in comparison with the stagnant Spanish cinema of the time. [...] Ferreri is responsible [...] for organically connecting and convincingly merging a hypothetical 'liberation' cinema (neorealism) with an instinctive and subtle poetics of 'refusal', splendidly linked to the Iberian tradition of 'humour negro'. In addition to Ferreri, this process is also the handiwork of screenwriter Rafael Azcona (who would work alongside Ferreri on many of his best films), whose inventions are the basis of the 'plot' (but also the script and dialogue) of El cochecito: the story of an obsessively querulous octogenarian, Don Anselmo, who wants a motorised wheelchair after seeing some of his friends (paralyzed, crippled, disabled, etc.) using one, even though unlike them he can still perfectly well use his legs. He requests one in vain from his lawyer son with whom he lives, and so he poisons the whole family to be able to buy one. Ferreri's ability is especially evident in the way he weaves the underlying paradox of the plot into a neorealistic comedy... thereby transforming everything into a corrosive and scathing allegory, without the film's story ever taking on a 'high tone', like a metaphorical discourse. Therefore it proceeds smoothly, with substantial and in many respects admirable continuity, as a monitored but delightful 'sketch'. [...] One of El cochecito's greatest assets is that its allegorical significance is so dense that it offers different interpretations (which are not alternatives but supplement one another) with each subsequent viewing. Lino Micciché, Don Anselmo avvelena figli e nipoti per una carrozzella, "Avanti!", 23 August 1978

L'INFEDELTA' CONIUGALE
Episodio di Le italiane e l'amore
 Italia-Francia, 1961
 Regia: Marco Ferreri

■ T. alt.: *Gli adulteri*. Sog.: dal libro *Le italiane si confessano* (1959) di Gabriella Parca e da un'inchiesta condotta da Cesare Zavattini con la collaborazione di Baccio Bandini, Carlo Musso, Giulio Questi, Gabriella Parca. Scen.: Rafael Azcona, Marco Ferreri. F.: Marcello Gatti. M.: Eraldo Da Roma. Mus.: Gianni Ferrio. Int.: Renza Volpi (la moglie), Silvio Lillo (il marito), Riccardo Fellini (l'amante di lei), Rosalba Neri (la segretaria e amante di lui). Prod.: Maleno Malenotti per Magic Film, Pathé Consortium Cinéma ■ DCP. D: 10'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film e il sostegno di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory

Una coppia sposata con tre figli si saluta la mattina. Il marito, in ufficio, consuma un rapporto con la segretaria; la moglie, mandati via i bambini con la governante, accoglie l'amante in casa. La famiglia si ritrova la sera, a casa, davanti alla televisione. C'è ancora Zavattini dietro allo spunto originario del film, episodio del progetto *Le italiane e l'amore* ispirato a una celebre raccolta di confessioni femminili curato da Gabriella Parca. Ma l'episodio, nel seguire in montaggio parallelo le giornate di moglie e marito, evita subito ogni polemica anti-borghese e ogni allusione erotica. I due atoni protagonisti, attornati da oggetti (libri come il rapporto Kinsey, e ovviamente cibo: gli spaghetti), sembrano una specie di parodia cinica e desolata dell'incomunicabilità e delle crisi di coppia di Antonioni, con in più l'irruzione anar-

chica di pestiferi bambini tipicamente ferreriani, e piccoli momenti quasi surreali, come l'apparizione di un suonatore di tromba.

Emiliano Morreale

*In the morning, a married couple with three children wish each other a good day. At the office, the husband is having an affair with his secretary; the wife, after sending the children off with an au pair, welcomes a lover into the home. That evening, the family is back together, in front of the television. Once again, Cesare Zavattini came up with the original idea for the film, which constitutes one of the episodes in a project entitled *Le italiane e l'amore*, inspired by a famous collection of female confessions curated by Gabriella Parca. However, as the episode uses parallel editing to follow the couple's day, it hastily avoids any anti-bourgeois sentiments or sexual allusions. The two carefree protagonists, surrounded by objects (books such as the Kinsey Reports, and obviously food: spaghetti), appear as a cynical, desolate parody of the incommunicability and crisis that permeates Antonioni's couples, with the addition of the anarchist intrusion of some typically obnoxious Ferrerian children and small, almost surreal moments, such as the appearance of a trumpet player.*

Emiliano Morreale

BREAK UP - L'UOMO DEI CINQUE PALLONI

Italia-Francia, 1963-1967
 Regia: Marco Ferreri

■ Sog., Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Aldo Tonti. M.: Enzo Micarelli. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), Ugo Tognazzi (automobilista), William Berger (Benny), Ennio Balbo, Marco Ferreri. Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ DCP 4K. D.: 86'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi



Break Up – L'uomo dei cinque palloni

/ Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K nel 2016 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino in collaborazione con Warner Bros. con il contributo di Massimo Sordella e il sostegno di Nuovo Imaie, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dalla scansione 4K di un interpositivo d'epoca e un positivo suono conservati presso la Warner Bros. Si ringrazia CSC - Cineteca Nazionale per avere messo a disposizione come reference la copia 35mm stampata dal negativo originale presso Turner International, Los Angeles / Restored in 4K in 2016 by Cineteca di

Bologna and Museo Nazionale del Cinema, Turin, in collaboration with Warner Bros., with the support of Massimo Sordella and Nuovo Imaie, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 4K scan of a vintage interpositive and a sound positive preserved by Warner Bros. Thanks to CSC - Cineteca Nazionale for providing as reference for the restoration the 35mm copy struck from the original negative at Turner International, Los Angeles

Break Up è un film invisibile, un film che pochi spettatori hanno potuto vedere. Benché si tratti del primo incontro tra Mastroianni e Ferreri, e di una

delle interpretazioni più straordinarie di Mastroianni, è stato uno dei film meno conosciuti del cinema europeo del dopoguerra. Fino a questo restauro e alla presentazione in concorso a Venezia nel 2016, dove ha ottenuto il Leone d'Oro per il migliore restauro.

La lavorazione di *Break Up* termina nel dicembre 1963. Nel gennaio 1964 il film è pronto e ottiene il visto di censura, ma Carlo Ponti decide di bloccare l'uscita e lo trasforma in un cortometraggio di venticinque minuti, episodio del film a sketch *Oggi, domani, dopodomani*, che comprende anche due episodi diretti da Luciano Salce e da

Eduardo De Filippo. Nel 1967 Ponti e Ferreri si ritrovano, e Ferreri può girare un nuovo episodio a colori. Il film è pronto ancora una volta. Ma, dopo una breve distribuzione in Francia e negli Stati Uniti, scompare. Nel 1979 Ferreri dona una copia 16mm in bianco e nero a Lab80 di Bergamo, che procede a una piccola distribuzione indipendente.

Pur essendo ben poco visto, il film annovera numerosi titoli: *Luomo dei palloncini*, *Luomo dei cinque palloni* (*L'Homme aux cinq ballons*) e infine *Break Up*, che è probabilmente un'invenzione di Ponti, fresco del successo di *Blow-up*. Ponti vende il film a MGM e, successivamente, i diritti passano a Warner Bros., presso cui è stato ritrovato l'interpositivo (mentre il negativo è andato perduto).

Visto oggi, il film appare incredibile: sembra anticipare la festa di *Hollywood Party* e lo strip-tease di Kim Basinger in *9 settimane e mezzo*, con un cantante che assomiglia a Belushi prima della comparsa di Belushi; un film in cui si possono ammirare i quadri di Morandi e si può ascoltare una delle più popolari cantanti di quegli anni, Orietta Berti. È già presente, qui, il Ferreri dell'astrazione, un autore non ideologico, capace di costruire storie paradossali e di rivelare le contraddizioni della società dei consumi. La sceneggiatura di *Break Up* è firmata da Rafael Azcona, sceneggiatore di tutti i migliori film di Ferreri (*El pisito*, *La donna scimmia*, *La Grande bouffe*...).

Gian Luca Farinelli

Break Up is an invisible film, which few viewers got to see. Despite being the first encounter between Mastroianni and Ferreri and one of Mastroianni's most extraordinary performances, it is one of the least known films of European postwar cinema. That was until this restoration and its presentation at the 2016 Venice Film Festival, where it won the Leone d'Oro for best restoration.

Work on Break Up ended in December 1963. In January 1964 the film was ready, and it received the censor's

certificate, but Carlo Ponti decided to stop its release and transformed it into a 25-minute short as an episode of the film Oggi, domani, dopodomani, which included two other episodes directed by Luciano Salce and Eduardo De Filippo. In 1967, Ponti and Ferreri met up again, and Ferreri shot a new episode in colour. The film was complete, but after a short release in France and the United States it vanished. In 1979 Ferreri donated a black-and-white 16mm print to Lab80 in Bergamo for limited independent distribution.

For such a little-seen movie, it certainly has many names: L'uomo dei palloncini, L'uomo dei cinque palloni (L'Homme aux cinq ballons) and finally Break Up, which was probably Ponti's invention after the success of Blow-up. Ponti sold the film to MGM, and later the rights were passed on to Warner Bros. where the interpositive was found (the negative has been lost).

Seeing the film today is an incredible experience: it anticipates the party scene in The Party, and Kim Basinger's striptease in 9½ Weeks, with a singer who looks like Belushi before Belushi ever appeared. It is a film in which we can admire Morandi's paintings and listen to one of the most popular singers of that time, Orietta Berti. We can already see in it the Ferreri of abstraction, a non-ideological filmmaker, who creates paradoxical stories and reveals the contradiction of a consumer society. Break Up's screenplay was written by Rafael Azcona, the screenwriter of all of Ferreri's best films (El pisito, La donna scimmia, La Grande bouffe...).

Gian Luca Farinelli

IL PROFESSORE Episodio di Controsesso

Italia, 1964 Regia: Marco Ferreri

■ T. int.: Countersex. Sog., Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Roberto Gerardi. M.: Lionello Massobrio. Scgf.: Massimiliano Capriccioli. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Ugo

Tognazzi (il professore), Elvira Paoloni (la nonna). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Film Distribution srls ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con Film Distribution srl presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K by Cineteca di Bologna in collaboration with Film Distribution srl at L'Immagine Ritrovata laboratory

Il cinema di Ferreri, spesso concentrato su un unico elemento ossessivamente isolato e portato alle estreme conseguenze, trova nel cortometraggio una misura spesso congeniale. In una stagione in cui la commedia a episodi è un genere fortunatissimo, quasi dominante, il regista con *Il professore* ribalta il genere e realizza uno dei propri esiti più alti. La vicenda di un docente di mezza età che, per sorvegliare le studentesse, installa un gabinetto in classe diventando con ciò preda dei più vistosi turbamenti, unisce in sé tanti piccoli elementi allusi in maniera mai troppo marcata. Il docente è un nostalgico del fascismo; le studentesse, quasi mai belle, rappresentano un elemento di contraddizione, nelle loro divise tutte uguali, più di ordine sociale e storico che erotico. Le istituzioni italiane sono ancora permeate dell'eredità fascista, ma il protagonista, più che un protervo mostro, è egli stesso una vittima, superato dall'epoca. Il breve film è costituito, in una struttura apparentemente piana ma in realtà virtuosistica, da lunghe scene vuote dominate dagli oggetti: l'alienazione di Antonioni diventa feticismo, la tragedia diventa grottesco, ma il sorriso si gela sulle labbra.

Emiliano Morreale

Ferreri's cinema often obsessively concentrates on a single isolated element, leading to extreme consequences, and therefore the short film provides a suitable medium for his style. In a period



Il professore

when anthology comedy films were at their peak, indeed almost dominant, Ferreri turned the genre on its head with Il professore, and the result is one of his greatest achievements. In this film, a middle-aged school teacher installs a toilet in his classroom in order to better supervise his female students, causing himself great inner turmoil. The work brings together many elements which are alluded to without ever being overly exploited. The teacher is nostalgic for the fascist regime; the students, who are not particularly beautiful and wear identical uniforms, represent a contradictory element, more linked to social order and history than eroticism. The Italian institution is still permeated by its fascist heritage; however, the protagonist, rather than being an arrogant monster, is himself a victim, a relic forgotten by time. The structure of this short film may appear simple, but is in fact masterful, with long empty scenes dominated by objects: here, Antonioni's alienation becomes fetishism and the tragic turns into grotesque, but the smile on the viewer's lips remains frozen.

Emiliano Morreale

LA DONNA SCIMMIA

Italia-Francia, 1964 Regia: Marco Ferreri

■ T. ing.: *The Ape Woman*. Sog., Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Aldo Tonti. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Ugo Tognazzi (Antonio Focaccia), Annie Girardot (Maria), Achille Majeroni (l'impresario Majori), Elvira Paoloni (la cameriera), Filippo Pompa Marcelli (Bruno), Ermelinda De Felice (la suora), Antonio Altoviti (il professore), Jacques Ruet (il medico a Parigi). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Cocinor, Films Marceau ■ DCP 4K. D.: 116'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna e TFI Studio in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (Bologna, Parigi). I due finali italiani sono conservati dalla Cineteca di Bologna. Il terzo finale della versione francese è stato gentilmente messo a disposizione dalla Cinémathèque Royale de Belgique / Restored in 2017 by Cineteca di Bologna

and TFI Studio in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory (Bologna, Paris). Both Italian final sections are preserved by Cineteca di Bologna. The third one of the French version was kindly provided by Cinémathèque Royale de Belgique

A ispirare il soggetto, risalente alla metà degli anni Cinquanta e all'elettivo sodalizio con lo scrittore Rafael Azcona, è la vicenda di Julia Pastrana: donna barbata nata in Messico nel 1834, viene esibita dal marito impresario nei freak show di vari paesi; mette al mondo un bambino (peloso), che muore subito dopo, raggiunto dalla madre per complicazioni post-partum; il marito li fa mummificare per esibirli nei suoi spettacoli. Ma questa non è la sola fonte del film. Secondo le dichiarazioni di Azcona, "in quel periodo in Spagna si parlava molto d'un miracolo: una ragazzina nel bosco era stata aggredita da malfattori pronti a violentarla. Terrorizzata invocò la Madonna e d'un tratto il suo corpo si coprì di peli...". Al di là dall'attualità occasionale (ciascuno ha il suo cielo sulla palude), l'episodio ripete un *mythos* cristiano e rinnova un *exemplum* agiografico. La medesima narrazione, appena diversificata, si rapprende nel martirio secentesco di Santa Staraosta: per sottrarsi alle nozze con un principe pagano, la vergine cristiana supplica Iddio di renderla indesiderabile; la grazia viene impetrata, le crescono barba e baffi; il padre s'infuria e la fa crocifiggere. Del resto, il corpo di una martire barbata è già stato oggetto di devozione dell'*ape regina*. Altra referenza decisiva: un dipinto di Jusepe de Ribera, detto Spagnoletto: *Maddalena Ventura con il marito e il figlio* (1631). Una specie di Sacra Famiglia: ma la donna che allatta il neonato è villosa (molto villosa). Il quadro è sconcertante. Visto a Toledo, per Ferreri e Azcona dev'essere stata una folgorazione. Un'immagine surrealista. Se la vicenda di Pastrana fonda il supporto per l'apologo crudele, se il fatto di



La donna scimmia

cronaca fissa un'iconografia popolare e religiosa, il dipinto paradossale è un'immagine movente. Di qui nasce e prolifera il film: per "gemmazione", direbbe Ferreri. Il quadro di Ribera è stato dipinto a Napoli. Per questo, senza mare, senza Vesuvio, il film è girato a Napoli.

La donna scimmia ottiene il visto di censura l'8 gennaio 1964. Prima proiezione al Metropolitan di Bologna, il 29 gennaio. Come si chiude il film? Maria muore di parto, poco dopo il bambino; il marito Antonio cede i due cadaveri al Museo delle Scienze dove vengono imbalsamati; poi ci ripensa e, reclamati i corpi, li espone in un

baraccone da fiera. Questo il terribile, coerente *explicit* voluto da Ferreri. Tuttavia, in alcune città, viene proposta una edizione mutila: il film si chiude sulla morte (sacrificale) di Maria. Non è ancora chiaro a chi si deve la manomissione (al produttore Carlo Ponti? alla distribuzione?), che testimonia solo di uno zelo censorio non richiesto. Dell'epilogo, poi, occorre una variante sorniona (concordata con Ferreri) nella versione per l'estero: la donna-scimmia perde i peli durante la gravidanza e dà alla luce un bambino normalmente glabro, condannando il marito a un lavoro onesto.

Michele Canosa

The origin of this film dates back to the mid-1950s and to Ferreri's made-in-heaven partnership with the writer Rafael Azcona. They were inspired by the story of Julia Pastrana: a bearded woman born in Mexico in 1834, who performed under the management of her husband in freak shows of different countries. At the age of 26 she gave birth to a (hairy) baby, who died soon afterwards as did Pastrana from postpartum complications; her husband had their bodies mummified and exhibited them in his shows. But this is not the film's only source. According to Azcona, "at that time in Spain there was a lot of talk about a miracle: a girl in the woods was attacked by some wrongdoers

who were going to rape her. Terrified, she called upon the Virgin Mary, and her body was suddenly covered with hair...". Aside from the fortuitous coincidence (to each his own heaven over the marshes), the episode re-enacts a Christian mythos and brings new life to a hagiographic exemplum. A similar narrative surrounds the 17th-century martyrdom of Saint Wilgefortis: in order to escape her marriage to a pagan prince, the Christian virgin begged God to make her undesirable; her prayer was answered, and she grew a beard and moustache; her father was enraged and had her crucified. (After all, the body of a bearded martyr had already been venerated by the Ape regina). One more important reference: a painting by Jusepe de Ribera, known as Spagnoletto, titled Magdalena Ventura with Her Husband and Son (1631). A kind of Holy Family, but the woman who breastfeeds the newborn is hirsute (very hirsute). The painting is disconcerting. It must have been a striking experience for Ferreri and Azcona when they saw it in Toledo. A surrealist image. If Pastrana's story was the foundation of the cruel fable, if the news story captured a popular and religious iconography, the paradoxical painting was an inspirational image. And so the film was born and proliferated through 'gemination', as Ferreri would say. Ribera's portrait was painted in Naples. For this reason, with no sea and no Vesuvius, the film was shot in Naples.

La donna scimmia received its censorship visa on 8 January 1964. It was first screened at the Metropolitan in Bologna on 29 January. How does the film end? Maria dies in childbirth, shortly after the baby; her husband Antonio sells the two corpses to the Science Museum where they are embalmed; then he changes his mind, reclaims their bodies and exhibits them in a freak show. This is the terrible, logical explicit chosen by Ferreri. However, in some cities, a reworked version was shown: the film ends with Maria's (sacrificial) death. It is not yet clear who was responsible for the tampering (the producer Carlo Pon-

ti? The distributor?), which only attests to an unsolicited censorial zeal. A seemingly benevolent version of the epilogue was developed (with Ferreri's agreement) for the foreign market: the ape woman loses her hair during pregnancy and gives birth to a normal hairless child, forcing her husband to get honest work.

Michele Canosa

MARCIA NUZIALE

Italia-Francia, 1966 Regia: Marco Ferreri

■ T. int.: *The Wedding March*. Sog., Scen.: Diego Fabbri, Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Benito Frattari (*L'igiene coniugale*), Enzo Serafin (*Prime nozze, La famiglia felice*), Mario Vulpiani (*Il dovere coniugale*). M.: Renzo Lucidi. Scgf.: Massimiliano Capriccioli. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Ugo Tognazzi (Nicola Garaviglio / Michele / Frank / Igor Savoia), Shirley Anne Field (Laura), Tom Felleghy (Lamberto Ferlazzo), Gaia Germani (Gigliola Ferlazzo), Gianni Bonagura (veterinario), Catherine Faillot (la moglie), Tecla Scarano (la suocera), Alexandra Stewart (Nancy), Anna Maria Aveta (Sally), Rina Mascetti (Mia). Prod.: Henryk Chroszicki, Alfonso Sansone per Sancro Film, Transinter Films ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Studio Cine per concessione di Compass Film

Dopo *Le italiane e l'amore* e *Controsesso*, Ferreri continua il proprio viaggio da clandestino nella commedia a episodi con un film girato tutto da lui, e interpretato da Ugo Tognazzi, che all'epoca era uno dei nomi principali della commedia all'italiana. Quattro vicende coniugali: due coppie che fanno 'sposare' i rispettivi cani; un marito, la sera, si trova davanti alle ritrosie sessuali della moglie; in America, una coppia partecipa a una riunione di gruppo per ravvivare la vita erotica; in un prossimo futuro (il 1984, non a caso) gli esseri umani sono sposati con bambole di plastica create all'uopo, e hanno figli anch'essi di plastica.

Non c'è scampo, per Ferreri, allo squallore della vita coniugale, e la meschinità del maschio si specchia in personaggi femminili visti con più di un filo di misoginia: in un mondo così inumano, le donne non possono aspirare nemmeno al ruolo di vittime, ma sono mere, e micidiali, complici. Nulla si salva da un ridicolo senza risata: né la liberazione dei costumi da parte della nuova borghesia, né la Chiesa che vuole modernizzarsi. E a mettere a nudo la vacuità dell'istituzione è il confronto continuo e brutto con la sua radice e forse la sua antitesi, il sesso. Nel primo episodio, il più aneddótico, lo spunto iniziale viene immerso in una visione del quotidiano quasi fenomenologica. La narrazione è del tutto orizzontale. Ferreri non sottolinea, non si stupisce. Nel secondo episodio, in cui una coppia va a letto, non c'è quasi trama, ma un referto senza climax. Nell'ultimo episodio fantascientifico trae semplicemente le conseguenze dell'atonia mostrata nei precedenti: lo spunto è fin troppo dimostrativo, ma è il primo nucleo del Ferreri apocalittico e anti-utopistico che trionferà nei film successivi, da *La cagna* e *Il seme dell'uomo* in poi. Con un uso dei set, tra archeologia e futuro, che apre anch'esso alla fase successiva del regista.

Emiliano Morreale

After Le italiane e l'amore and Controsesso, Ferreri continued his voyage as an interloper in the anthology comedy genre with a film directed entirely by him. It stars Ugo Tognazzi, who was one of the top names in Italian comedy at the time. The film tells four stories about marriage: two couples who arrange a 'wedding' for their dogs; a husband dealing with his wife's lack of sexual desire one evening in bed; a couple in America who take part in a group therapy session in order to salvage their sex life; in the near future (1984, of course) human beings marry plastic dolls created for that purpose, and have plastic children.

Ferreri seems to suggest that there's no escape from the squalor of married life.



Marcia nuziale

The wretchedness of men is reflected in female characters portrayed with more than a touch of misogyny – in such an inhuman world, women can't even aspire to the role of victims, ending up as mere accomplices, albeit sometimes formidable ones. Nothing escapes the film's mirthless ridicule: not the new bourgeoisie breaking away from mores, nor the church's attempts to modernise. The hollowness of the institution of marriage is laid bare by brutal comparison with its root, and perhaps its antithesis: sex. In the first episode, the most anecdotal, the opening scene is immersed in a vision of normality that is almost a case study. The storytelling is completely straightforward

– Ferreri does not underline, he shows no surprise. The second episode, depicting a couple going to bed, hardly even contains a story, but rather it is a report without a climax. In the last episode, science fiction is used simply to project the consequences of the weariness shown in the preceding episodes. The scene is overly expository, but it is the germ of the apocalyptic and anti-utopian Ferreri that shines in his later films, from La cagna and Il seme dell'uomo onwards. The use of sets, whether archaeological or futuristic, also foreshadows the next phase of the director's work.

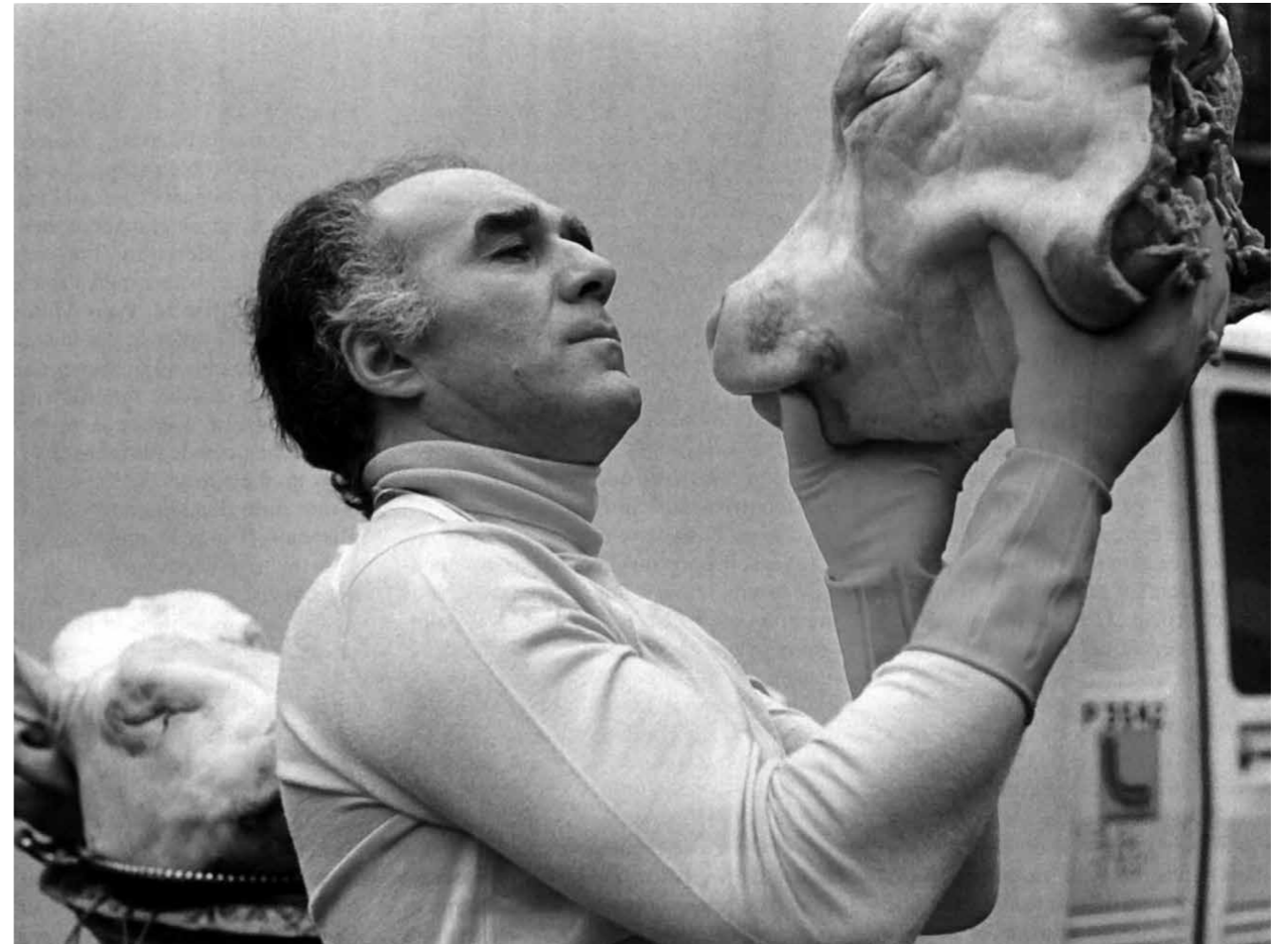
Emiliano Morreale

LA GRANDE BOUFFE

Francia-Italia, 1973

Regia: Marco Ferreri

■ T. it.: *La grande abbuffata*. Sog.: Marco Ferreri. Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Mario Vulpiani. M.: Amedeo Salfa, Claudine Merlin, Gina Pignier. Scgf.: Michel de Broin. Mus.: Philippe Sarde. Int.: Marcello Mastroianni (Marcello), Ugo Tognazzi (Ugo Baldazzi), Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Andréa Ferréol (Andréa), Monique Chaumette (Madelaine), Florence Giorgetti (Anne), Rita Scherrer (Anulka), Solange Blondeau (Danielle), Michèle Alexandre (Nicole), Cordelia Piccoli (Barbara). Prod.: Edmondo



La Grande bouffe

Amati, Jean-Pierre Rassam, Vincent Malle, Alain Coiffier per Capitolina Produzioni Cinematografiche, Mara Films, Film 66 ■ DCP 4K. D.: 130'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da Arrow Films

Questi quattro enigmatici ritratti di quattro persone medie della buona borghesia degli anni Settanta (un alto magistrato e un coreografo francesi, un pilota e un proprietario di ristoranti italiani) sono stupendi. Lo scarlatto e il sanguigno degli 'interni' francesi, e il profondo, cimmerio azzurro-grigio degli esterni – dove l'agio si confonde con una tristezza infinita, e la ricchez-

za tradizionale ha il colore del piombo – si addensano intorno alla carne insana dei personaggi, definendone un'indecifrabile decisione interiore. Tutto il passato vi è sintetizzato (nel cinema il colore di una parete, il luccichio di un coltello, il disegno dell'ala di un aeroplano immobile, possono avere, in un solo inarticolato 'segno' espressivo, tutta la complessità di una frase proustiana); il presente vi è analizzato in una serie di gesti che hanno una strana determinazione, quasi invasata, nella sua calma aprioristica 'alla De Sade': ma niente più.

È così – colti in questi loro gesti quotidiani per una partenza verso il

week-end, resi enigmatici dalla loro eccessività – che questi personaggi ci restano nel cuore: quasi sacerdoti ironici di un rito (che nascondono dietro una smorfia di umorismo e di grave corporeità non priva di volgarità borghese, un loro oscuro fanatismo, chissà attraverso quali strade acquisito e fissato per sempre).

Questa ritualità – in cui la vita quotidiana, realistica e quindi comica – trova una ambigua forma di sublimità – riapparirà solo saltuariamente, poi, nel corso del vero e proprio racconto: specialmente, com'è giusto, nei momenti culinari 'pantagruelici' (ma sempre 'ridotti' dall'apriorismo alla

De Sade, che dà alla loro eccezionalità, una 'naturalzza' per così dire illuministica, mostruosamente razionale, tendente a minimizzare il 'mistero').

I nostri quattro protagonisti dei ritratti del proemio hanno infatti deciso di uccidersi attraverso un'ingestione smisurata di pietanze raffinate. Dunque era in questo che consisteva l'enigmaticità della loro rappresentazione in un loro iniziale momento di vita quotidiana puramente esistenziale. Era in questo che consisteva il nucleo o principio narrativo del film.

Pier Paolo Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, "Cinema Nuovo", n. 231, settembre-ottobre 1974

These enigmatic portraits of four average upper-middle class people in the 1970s (a magistrate and a choreographer, both French, a pilot and a restaurant owner, both Italian) are marvellous. The scarlet and blood red of the French 'interiors' and the deep, hazy blue-grey of the exteriors – where comfort blurs into infinite sadness, and traditional wealth is the colour of lead – coagulate around the characters' wild flesh, delineating an unfathomable inner decision. The past is distilled (in cinema the colour of a wall, the shimmer of a knife, the form of an immobile airplane wing can have all the complexity of a Proustian phrase, in a single silent expressive 'sign'); the present is examined in a series of gestures that convey a strange, almost possessed determination and an a priori calm 'à la De Sade': but nothing more.

Captured in their everyday gestures prior to a weekend getaway, gestures made enigmatic by their excessiveness – this is how these characters remain in our hearts: ironic priests of a ritual (behind a guise of humour and heavy corporality, not lacking in bourgeois vulgarity, they hide an obscure fanaticism, who knows how acquired and forever fixated).

This ritual – in which everyday life, realistic and therefore comic, finds an ambiguously sublime form – will reappear only occasionally throughout the

actual story: especially in the Pantagruelian culinary moments ('reduced' by a De Sade-like a-priorism, which imbues their exceptional nature with a kind of illuministic 'naturalness', that is monstrously rational and tends to minimise the 'mystery').

The four protagonists portrayed in the preface, in fact, have decided to kill themselves by a limitless consumption of lavish food. This is what explains the enigmatic nature of their first depiction, in a pure existential moment of their everyday existence. This is the core or the narrative principle of the film.

Pier Paolo Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, "Cinema Nuovo", n. 231, September-October 1974

DIARIO DI UN VIZIO

Italia, 1993 Regia: Marco Ferreri

■ T. int.: *Diary of a Maniac*. Sog.: Liliana Betti. Scen.: Marco Ferreri, Liliana Betti con la collaborazione di Riccardo Ghione. F.: Mario Vulpiani. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Tommaso Bordone. Int.: Jerry Calà (Benito), Sabrina Ferilli (Luigia), Valentino Macchi (Chiominto), Laetitia Raineri (Maria), Anna Duska Bisconti (donna col fiore davanti al cinema), Luciana De Falco (Angela Riccardi), Doriana Bianchi (Giovanna, la giornalaia), Maria Rosa Moratti (signora sulle scale), Massimo Bucchi (don Giuseppe), Cinzia Monreale (ragazza della neve). Prod.: Vittorio Alliaia per SOI - Società Olografica Italiana ■ DCP. D.: 89'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Surf Film

Al suo penultimo film, Ferreri realizza uno dei suoi capolavori segreti, riconoscibilissimo eppure unico nella sua produzione. Prende uno dei comici più disprezzati del cinema popolare dell'epoca, Jerry Calà, ne carica la corporeità e ne fa una maschera straziante: Benito (non un nome qualunque) è un meschino venditore di detersivi scadenti che annota su un diario lo

squallore delle proprie fantasie e dei propri approcci. La narrazione è sempre orizzontale, e il lavoro sulle ambientazioni, sempre più centrale nel cinema dell'autore, raggiunge una forza rara. Il diario di Benito è singolarmente speculare a un altro diario di viaggio dentro Roma, quello di Nanni Moretti in *Caro diario*, che avrà la sua prima proiezione qualche mese dopo. A volte si intravedono gli stessi luoghi e situazioni simili (il ballo latinoamericano, la scuola della Garbatella qui trasformata in centro di igiene mentale), ma quello che in Moretti era un viaggio di ritorno alla vita e di riscoperta della città, accompagnato dalla grafia tondeggiante dell'attore-regista, è in Ferreri uno sprofondare nella malattia, con frasi surreali e lancinanti e paesaggio urbano slabbrato, senza centro. Proprio in quegli anni il cinema italiano riscopriva le città, i luoghi, da Roma a Napoli alla Sicilia, ma Ferreri va oltre, e la flagranza dei luoghi porta a un vicolo cieco, a uno specchio della desolazione dei personaggi. Perché questo è, in fondo, anche il film più soggettivo del regista, quello in cui più si aderisce ai patimenti, per quanto abietti, di un personaggio; un film in cui il vecchio regista, senza abbandonare uno sguardo feroce e grottesco, sembra riscoprire una sorta di carità, e in cui perfino i personaggi femminili, verso cui egli è sempre stato impietoso, hanno una luce di vita, espressa nella sorridente (e forse, per una volta, innocente) Sabrina Ferilli.

Emiliano Morreale

In his penultimate film, Ferreri created one of his secret masterpieces, deeply recognisable yet at the same time unlike any other work of his. He took one of the most disparaged comic actors of popular cinema of that period, Jerry Calà, emphasized his physical substance and turned him into an excruciating creation. Benito (a significant name) is an obscure salesman of second-rate cleaning products who records his squalid fantasies and his attempts to approach women in

*his diary. The story is once again told in a straightforward way, and the work on set design, increasingly central to Ferreri's films, reaches a particular peak. Benito's diary interestingly mirrors another travel diary around Rome, that of Nanni Moretti in *Caro diario*, which was released a few months later. Some of the same locations can be seen, and some similar situations are shared by both films (*Latin dance; the school in Rome's popular neighborhood of Garbatella, here featuring as a mental health centre*). But whi-*

le Moretti's journey was a return to life and a rediscovery of the city, accompanied by the actor-director's smooth handwriting, Ferreri's is a lapse into mental illness, with surreal, harrowing phrases and an opaque urban landscape, with no clear centre. Italian cinema at that time was rediscovering cities and places, from Rome to Naples to Sicily. But Ferreri goes beyond, and the relevance of the locations leads down a blind alley, to a mirror reflecting the desolation of the characters. This is probably the director's

most subjective film, the one in which he participates in a character's torment, however depraved it may be. Without abandoning his ferocious and grotesque view, the old director seems to rediscover a kind of pity, in which even the female characters, who he had always treated ruthlessly, display a spark of life, in the form of a smiling (and, for once, possibly innocent) Sabrina Ferilli.

Emiliano Morreale



Sul set di *La donna scimmia*



SUPER8MM & 16MM PICCOLO GRANDE PASSO

Super8mm & 16mm – Great Small Gauges

Programma a cura di / Programme curated by **Karl Wratschko** e **Mariann Lewinsky**

Note di / Notes by **Barbara Meter**, **Marius Hrdy** e **Karl Wratschko**

Siamo solo al secondo anno e già il titolo della sezione ci va stretto... Avevamo previsto di proiettare film in Super8mm, 16mm, ingrandimenti a 16mm di Super8, un ingrandimento a 35mm di un Super8 e film 'fuori formato', vale a dire di ogni formato possibile, fino a 80mm. Alcuni di questi sono rimandati all'edizione del prossimo anno, ma ciò che rimane è ancora un'offerta assai varia. Le opere dei tre grandi artisti visivi che presentiamo sono spesso definite sperimentali. È una classificazione ingannevole. Che cos'è un esperimento? Tutto ciò che non si conforma alle regole del cinema commerciale? Queste opere sono, semplicemente e in senso stretto, film. Ciò è particolarmente vero per Peter Hutton, coerente creatore di una forma di cinema essenziale: catturare il mondo mediante l'occhio cinematografico e offrire al mondo immagini di straordinaria chiarezza e purezza.

Il Super8mm è stato ben più di un popolare formato amatoriale. Ha permesso ai cineasti di operare al di fuori delle ingombranti strutture commerciali (è il formato di film come *Io sono un autarchico* di Nanni Moretti). I film di Barbara Meter, tutti in Super8, esibiscono colori meravigliosi e una grande bellezza sia nel formato originale, sia trasfigurati nell'ingrandimento, e sono caratterizzati dall'attenzione per gli oggetti più ordinari e trascurati della vita quotidiana.

Un caso diverso è quello di Henri Plaat, olandese come Meter e molto più noto come pittore che come regista. Plaat usa due modalità cinematografiche opposte, da un lato realizzando lunghi diari di viaggio in terre lontane, dall'altro creando film-collage nello studio di casa. Abbiamo privilegiato i suoi collage: brevi, senza pretese e spesso esilaranti, sono vere scoperte e consolazioni.

La proiezione di *Images of Asian Music* di Peter Hutton, durante la scorsa edizione del Cinema Ritrovato, ci ha fatto venire voglia di rivedere il film e di conoscere meglio questo regista, di cui proponiamo quest'anno altre tre opere. Hutton ha spesso detto di essere stato profondamente influenzato dal cinema delle origini. Proiettare le sue opere subito dopo un programma di vedute Lumière del 1899 è stata un'esperienza illuminante e ci ha impartito una lezione essenziale: tutto si incentra sull'arte di vedere.

Karl Wratschko e Mariann Lewinsky

Only the second year, and already the title of the section does not fit any more... Screenings were planned in Super8mm, 16mm, a 16mm blow-ups from Super8, a 35mm blow-up from Super8mm and even projections 'without gauge', which means with all possible gauges – up to about 80mm. Some of these events were eventually postponed to next year's edition, but what remains is still an eclectic offering. The works of the three major visual artists we present are often described as experimental. A tricky classification. What is an experiment? Everything that does not comply to the rules of commercial cinema? These works are, simply and strictly, films. That is especially true for Peter Hutton, who consistently practised a form of essential cinema: capturing the world via the cinematic eye and offering the world images of an incredible clearness and purity.

*The Super8mm format was far more than a popular amateur format. It allowed filmmakers to work outside the heavy structures of commercial film production (features such as *Io sono un autarchico* by Nanni Moretti were shot on this format). The films by Barbara Meter, all shot on Super8mm, flaunt wonderful colours and great beauty both in their original format and transfigured, in the blow-up. The works of this artist are characterised by her gaze on the elementary things of the world around us, easily overlooked in our daily life.*

A different case is Henri Plaat, who like Meter is from Holland and is much better known as a painter than a filmmaker. Plaat used two opposing modes of cinematography, on one hand shooting long travelogues in distant places, on the other creating collage-films at home in his workshop. We have focused on his short, unassuming, masterful and often hilarious collages.

*The screening of *Images of Asian Music* by Hutton last year at the festival left us with just one wish: to see the film again and to learn more about the director. So three more films from Hutton's oeuvre are scheduled this year. In interviews, Hutton often mentioned the deep influence of early cinema on his film-making. When screening his work after a programme of Lumière views from 1899 the two film worlds connected magically and imparted a simple lesson: it is all about the art of seeing!*

Karl Wratschko and Mariann Lewinsky

BARBARA METER: LA BELLEZZA DELLA GRANA BARBARA METER: THE BEAUTY OF THE GRAIN

Barbara Meter (1939) è una delle figure fondamentali del cinema indipendente olandese, non solo come filmmaker ma anche come attivista per la causa del cinema e della programmazione indipendenti nei Paesi Bassi degli anni Settanta. Co-fondatrice ad Amsterdam dell'*Electric Cinema*, baluardo del cinema sperimentale olandese, Meter ha iniziato a girare nel 1968 ed è stata attiva fino agli anni 2010 inoltrati. La sua produzione consiste in cortometraggi sperimentali, alcuni lungometraggi e documentari. Ha inoltre costantemente organizzato proiezioni di opere sperimentali in varie sedi e ha tenuto lezioni di cinema a livello internazionale.

Questo piccolo omaggio consiste in due recenti film tra i tanti che compongono la sua estesa e versatile produzione: *Ariadne* (2004) e *Aanraking* (2008). Entrambi sono girati in Super8 (formato usato da Meter per molte delle sue opere) e poi trasferiti su formati più grandi. L'ingrandimento della grana produce un tocco poetico e ci ricorda chiaramente che la pellicola è anche materia, e non semplice contenuto. Entrambi i film sono caratterizzati da un'atmosfera meditativa e trascendente che può indurre nello spettatore un'esperienza di sapore psichedelico. Meter lavora con effetti ottenuti mediante la stampa ottica, splendide manipolazioni sonore e immagini ricche di luce e di movimento. Dal punto di vista tematico nei suoi film è onnipresente un sentimento di transitorietà e di perdita. Ciascuna immagine catturata dalla macchina da presa appare distante e in procinto di svanire nell'oblio. Assistere ai suoi film è come sognare a occhi aperti.

Karl Wratschko

Barbara Meter (1939) is one of the pivotal figures of Dutch independent ci-

nema, not just as a filmmaker, but also as an activist for independent filmmaking and programming in the Netherlands back in the 1970s. She co-founded the Electric Cinema, a bastion of Dutch experimental film in Amsterdam. Meter started to make films in 1968 and continued into the 2010s. Her body of work consists of experimental shorts, some feature films and documentaries. Also, she has continually organised screenings of experimental cinema at different locations and taught at film schools internationally.

This little homage to Meter consists of two recent works out of her extensive and versatile oeuvre: Ariadne (2004) and Aanraking (2008). Both films are shot on Super8mm (a format she used for many of her films) and later transferred to larger film formats. The enlargement of the grain produces a poetic touch and reminds us that film has materiality and not just content. Both films are characterised by a meditative and transcendent atmosphere, which may give the audience a mind-expanding experience. Meter is working with optical printing effects, sound manipulations and images full of light and movement. Thematically, a sense of transience and loss is ever-present in her films. Every image captured by the camera seems to be far off and about to fade away into oblivion. Watching her films is like dreaming with eyes wide open.

Karl Wratschko

ARIADNE

Paesi Bassi, 2004 Regia: Barbara Meter

■ F.: Barbara Meter. Prod.: Barbara Meter ■ 35mm (ingrandimento da Super8mm). D.: 12'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

Il moto costante di ruote, fili, rocchetti, piedi e mani suggerisce irrequietudine, che ritroviamo nella colonna sonora. La sconosciuta potrebbe essere la Greta disperatamente innamorata del *Faust*, o quell'Arianna che diede a Teseo il filo per uscire dal labi-

rinto, o forse è una delle Parche, le tessitrici del destino... Girato in Super8 e ingrandito a 35mm, il film è molto sgranato, e in sé un omaggio al mezzo cinematografico, sottolineato anche dalla rappresentazione visiva e sonora di macchine e ingranaggi di ogni tipo.

Barbara Meter

The constant movement of the wheels, threads, sprockets, feet and hands suggests restlessness, and this is paralleled by the soundtrack. The unknown woman could be Gretchen from Faust, hopelessly in love, or Ariadne who gave Theseus the thread to find his way out of the labyrinth, or perhaps she is one of the Fates, weaving destiny... Enlarged from Super8 to 35mm, the film is very grainy, in itself an homage to the medium of film, which is also emphasised by the depiction of all kinds of turning machines, both in image and sound.

Barbara Meter

AANRAKING

Paesi Bassi-Gran Bretagna 2008

Regia: Barbara Meter

■ T. int.: *A Touch*. F.: Barbara Meter. Prod.: Barbara Meter ■ 16mm (ingrandimento da Super8mm). D.: 13'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

Collage sperimentale di impressioni e stati d'animo, senza parole. Frammenti sgranati di paesaggi, fiocchi di neve che turbinano nel vento. Nebbia e foschia, ombre di persone nella città e accanto all'acqua... Sagome che sbiadiscono e si trasformano in pura luce e ombra finché non si scorgono le macchioline e i graffi sulla pellicola. A volte, per una frazione di secondo, un volto, una persona. Un film come un ricordo che ci sfugge.

Barbara Meter

A wordless experimental collage of impressions and moods. Grainy fragments of landscapes, flakes whirl in the wind.



Aanraking

Fog and mist, shadows of people in the city and by the water... Silhouettes that fade and turn into pure light and shadow until we discern the specks and scratches on the film strip itself. Sometimes, for a fraction of a second, a face, a person. A film as a memory that eludes us.

Barbara Meter

HENRI PLAAT: FARE FILM COME 'EVOLUZIONE DI UN HOBBY' HENRI PLAAT: FILMMAKING AS 'AN EXPLODED HOBBY'

Henri Plaat (1936) è un artista visivo e creatore di opere grafiche, disegni, gouache e collage. Dopo l'abbandono prematuro della scuola si iscrive all'Università di arti applicate per studiare tipografia. Ma la direzione presa gli va stretta, e ben presto si dedica al disegno e si appassiona ai geroglifici dell'antico Egitto e alla cultura Maya. I ricordi della Seconda guerra mondiale e dei cinegiornali influenzano le sue creazioni portandolo a sviluppare un personalissimo codice per ribellarsi alla realtà: "L'umorismo è un antidoto alla paura di cose orribili".

Nel 1966 Plaat si procura una macchina da presa e inizia a girare prima in 8mm e poi in 16mm. Si interessa all'interazione tra immaginario e reale, come rivela il suo impiego di luce e colore, movimento e immobilità, sonoro e musica. Nelle sue performance filmiche più brevi adatta fotomontaggi a opere liriche e canzoni, accostando

Wagner e Zarah Leander a suoni di guerra e rumori di aerei. Usando le tattiche dell'assurdo, Plaat esamina giocosamente la teatralità e la natura della meraviglia, spesso facendo ricorso all'improvvisazione associativa, in contrasto con la cruda e tormentata realtà delle guerre che sconvolsero l'Europa. I suoi eclettici diari di viaggio sono elegie fantastiche che si avventurano in surreali esplorazioni archeologiche – in America Latina, India, Grecia e Nord America – con un interesse particolare per i paesaggi in rovina e la bellezza fatiscente. Il suo sguardo sugli imperi caduti e la malinconia della passata grandezza è nostalgico ma incarna anche un desiderio di veridicità, di imparare dalle origini e di preservare questo stato d'animo per l'umanità futura. La scelta di lavorare su pellicola è fortemente motivata dalle qualità visive delle invertibili Kodachrome e Tri-X, che sono in grado di tradurre la sua predilezione per la luce, l'ombra e il colore.

Marius Hrdy

Henri Plaat (1936) is a visual artist and creator of graphic work, drawings, gouaches and collages. After his premature departure from school he enrolled in the University of Applied Arts to study typography. Feeling limited by the course, he soon began to draw and took an interest in the hieroglyphs of ancient Egypt and Mayan culture. His personal memories of World War II and newsreels influenced his work to develop a unique code to rebel against reality: "Humour is an antidote to the fear of terrible things".

He picked up a camera in 1966 and started to make films first on 8mm and later on 16mm. Plaat's interest lies in the interplay between the imaginary and the real, as shown by his use of light and colour, movement and stillness as well as sound and music. In his shorter filmic performances, he adapts photo montages with opera and song, juxtaposing Wagner and Zarah Leander with war sounds and aircraft noise. Using the tactics of the absurd, Plaat playfully examines the

theatrical and the quality of wonder often through associative improvisation, contrasted by the crude reality of the haunting wars that ravaged Europe. His eclectic travelogues are fantastical elegies venturing into dream-like archaeological expeditions – to Latin America, India, Greece and North America – with a focus on derelict landscapes and dilapidated beauty. His gaze on fallen empires and the melancholy of ancient greatness is both nostalgic and embodies the urge for truthfulness, to learn from the origins and to conserve this sentiment for future humanity. Plaat's decision to work on film was strongly motivated by the visual qualities of Kodachrome and Tri-X reversal stocks, which were able to translate his preference for light, shadow and colour.

Marius Hrdy

HITLER STAY AWAY FROM MY DOOR

Paesi Bassi, 1968 Regia: Henri Plaat

■ F., Prod.: Henri Plaat ■ 16mm. D.: 4'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

In una serie di collage fotografici e di fotografie statiche colorate, Hitler è ritratto come un pazzo furioso. Con una musica di cabaret in sottofondo, le immagini sono montate in una sequenza associativa e danno l'impressione di muoversi mentre vengono saturate di fumo. Plaat trasforma qui il serio in ridicolo, o meglio, per usare le sue parole, "le situazioni tragiche hanno inevitabilmente lati assurdi".

In a series of photo collages and coloured static photographs, a portrait of Hitler as a crazy fool. To a soundtrack of cabaret music, the images are edited in an associative sequence and appear to be moving while being saturated in smoke. Here, Plaat transforms the serious into the ridiculous, or as he put it: "Tragic situations inevitably have absurdist sides".

I AM AN OLD SMOKING, MOVING INDIAN MOVIE-STAR

Paesi Bassi, 1969 Regia: Henri Plaat

■ F.: Henri Plaat. Int.: Margojana, Yunus. Prod.: Henri Plaat ■ 16mm. D.: 5'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

Una vivace attrice indiana, con il capo e il volto coperti da un velo nero e vistosamente ingioiellata, chiacchiera davanti alla macchina da presa. Vediamo le labbra che si muovono, ma la voce non è udibile. Di tanto in tanto tira una boccata da una sigaretta, in-differente al velo che le copre il viso.

A cheerful Indian woman, wearing a black veil and sparkling jewellery, is seen chatting to the camera. We see her lips moving, but her voice is inaudible. She occasionally takes a puff of a cigarette, unbothered by the veil that is covering her face.

THE STRANGE BUT UNKNOWN MOVIE STAR

Paesi Bassi, 1974 Regia: Henri Plaat

■ F.: Henri Plaat. Prod.: Henri Plaat ■ 16mm. D.: 5'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

La sequenza che accompagna i titoli di testa e la relativa musica introducono lo spettatore in un clima che rievoca i classici hollywoodiani. La protagonista è una giovane, vestita come una diva degli anni Trenta. Indossa una maschera di gomma e si esibisce seduta su una poltroncina rossa, intenta a leggere rotocalchi in cui le star degli anni d'oro del cinema sembrano rivivere. Mentre Annette Hanshaw canta, appare Marlene Dietrich dietro un misto di uova, cacao in polvere, zucchero e uva passa.

The title sequence and accompanying music introduce the spectator to an atmosphere redolent of a classic Hollywood movie. The star is a young woman, dressed

as a diva from the 1930s. She wears a rubber mask and performs while sitting in a red club chair, reading magazines in which the film stars of the golden age seem to come alive again. While Annette Hanshaw sings, Marlene Dietrich appears behind a mixture of eggs, cocoa powder, sugar and raisins.

NOW THAT YOU ARE GONE

Paesi Bassi, 1976 Regia: Henri Plaat

■ F.: Henri Plaat. Int.: Theo Jeuken, Mickey Mouse. Prod.: Henri Plaat ■ 16mm. D.: 4'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

Al cimitero Père-Lachaise il decadimento è tangibile. Una donna piange sulla tomba di Frédéric Chopin come se si trattasse dell'amato appena perduto. Topolino esplora una vecchia Ford nera e il giardino circostante, mentre tremolanti budini di gelatina si mostrano in tutto il loro splendore. Plaat tratta con giocosa disinvoltura i temi della morte e della provvisorietà, usando il colore come elemento di connessione.

Decay becomes palpable at Père-Lachaise cemetery. A woman weeps at Frédéric Chopin's grave, as if it was her own lover that she has just lost. Mickey Mouse explores an old black Ford and the surrounding garden and wobbling gelatine puddings are shown in all their splendour. Plaat focuses with nonchalant playfulness on death and impermanence and uses colour as a connecting element.

OTHER THOUGHTS III

Paesi Bassi, 1992 Regia: Henri Plaat

■ F.: Henri Plaat. Prod.: Henri Plaat ■ 16mm. D.: 5'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE Filmmuseum

Ritratti di persone vagamente collegate tra loro. Incorporati in campi lunghi del mare e di caseggiati al



Now That You Are Gone

crepuscolo, somigliano a frammenti di sogni che rasentano una coscienza alternativa. Una donna con un binocolo da teatro osserva un clown che tenta invano di distruggere un uovo; una ragazza in uniforme da capitano fa il saluto militare; due persone con disabilità cognitive siedono su una panchina con una teiera; un piatto attraversa l'inquadratura ronzando. L'elemento centrale di questo film sono le persone, mentre le loro azioni teatrali distorcono la realtà.

Portraits of people loosely connected to each other. Embedded in long shots of the sea and blocks of houses in the twilight, they resemble fragments of dreams, almost to the point of an alternative consciousness. A woman holding opera glasses watches a clown attempting a failed attack on an egg; a girl salutes in a cap-

tain's uniform; two people with learning disabilities sit on a bench with a tea pot while a plate zooms by. People are the focus of this film, while their theatrical actions distort reality.

PETER HUTTON: "NIENDE DI TROPPO COMPLICATO" PETER HUTTON: "I WANTED TO KEEP EVERYTHING SIMPLE"

Spesso non mi considero nemmeno un regista nel senso classico. Perché si tratta solo di osservazioni; sono una sorta di annotazioni che nascono dall'osservazione delle cose che mi interessano. Sono molto semplici: non succede niente di troppo complicato.

Peter Hutton, 2011

Peter Hutton è il regista che ci aiuta a migliorare la nostra capacità di visione. Nei suoi film è chiara la volontà di rivelare l'immobilità nel movimento e il movimento nell'immobilità. Le sue opere possono essere classificate in tre generi distinti: ritratti di paesaggi, ritratti urbani, diari di viaggio. Nella rassegna di quest'anno abbiamo scelto il nostro film preferito per ciascun genere. In *Study of a River*, che esemplifica i suoi film paesaggistici, Hutton connette alla perfezione il movimento dell'immagine all'immobilità delle inquadrature e viceversa. Qui la maestria artistica di Hutton si pone decisamente al livello delle fotografie di Ansel Adams e delle migliori opere della Hudson River School. Assistendo a *Study of a River* si sperimenta l'effetto che il cinema è in grado di produrre semplicemente con un uomo e la sua macchina da presa.

I ritratti urbani di Peter Hutton sono anch'essi fortemente legati all'arte fotografica. New York, che Hutton ha raffigurato nella trilogia *New York Portrait I-III*, è una delle città più fotografate del mondo. È stata un soggetto fondamentale per molti grandi mae-

stri della fotografia in bianco e nero, come Helen Levitt e Alfred Stieglitz. Ma nessuno ha mai ritratto la Grande Mela come Peter Hutton, che alla lezione dei classici ha unito la magia del movimento. Al Cinema Ritrovato presenteremo la seconda parte della trilogia, nella quale Hutton mette in luce una problematica sociale, scelta piuttosto rara in questa fase della sua produzione. Mostrando la povertà nelle strade, il regista si avvicina alla fotografia documentaria praticata per esempio da Jacob August Riis. Accostamento a prima vista strano, ma decisamente appropriato nel caso di *New York Portrait – Chapter II*.

Come esempio di *travelogue* ripresentiamo *Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74)*, resoconto contemplativo del periodo in cui Hutton era marinaio su una nave mercantile nel Sud-Est asiatico. Questo film piuttosto lungo rientra anche nella sua produzione diaristica, delle quale fanno parte i celebri *July 71 in San Francisco*, *Living at Beach Street*, *Working at Canyon Cinema*, *Swimming in the Valley of the Moon* (che non figurano in questa rassegna). Parlando di questo segmento della sua produzione Hutton lo definì "diaristico senza essere autobiografico". Io aggiungerei che è il diario visivo di una persona capace di vedere e di cogliere la bellezza in ogni cosa, perfino in un incendio catastrofico: è il caso di *Boston Fire*, che tra i suoi film presentati in questa rassegna è il più legato al cinema delle origini.

Karl Wratschko

I often don't even think of myself as a filmmaker in the classical sense of making films. Because they're really just observations; they're sort of notes on looking at things that interest me in the world. They're very simple; nothing too complicated going on.

Peter Hutton, 2011

Peter Hutton is the filmmaker who helps us to improve our senses of seeing. His films are guided by his dedication to

revealing stillness in motion and motion in stillness. One can classify his oeuvre into three different genres: portraits of landscapes, portraits of cities and cinematic travelogues. In this year's selection we picked out our favourite film of each of these genres. Study of a River is the sole example of his landscape film, where he connects the motion of the captured image perfectly with the stillness of his shots and vice versa. In this film Hutton definitely levels his artistic mastery with photographs of Ansel Adams and the best landscape paintings of the Hudson River School. See Study of a River and experience the strong effect cinema can evoke with just a man and his movie camera.

Hutton's cinematic portraits of cities are also strongly connected to the art of photography. New York, which Hutton portrayed in his trilogy New York Portrait I-III, is one of the most photographed cities on earth. It was a major subject for many of the most influential photographers of the classic era of black-and-white film photography (including Helen Levitt and Alfred Stieglitz). Nobody ever captured the Big Apple like Peter Hutton did, though. He was definitely influenced by the master photographers, but his work adds the magic of the movement. At Il Cinema Ritrovato we will screen the second part of the trilogy, because in this film Hutton highlights a social issue – a rare choice for him at this time. By showing poor people in the streets he locates his work closer to that of documentary photographers such as Jacob August Riis. That connection may sound strange at first, but it is definitely appropriate in relation to New York Portrait – Chapter 2.

As an example of his cinematic travelogues we present again Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74), a contemplative record of Hutton's time as a Marine in south-east Asia. This rather long work is one of his diary-based films such as his famous July 71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema or Swimming in the Valley of the Moon (not in the



Boston Fire

programme). Hutton described this part of his oeuvre as “diaristic without being autobiographical”. I would add that it is the visual diary of somebody who is able to see and capture the beauty in everything – even a major conflagration, as in Boston Fire, which is the Hutton film in the selection that has the strongest link to early cinema.

Karl Wratschko

IMAGES OF ASIAN MUSIC (A DIARY FROM LIFE 1973-74)

USA, 1974 Regia: Peter Hutton

■ F., Prod.: Peter Hutton ■ 16mm. L.: 286 m. D.: 26'. Bn. Muto / Silent ■ Da: Arsenal – Institut für Film und Videokunst

Peter Hutton rievoca con un film-diario il periodo trascorso nella marina mercantile statunitense nel Sud-Est asiatico. Il film, muto e in bianco e nero, documenta l'incontro con un'altra cultura e ricorda i travelogue degli albori del cinematografo. A echeggiare il cinema delle origini non è però semplicemente il bianco e nero, ma anche l'assenza del sonoro,

la mappatura di una cultura straniera, l'uso di inquadrature lunghe e statiche. Il modo in cui Hutton riesce a comunicare al pubblico quanto sia affascinante ritrarre il mondo attraverso un obiettivo è assimilabile alla tecnica degli operatori Lumière e delle produzioni Mutoscope e Biograph.

Karl Wratschko

Peter Hutton recalls his time as a US Merchant Marine in south-east Asia in a film diary. This silent film in black-and-white takes the form of a visual notebook recording a visit to a foreign culture. It resembles travelogues from the first years of filmmaking, but is not just the black-and-white film stock, the silence, the mapping of foreign culture and the static long takes that echo early cinema. The way that Hutton is able to transfer his fascination at capturing the world through a camera lens to the audience is similar to the technique of the early filmmakers, the cameramen of the Lumière Brothers and the Mutoscope & Biograph productions.

Karl Wratschko

BOSTON FIRE

USA, 1979 Regia: Peter Hutton

■ F., Prod.: Peter Hutton ■ 16mm. L.: 60 m. D.: 5'. Bn. Muto / Silent ■ Da: Arsenal – Institut für Film und Videokunst

Alcune scene di *Boston Fire* ricordano da vicino il cinema delle origini. La macchina da presa registra l'effetto distruttivo di una catastrofe in lunghe inquadrature in bianco e nero. Il fumo e l'acqua invadono lo schermo e minuscoli vigili del fuoco, visti come sagome distanti, sembrano combattere una guerra già persa contro un grande incendio. Il regista sembra più interessato a cogliere con la sua macchina da presa la dinamica degli elementi primari che a documentare una catastrofe. In questo modo *Boston Fire* ammalia il pubblico con lunghe immagini meditative di immense nuvole nere prima che Hutton riveli finalmente le cause del disastro e mostri lo scheletro di un edificio.

Karl Wratschko

Some takes of Boston Fire feel very much like early cinematography. The camera captures the destructive impact of a catastrophe in long black-and-white shots. Smoke and water fill the screen and tiny firemen, seen as distant silhouettes, seem to fight an unwinnable battle against a major blaze. The filmmaker seems to be more interested in capturing the play of primal elements with his camera than documenting a catastrophe. So Boston Fire bewitches the audience with long meditative shots of immense, dark clouds before Hutton finally reveals the cause and shows a skeleton of a building.

Karl Wratschko

NEW YORK PORTRAIT – CHAPTER II

USA, 1981 Regia: Peter Hutton

■ F., Prod.: Peter Hutton ■ 16mm. L.: 170 m. D.: 16'. Bn. Muto / Silent ■ Da: Arsenal – Institut für Film und Videokunst

Peter Hutton ritrae la città più fotografata del mondo. Nel secondo capitolo della sua trilogia prosegue le sue osservazioni quotidiane in svariate aree di New York, riprendendo Coney Island ed Ellis Island, così come gli iconici grattacieli di Manhattan. In una lunga sequenza si perde nei cieli sopra New York prima di tornare a terra mostrando immagini di povertà nelle strade. Qui, in alcune inquadrature, Hutton si comporta come un documentarista sociale, seguendo la tradizione di fotografi come Jacob Riis. Immagini di strade allagate e di persone che combattono con l'acqua conferiscono a questo film una sfumatura apocalittica, soprattutto nella scena che culmina in un 'buco nero' nel quale l'acqua defluisce. Ma, trattandosi di un'opera di Peter Hutton, le ultime inquadrature del ritratto urbano sono decisamente ottimistiche. Alla fine, a prescindere dalle tematiche trattate, i suoi film riescono sempre a comunicare uno stato d'animo rasserrenante.

Karl Wratschko

Hutton depicts the most photographed city of the world. In this second part of his trilogy, he continues his daily observations in many different areas of New York City, capturing Coney Island and Ellis Island as well as Manhattan's iconic skyscrapers. In one long sequence he loses himself in the skies above the city before returning back to the ground by showing images of poverty on the streets. Here, in some shots, Hutton acts as a social documentary filmmaker, following the tradition of photographers such as Jacob Riis. Images of flooded streets and people fighting the water give New York Portrait – Chapter 2 an apocalyptic touch, especially when the sequence culminates in a shot of a 'black hole' into which the floodwater is draining. But this is a Peter Hutton film, so the last shots of the city portrait are definitely optimistic ones. It definitely doesn't matter what topic Hutton deals with, one can always find solace watching one of his movies.

Karl Wratschko



New York Portrait – Chapter II

STUDY OF A RIVER

USA, 1997 Regia: Peter Hutton

■ F., Prod.: Peter Hutton ■ 16mm. L.: 170 m. D.: 16'. Bn. Muto / Silent ■ Da: Arsenal – Institut für Film und Videokunst

Study of a River si compone di ventisette inquadrature del paesaggio invernale del fiume Hudson che spaziano tra campi lunghissimi e primissimi piani. In questo film Hutton rende omaggio ai pittori ottocenteschi della Hudson River School, le cui opere tipicamente ritraevano la vallata del fiume. È uno dei cinque film di Hutton dedicati a quest'area. Il regista intraprende un'indagine cinematografica sul rapporto tra natura e tecnologia, accostando immagini realistiche girate da un'imbarcazione a inquadrature che sfiorano l'astrazione, come nel caso dello scintillio dell'acqua. Qui Hutton utilizza in maniera efficacissima le potenzialità contemplative del cinema offrendo allo spettatore una profonda esperienza meditativa. *Study of a River* è una poesia visiva e, tredici anni dopo la sua realizzazione, fu incluso nel National Film Registry della Library of Congress. Hutton ebbe a dire con la solita modestia:

“È come essere poeti. Non si godrà mai della notorietà di un romanziere, ma la cosa può riservare sorprese interessanti”.

Karl Wratschko

Study of a River consists of 27 shots of the winter landscape of the Hudson River, which span from extreme long-shots to extreme close-ups. In this film Hutton pays homage to the 19th-century painters of the Hudson River School, whose paintings typically depict the valley. Study of a River is one of five Hutton films related to this area. In this short film he undertakes a cinematic investigation into the relation between nature and human technology, combining realistic images from ships with shots on the verge of abstraction, such as glittering water. Here he uses cinema's contemplative potential most effectively and offers an extended meditative experience to the audience. Study of a River is a visual poem, which was added to the Library of Congress National Film Registry 13 years after its release. Hutton once said of his work, in a typical understatement: “It's like being a poet. You're never going to get the attention a novelist would get, but there might be something there for someone who's interested”.

Karl Wratschko

IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG

Programma a cura di / Programme curated by Schermi e Lavagne

Come di consueto Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, cura una sezione del festival dedicata ai cinefili più giovani, che per sette giorni potranno scoprire corto e lungometraggi provenienti da tutto il mondo e realizzati in diverse epoche, partecipare a laboratori creativi in collaborazione con gli archivi della Cineteca, assistere a presentazioni di libri e spettacoli. Siamo particolarmente lieti di dare la possibilità, anche agli spettatori più piccoli, di riscoprire la visione collettiva del film all'interno di una sala cinematografica, al termine di un lungo periodo nel quale questa esperienza è stata impedita.

La programmazione di quest'anno si ispira, nel centenario della nascita di Federico Fellini, alle atmosfere dei suoi film, al circo e alla dimensione del sogno a lui tanto cara. Oltre alle proiezioni e ai laboratori a tema, proponiamo per la prima volta in apertura uno spettacolo a cura del Circo Sotto Sopra, *Il grande viaggio di Augusto*. Nel 2020 ricorre anche il centenario della nascita di Gianni Rodari, al quale dedicheremo visioni e attività laboratoriali sul potere della fantasia. Nel mese di aprile purtroppo abbiamo perso un grande scrittore, Luis Sepúlveda, che con le sue opere ha parlato agli adulti come ai più piccoli: gli renderemo omaggio con la proiezione di *La gabbianella e il gatto* di Enzo D'Alò, presentato in una versione recentemente restaurata a vent'anni dalla prima uscita.

Si rinnova inoltre la collaborazione con la Filmoteka Narodowa di Varsavia, con una selezione di corti per bambini recentemente restaurati. Insieme ad alcuni film provenienti dagli archivi ungheresi e ad alcune opere dell'animatrice cecoslovacca Hermína Týrlová, comporranno la selezione *Vento dell'Est*, pensata per gli spettatori più piccoli, a partire dai tre anni di età.

Non mancherà la consueta incursione nel cinema d'avanguardia, particolarmente incentrata quest'anno sull'esperienza dadaista e surrealista, con la proiezione di corti accompagnati dal vivo dal duo So Beast. La selezione *La forma dei sogni* include anche alcuni film di Georges Méliès, pioniere del cinema fantastico, e il corto danese *Palle alene i verden* (1949), in cui un bambino sogna di ritrovarsi solo, in un mondo inaspettatamente tutto suo.

I ragazzi dai 14 ai 18 anni è dedicato l'accredito Young per accedere a tutte le proiezioni del festival. Un gruppo di giovani appassionati condurrà inoltre la rubrica online *Pillole dal Festival per giovani cinefili*, rivolta ai loro coetanei in cui verrà presentata quotidianamente una selezione dei film in programma.

As tradition dictates, Cineteca di Bologna's educational department Schermi e Lavagne has once again curated a special programme for budding film buffs, who for seven days can watch shorts and feature films from different countries and eras, participate in creative workshops organised in collaboration with the Cineteca's archives, and attend book presentations and performances. We are especially happy that we can offer even the smallest audience members the chance to rediscover what it is like to watch a film in a cinema after such a long period without that experience.

*This year's programme celebrates the centenary of Federico Fellini's birth and takes its cue from the atmosphere of his films: the circus and the dream world that were so dear to him. In addition to screenings and themed workshops, for the first time ever we are opening with a show by Circo Sotto Sopra, *Il grande viaggio di Augusto*. This year also marks the centenary of the birth of Gianni Rodari, to whom we're dedicating screenings and workshops about the power of imagination. Sadly, in April another great writer passed away, Luis Sepúlveda, whose works spoke both to adults and children: we are paying tribute to him with a screening of Enzo D'Alò's *La gabbianella e il gatto*, in a recently restored version, 20 years after it was first released.*

*We have teamed up again with Warsaw's Filmoteka Narodowa for a selection of recently restored short children's films. They will be part of a selection titled *Wind from the East* along with movies from Hungarian archives and a few works by Czech animator Hermína Týrlová – for kids aged three and upwards.*

*We will also continue to explore avant-garde cinema, with a special focus on Dadaism and Surrealism, featuring screenings of shorts with live music by the duo So Beast. The section titled *The Shape of Dreams* includes a few films by Georges Méliès, the pioneer of fantasy film, and the Danish short *Palle alene i verden* (1949), in which a boy wakes up to a world that is unexpectedly all his own.*

*The Young Pass gives kids aged 14-18 access to all festival screenings. A group of young filmlovers will publish a daily online column called *Pillole dal Festival per giovani cinefili*, geared towards their peers and covering of a selection of the festival's films.*

AUGURI RODARI

“Se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare”
(Novalis, *Frammenti*)

All'arte di inventare storie e all'esercizio costante e infaticabile della fantasia lo scrittore e pedagogista Gianni Rodari dedicò l'intera vita. Proprio il frammento di Novalis fu lo spunto per il titolo di una prima raccolta di riflessioni sui modi in cui nascono le storie, *Il Quaderno di Fantastica*. Questi primi appunti, rivisti e arricchiti di nuove idee confluirono poi nel prezioso *La grammatica della fantasia* (1973), un testo illuminante, fondamentale per chiunque si occupi di infanzia ed educazione.

Celebriamo il centenario della nascita di Rodari con una rassegna di corti d'animazione che, pur diversissimi per provenienza geografica, epoca di realizzazione e cifra stilistica, sono accomunati dallo stesso spirito di invenzione narrativa e di ribaltamento delle convenzioni: un vero e proprio inno alla Fantasia.

Due i programmi: *La fantasia al potere* raccoglie corti d'autore in cui il mondo appare di volta in volta rovesciato, immaginato, onirico; *Insalata di favole* mutua il titolo da una celebre espressione rodariana che indica storie nate dal rimescolamento fantasioso di personaggi e situazioni provenienti da fiabe classiche: ecco che Cenerentola diventa un pinguino in *The Tender Tale of Cinderella Penguin*, la Bella addormentata non vuol proprio saperne di svegliarsi in *Isabelle au bois dormant* e i tre Moschettieri devono salvare il mondo in *Vivat Musketeers!*.

“If we had Fantasy like Logic, we would have already discovered the art of invention”
(Novalis, *Fragments*)



Variációk egy sárkányra

Writer and educator Gianni Rodari dedicated his whole life to the art of inventing stories and ceaselessly using his imagination. Indeed, Novalis' fragment inspired the title of his first writings on how stories are conceived, *Quaderno di Fantastica*. These notes were then revised and enriched with new ideas, becoming the landmark work *La grammatica della fantasia* (1973), an illuminating text that is essential reading for anyone involved in childcare and education.

We celebrate the centenary of Rodari's birth with a retrospective of animated short films that share the same spirit of narrative invention and reversal of conventions, despite being of different geographic origin, periods and style: a genuine tribute to Fantasy.

There are two sections: *Power to the Imagination* is a collection of short films in which the world appears upside down, imaginary or dreamlike; *Fairy Tale Salad* takes its cue from Rodari's famous expression about creating stories from imaginatively tossing together characters and situations from classic fairy tales: here Cinderella becomes a penguin in *The Tender Tale of Cinderella Penguin*, *Sleeping Beauty* does

not want to hear about waking up in *Isabelle au bois dormant*, and the three Musketeers must save the world in *Vivat Musketeers!*

La fantasia al potere Power to the Imagination

SEA DREAM
(Canada/1979) di Ellen Besen (5')

IMAGO
(Francia/2005) di Cédric Babouche (11')

RAIN AND FISH
(Giappone/2010) di Risa Kimpara (5')

MANOLITO'S DREAM
(Spagna/2012) di Alla Kinda (2')

SPOTS SPOTS
(Giappone/2014) di Yuanyuan Hu (8')

FLIPPED
(Il mondo alla rovescia, GB/2018) di Hend Esmat, Lamiaa Diab (5')

Insalata di favole Fairy Tale Salad

VARIÁCIÓK EGY SÁRKÁNYRA
(Variations on a Dragon, Ungheria/1967) di Attila Dargay (8')

BUON COMPLEANNO FEDERICO. SIGNORI E SIGNORE, È ARRIVATO IL CIRCO! HAPPY BIRTHDAY FEDERICO. LADIES AND GENTLEMAN, THE CIRCUS IS HERE!

“C'è solo un posto dove il fenomenale, l'eccesso e l'estremo esistono senza volgarità: nel circo equestre. Per me, resta il massimo del divertimento popolare. In questo mondo favoloso di colori, movimento ed emozione riscopriamo l'eterno vagabondo da cui Chaplin prese in prestito la sua faccia”.
(Federico Fellini)

Nell'anno del centenario di Federico Fellini celebriamo il grande riminese con una rassegna dedicata a una delle sue più intense passioni di bambino e adulto. Lo spettacolo circense, con i suoi personaggi, maschere, colori e suoni, è stato un'importante fonte d'ispirazione per Fellini, un fil rouge che lega insieme capolavori come *La strada*, *Amarcord*, *8½* e naturalmente *I clowns*, il documentario che il regista dedicò alla figura del pagliaccio a partire dai propri ricordi d'infanzia.

I film qui presentati ci accompagnano alla scoperta del mondo del circo immaginato e rappresentato da registi e animatori di paesi ed epoche diverse. Fin dalle origini, infatti, il cinema ha guardato al circo e alle arti popolari e di strada per trarne ispirazione.

Ad aprire la rassegna lo spettacolo *Il grande viaggio di Augusto* a cura della compagnia Circo Sotto Sopra e *Il circo*, capolavoro di comicità e malinconia di Chaplin – che proponiamo nella versione restaurata dalla Cineteca

LITTLE RED RIDING HOOD
(Canada/1969) di Rhoda Leyer (5')

THE TENDER TALE OF CINDERELLA PENGUIN
(Canada/1981) di Janet Perlman (10')

ISABELLE AU BOIS DORMANT
(*Sleeping Betty*, Canada/2007) di Claude Cloutier (9')

MERLOT
(Italia/2016) di Marta Gennari, Giulia Martinelli (5')

VIVAT MUSKETEERS!
(Russia/2017) di Anton Dyakov (6')

di Bologna –, film fondamentale nella definizione dell'immaginario cinematografico felliniano.

Ad arricchire la sezione una selezione di corti d'animazione i cui autori hanno saputo reinventare creativamente numeri da clown, acrobati e giocolieri utilizzando tecniche e materiali sempre diversi, dalla *puppet animation* di Karel Zeman all'animazione di oggetti colorati e pezzi di tessuto di Cristina Làstrego e Francesco Testa.

“There is only one place where wonder, excess and the extreme exist without vulgarity: at the equestrian circus. I think it is popular entertainment at its best. In this splendid world of colours, movement and emotion we rediscover the eternal tramp whose face Chaplin borrowed”.
(Federico Fellini)

In the year of Federico Fellini's centenary, we are celebrating the great Rimini director with a retrospective dedicated to one of his greatest passions both as a child and as an adult. With its characters, masks, colours and sounds, the circus show was an important source of inspiration for Fellini: a common thread that ties together masterpieces such as *La strada*, *Amarcord*, *8½* and of course *I clowns*, the director's documentary about the figure of the clown that starts with his childhood memories. The films presented here take us on a journey into the circus world imagined and depicted by directors and animators from

different countries and eras. Ever since its inception, cinema has looked to the circus and popular and street arts for inspiration.

The retrospective will open with the circus show *Il grande viaggio di Augusto* by the company *Circo Sotto Sopra* and *Chaplin's masterpiece of comedy and melancholy* *The Circus* – screened in the version restored by *Cineteca di Bologna* –, a fundamental film that defined Fellini's cinematic imagery.

The programme is enlivened by a selection of animated shorts made by people who have creatively reinvented clown, acrobatic and juggling routines using different techniques and materials, from Karel Zeman's puppet animation to the animation of coloured objects and pieces of fabric by Cristina Làstrego and Francesco Testa.

THE CIRCUS
(Il circo, USA/1928) di Charles Chaplin (71')

PARAPLÍČKO
(The Little Umbrella, Cecoslovacchia/1957) di Břetislav Pojar (16')

PAN PROKOUK AKROBATEM
(Mr. Prokouk, the Acrobat, Cecoslovacchia/1959) di Karel Zeman (11')

GAPISZON W CYRKU
(Scatterbrain at the Circus, Polonia/1964) di Jerzy Kotowski (9')



Le Petit cirque de toutes les couleurs

LEO & FRED

(Ungheria/1982-1986) di Pál Tóth
(serie animata, episodi da 8')

KOMU PATŘÍ JEJÍ SRDCE

(Cecoslovacchia/1983)
di Zdeněk Ostrčil (9')

LA FORMA DEI SOGNI / THE SHAPE OF DREAMS

Federico Fellini credeva che il mondo non finisse con l'arrivo della notte. Anzi, pensava che proprio di notte si aprisse un'altra dimensione della realtà. Il cinema ha da sempre raccontato i sogni e ha avuto un rapporto speciale con 'l'altra faccia del mondo'. Partendo da Georges Méliès, il primo narratore di sogni del cinema, attraversiamo cinema dadaista e surrealista che fa dell'inconscio e dell'onirico la sua chiave estetica e linguistica, per approdare a un film d'animazione danese sui sogni sfrenati di un bambino. Come scrive Desnos: "in mancanza dell'avventura spontanea che le nostre palpebre si lasciano sfuggire al risveglio, noi andiamo nelle sale oscure a cercare il sogno artificiale". Per restituire le atmosfere oniriche, i film saranno musicati dal vivo dai So Beast.

Federico Fellini did not believe the world ended at night-time. In fact, he thought that another dimension of reality opened up at night. Cinema has always told stories about dreams and has had a special relationship with 'the other side of the world'. This section starts with Georges Méliès, film's first storyteller of dreams, then moves on to Dadaist and Surrealist cinema, which makes the unconscious and dreamlike its aesthetic and linguistic guide, and ends with a Danish animated film about the unbridled dreams of a child. As Desnos wrote, "In the absence of the spontaneous adventure that our eyelids let escape upon waking, we go to the dark cinema looking for artificial dreams". To create a dreamlike atmosphere, the films will be accompanied by live music from So Beast.

LE PETIT CIRQUE DE TOUTES LES COULEURS

(Francia/1986)
di Jacques-Rémy Girerd (8')

TIGERIS

(The Tiger, Lettonia/2010)
di Janis Cimermanis (8')

IL CLOWN DISPETTOSO

(Italia/2015) di Cristina Làstrego e Francesco Testa (3')

LA BANDA MUSICALE

(Italia/2015) di Cristina Làstrego e Francesco Testa (3')

LA DOMATRICE DI LEONI

(Italia/2015) di Cristina Làstrego e Francesco Testa (3')

LE CAUCHEMAR

(A Nightmare, Francia/1900)
di Georges Méliès (1')

LE RÊVE DU RADJAH OU LA FORÊT ENCHANTÉE

(The Rajah's Dream, Francia/1900)
di Georges Méliès (2')

YOUGHAL CLOCK TOWER

(Irlanda/1909) di James Horgan (1')

LE RETOUR À LA RAISON

(Francia/1923) di Man Ray (3')

ENTR'ACTE

(Francia/1924) di René Clair (estratto, 6')

BALLET MÉCANIQUE

(Francia/1924) di Fernand Léger (estratto, 3')

VORMITTAGSSPUK

(Ghosts Before Breakfast, Germania/1928) di Hans Richter (estratto, 6')

DREAMS THAT MONEY CAN BUY

(USA/1947) di Hans Richter (estratto, 3')

PALLE ALENE I VERDEN

(Palle Alone in the World, Danimarca/1949)
di Astrid Henning-Jensen (25')

VENTO DELL'EST / WIND FROM THE EAST

Dedicata a un pubblico di giovanissimi, questa sezione è un omaggio alla grande stagione del cinema d'animazione est-europeo che, tra anni Quaranta e anni Ottanta, ha rivoluzionato il mondo del cartoon fronteggiando la sempre crescente popolarità del coevo cinema disneyano.

Gli studi d'animazione del blocco socialista sono stati fucina di straordinari talenti che, privilegiando tecniche artigianali quali la *puppet animation* e il disegno animato, diedero vita a opere in grado di stupire, ancor oggi, per sperimentalismo e originalità. Tra i corti in programma menzioniamo in particolare *Ferda mravenec*, prima apparizione della formica antropomorfa Ferda, nata dalla fantasia della madre del cinema d'animazione cecoslovacco, Hermína Týrlová. Dalla Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny di Varsavia due incantevoli episodi della serie *Zaczarowany ołówek*, qui presentati in versione restaurata.

Created for the youngest of audiences, this section is a tribute to the great era of Eastern European cinema, which revolutionised the cartoon world between the 1940s and 1980s, rivalling the ever-growing popularity of Disney films. The animation studios of the Socialist bloc were the breeding ground of

So Beast

Ovvero Katarina Poklepovic e Michele Quadri, entrambi produttori, beat maker, musicisti e compositori, al momento di base nella campagna vicino a Bologna. Nati dalla sperimentazione e improvvisazione libera, hanno esplorato sound e radio art, per poi orientarsi verso una forma musicale più definita, partendo dal *live electronics*, intersecano elementi di musica contemporanea, avanguardia, hip hop, trap, psichedelia, post punk,

pop, per creare un estratto stilistico musicale unico e raffinato.

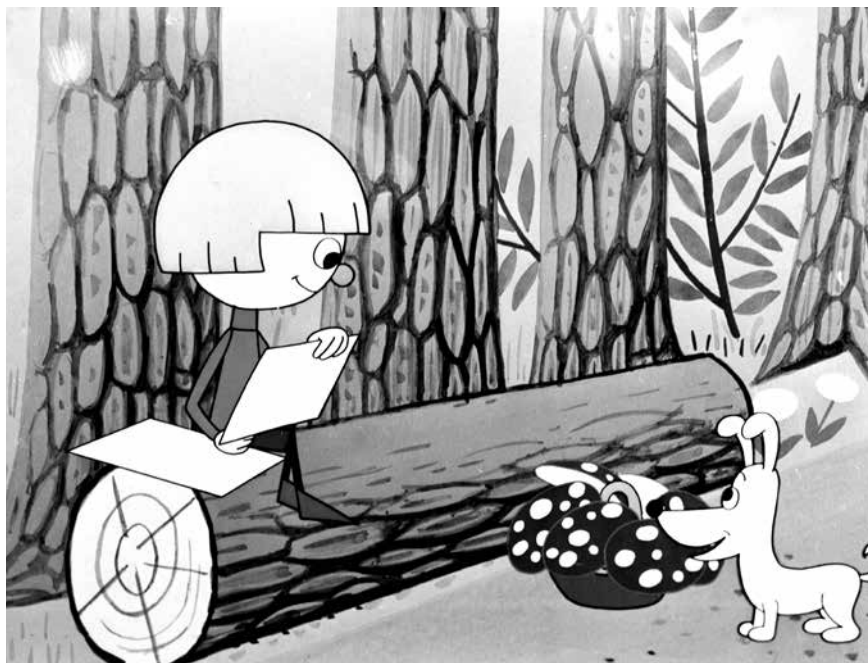
Katarina Poklepovic and Michele Quadri are producers, beatmakers, musicians and composers temporarily based in the countryside outside of Bologna. They came about as a duo experimenting and improvising, exploring sound and radio art, and headed towards a more defined music form with live electronics, combining elements of contemporary, avant-garde, hip hop, trap, psychedelic, post punk and pop music, to create a unique and polished fusion of musical styles.

ZBŁĄKANI W LESIE

(Lost in the Forest, Polonia/1965)
di Andrzej Piliczewski (9')

Anno dopo anno, Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny lavora incessantemente alla preservazione, alla digitalizzazione e al restauro della sua splendida collezione di film realizzati dallo studio Se-Ma-For. Quest'anno presentiamo delle gemme appena restaurate provenienti dal repertorio del cinema d'animazione classico: due episodi di *Zaczarowany ołówek*, una delle più popolari e amate serie di cartoni animati per bambini, creata dal disegnatore Karol Baraniecki tra il 1964 e il 1977. I suoi protagonisti, un ragazzino di nome Piotr e il suo cane, intraprendono svariate avventure risolvendo le difficoltà con l'aiuto di una matita incantata che può materializzare tutto ciò che con essa viene disegnato. Questo delizioso cartone animato, con il suo caratteristico e riconoscibile leitmotiv, sin dagli anni Sessanta ha conquistato l'affetto di tanti bambini polacchi, e siamo felici di dividerlo con il meraviglioso giovane pubblico del Cinema Ritrovato.

Iga Harasimowicz e Anna Sienkiewicz-Rogowska



Zbłąkani W Lesie

Year by year, FilMOTEKA Narodowa-Institut Audiowizualny unceasingly works on preservation, digitisation, and restoration of its wonderful collection of films made by the Se-Ma-For studio. This year we present newly restored gems from the collection of the classic Polish animation cinema: two episodes of *Zaczarowany ołówek*, one of the most popular and beloved cartoon series for children, brought to life by a cartoonist Karol Baraniecki, between 1964 and 1977. Its main protagonists, a boy named Piotr and his dog, are set off on many different adventures, solving problems with the aid of an enchanted pencil, which can materialise anything that has been drawn with it. This lovely cartoon, with its distinctive and recognisable leitmotif, has stolen hearts of many Polish children since the 60s, and we are happy to share it with the most wonderful young audience of *Il Cinema Ritrovato*.

Iga Harasimowicz and
Anna Sienkiewicz-Rogowska

OMAGGIO A LUIS SEPÚLVEDA / TRIBUTE TO LUIS SEPÚLVEDA

Magistralmente diretto dal maestro Enzo D'Alò e tratto dal racconto di Luis Sepúlveda, *La gabbianella e il gatto* è una delicata favola sulla tolleranza e il rispetto per gli altri e per la natura e uno dei film più amati di sempre nel panorama dell'animazione italiana. L'incontro tra il regista e lo scrittore avvenne alla fine degli anni Novanta. Incantato dalle parole di Sepúlveda, D'Alò decise di trarne un lungometraggio del quale curò ogni dettaglio, musiche comprese, confrontandosi costantemente con l'autore del romanzo, che partecipò al doppiaggio del film nel ruolo del poeta.

In un'intervista rilasciata pochi mesi fa D'Alò ricorda così il grande scrittore cileno recentemente scomparso: "Sapeva farti vedere, mentre parlava, le storie. Che erano reali: ha avuto una vita piena di vicissitudini e si è costruito una sua visione del mondo

che traeva frutto non da fantasie salgariane, ma dalla conoscenza della sua realtà e di quella del mondo. C'era una metamorfosi della realtà. Ogni volta si mangiava insieme e io avevo il privilegio di ascoltarlo per ore" ("la Repubblica", 16 aprile 2020).

Masterfully directed by Enzo D'Alò and based on a story by Luis Sepúlveda, La gabbianella e il gatto is a tender tale of tolerance and respect for others and nature, as well as one of the most beloved Italian animated films. The director and the writer met in the late 90s. Enchanted by the language of Sepúlveda's story, D'Alò decided to adapt it into a feature film, overseeing every detail, including music, and working closely with the author, who even participated in the film as the voice of the poet. In an interview released a few months ago, D'Alò spoke of the great Chilean

writer who recently passed away, "He could make you see his stories while he spoke. That they were real: he had a life marked by vicissitudes, and he built his own vision of the world, which was fed not by Salgarian fantasies but by the knowledge of his reality and the world's. Reality underwent a metamorphosis. Each time we ate together, I had the privilege of listening to him for hours" ("la Repubblica", 16 April 2020).

LA GABBIANELLA E IL GATTO

(Italia/1998) di Enzo D'Alò (75')



I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2020

Il Cinema Ritrovato's Colors 2020



Danse directrice par Blanche et Louise Mante de l'Opéra (Francia, 1900)

© GParchives/Cinémathèque française



Little Tich de Folies Bergère (Francia, 1900)
Les Précieuses ridicules. Molière. Scène IX jouée par M. Coquelin aîné et Mlles Esquilar et Kervich (Francia, 1900)
[Apparition d'une fée] di Georges Méliès © GParchives/Cinémathèque française

Footit et Chocolat du Nouveau Circus. Entrée des échasses (Francia, 1900) © GParchives/Cinémathèque française
Jeanne d'Arc – Entrée triomphale à Orléans (Georges Méliès). Da: Cinémathèque française
Jeanne d'Arc – Apothéose (Georges Méliès). Da: Cinémathèque française



Still dal restauro di *La Fée Carabosse ou le poignard fatal* (Francia, 1906) di Georges Méliès. Da: Cinémathèque française



Chronochrome Gaumont. Still dai restauri di: *Février en Provence. Scènes rustiques* (1-2), *La Grèce pittoresque* (3-4-6), *Le Dernier roi de Grèce. L'Arrivée à Athènes de la dépouille royale* (5), *La Fête des fleurs à Nice. Dimanche 2 février 1913* (7-8) (Francia, 1912). Da: Gaumont

Ruth of the Rockies (USA, 1920) di George Marshall. Da: Cinémathèque française



Poster di *Smash-Up: The Story of a Woman* (USA, 1947) e *The Glass Key* (USA, 1942) di Stuart Heisler

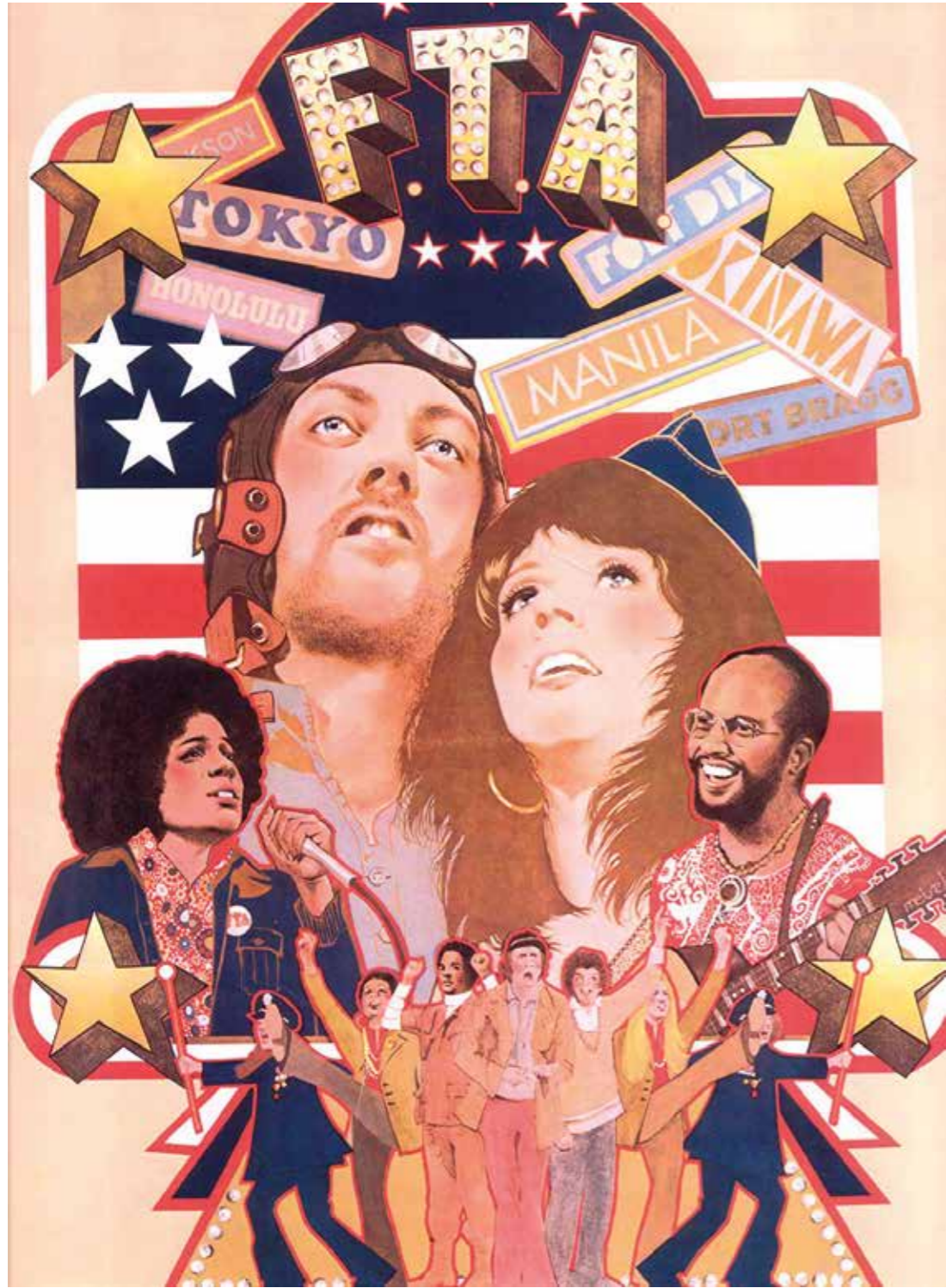
Cronaca di un amore. Schizzo di Angelo Cessalon. Da: Archivio Maurizio Baroni
Accattonne. Bozzetto di Sandro Symeoni © Webphoto & Services



Still dal restauro di *Strategia del ragno* (Italia, 1970) di Bernardo Bertolucci. Da: Cineteca di Bologna



Still dal restauro di *Serpico* (USA, 1973) di Sidney Lumet. Da: StudioCanal



Poster di *F.T.A.* (USA, 1972) di Francine Parker. Da: IndieCollect



Jane Birkin. Da: Agat Films
© Popperfoto/Getty Image



Goodfellas (USA, 1990) di Martin Scorsese

NON SOLO FILM

Not Only Films



Le foto al cinema si fanno al buio, e per questo richiedono tempo. Il tempo sospeso dell'incredulità che avvolge lo spettatore, immergendolo nel rito della visione collettiva. Sprofondati nell'oscurità i corpi si abbandonano al gioco dell'immedesimazione, diventando complici e protagonisti del grande spettacolo.

Nel corso degli anni Piazza Maggiore si è trasformata nella 'piazza del cinema'. Luogo di culto abitato da oltre 200.000 persone all'anno di tutte le età, etnie e classi sociali. Paradiso dei cinefili e meta di pellegrinaggio internazionale, ogni sera d'estate va in scena il grande spettacolo della settima arte, della sua storia, del suo costante divenire. Uno stratificarsi di emozioni, che si fondono nella visione senza soluzione di continuità, tra le lacrime di commozione per la *Corazzata Potëmkin*, le risate negli occhi per l'intramontabile comicità di Charlie Chaplin, la possibilità d'innamorarsi ancora con *Via col vento* o immergersi nell'orrore della guerra in *Apocalypse Now*.

Da oltre un decennio con la Cineteca di Bologna vivo il privilegio di fotografare tutto questo.

Illuminati dalle luci della proiezione torno a scoprire ogni volta i nasi all'insù, le bocche aperte di stupore, le mani che corrono a coprire gli occhi... ogni volta torno a rivivere quella magia irripetibile, attraverso l'occhio del mio obiettivo, per catturare le infinite variabili di espressioni della gente di fronte al più grande spettacolo del mondo.

Lorenzo Burlando

Alle foto di Lorenzo Burlando è dedicata la mostra diffusa *10 anni sotto le Stelle del Cinema*. Le immagini sono esposte sui pannelli delle pensiline delle fermate degli autobus in tutta Bologna e all'ingresso della BarcArena, in via Raffaello Sanzio. Una selezione dei migliori scatti è inoltre raccolta in un omonimo volume edito dalla Cineteca di Bologna.



At the cinema photographs are taken in the dark, and therefore they take time. The time of suspended disbelief that envelops the viewer, immersing them in the ritual of collective vision. Sunken into deep obscurity, they allow themselves to participate in the game of identification, becoming accomplices and protagonists in the great show.

*Over the years, Piazza Maggiore has become the 'square of cinema'. A place of worship filled each year by more than 200,000 people, of every age, ethnicity and social background. A paradise for cinema lovers and a destination of international pilgrimage, where each summer evening sees the wonder of the seventh art, its history and its constantly evolving future, take centre stage. Countless emotions blend seamlessly into the viewing experience, from the moving tears of Battleship Potemkin to the timeless laughter of Charlie Chaplin's comedies, the romance of *Gone with the Wind* or the horror of war in *Apocalypse Now*.*

For the last decade, in collaboration with Cineteca di Bologna, I have had the great privilege of photographing all of this. Every year, by the light of the projectors, I rediscover the faces gazing upwards, the mouths open in amazement, the hands covering eyes... every year, through the lens of my camera, I experience that unrepeatable magic and get to capture the infinitely variable expressions on the faces of the audience at the greatest show on earth.

Lorenzo Burlando

A multi-site exhibition featuring photos by Lorenzo Burlando, 10 anni sotto le Stelle del Cinema. will be displayed at bus shelters all around Bologna, as well at the BarcArena, in via Raffaello Sanzio. A selection of the best photographs - published Cineteca di Bologna - is available in book form.



AUGUSTO GENINA. IL PREZZO DELLA BELLEZZA / THE PRICE OF BEAUTY

a cura di / Curated by Mariann Lewinsky e Andrea Meneghelli
2 Dvd + Booklet



Presentati in prima assoluta o nei più recenti restauri, quattro film per riscoprire il genio di Augusto Genina e della straordinaria generazione di attrici, tra divismo e post-divismo, che ha illuminato il suo cinema muto. *Addio giovinezza!* (1918): dalla celebre commedia di Camasio e Oxilia, miracolosamente ritrovato, un film di palpitante naturalezza, abitato dalla radiosa presenza di Maria Jacobini. *La maschera e il volto* (1919): una commedia di costumi matrimoniali e sessuali, satirica e abrasiva, che irrompe nel cinema dell'epoca con inedita audacia. *Addio giovinezza!* (1927): un remake, ma è come fosse passato un secolo. Genina e la sua musa Carmen Boni guardano al cinema internazionale e creano una splendida commedia romantica moderna. *Prix de beauté* (1930): il commiato e l'apoteosi del Genina muto. Louise Brooks risplende di tutta la sua aura innocente e sensuale in un capolavoro europeo senza tempo. Con saggi di Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Paola Cristalli, Michele Canosa e sei ritratti di attrici di Vittorio Martinelli.

Presented for the first time or in the most recent restorations, four films showcasing Augusto Genina's genius and the extraordinary generation of actresses, between stardom and post-stardom, who lit up his silent films. Addio giovinezza! (1918): based on Camasio and Oxilia's successful comedy, miraculously rediscovered, a film pulsating with spontaneity and the radiant presence of Maria Jacobini. La maschera e il volto (1919): a satirical and caustic comedy about marital and sexual mores. Unprecedented audacity. Addio giovinezza! (1927): a remake, but it seems like a century has gone by. Genina and his muse Carmen Boni set their sights on international film and create a splendid modern romantic comedy. Prix de beauté (1930): Genina's crowning moment and farewell to silent film. Louise Brooks dazzles with all her aura of innocence and sensuality in a timeless European masterpiece. With essays by Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Paola Cristalli and Michele Canosa and six diva portraits by Vittorio Martinelli.

FELLINI 23½. TUTTI I FILM

di Aldo Tassone
Libro, pp. 880



Tutti i titoli di una carriera prodigiosa, al centro di uno studio sistematico e approfondito. 23 film e mezzo, fra lungo e cortometraggi, da *Luci del varietà* (1950, diretto 'a metà' con Alberto Lattuada) a *La voce della luna* (1990). Progettato e preparato dall'autore Aldo Tassone nel corso di una vita, questo volume è approdato infine all'anno del centenario. Raccoglie oltre quattro decenni fitti di studi, di ricerche, di incontri d'amicizia con l'autore e i suoi collaboratori.

Fellini 23½ è un invito a immergersi nelle singole opere di uno dei cineasti più originali e venerati del secondo Novecento. Di ogni film si percorre la genesi; si evoca la trama narrativa e la potenza figurativa; si ricostruisce, attraverso la selezione di una mole poderosa di recensioni, l'accoglienza critica italiana, francese e americana, in un serrato e dialettico confronto di voci. Un'attenzione inedita viene riservata ai progetti irrealizzati, *Il viaggio di G. Mastorna* e *Viaggio a Tulum*.

Every title from Fellini's prodigious career is included in this systematic, in-depth study: twenty-three and a half films, from feature-lengths to shorts, from Luci del varietà (1950), the 'half' co-directed with Alberto Lattuada, to La voce della luna (1990). Planned and researched by author Aldo Tassone over the course of a lifetime, this volume has now been published to celebrate the centenary of the director's birth. It gathers together more than four decades of studies, research and intimate conversations with the director and his collaborators. Fellini 23½ is an invitation to immerse yourself in the individual works of one of the most original and revered directors of the second half of the 20th century. It explores the genesis of each film, evoking their narrative drama and figurative power, and reconstructing, through the selection of a powerful body of reviews, the reactions of Italian, French and American critics, in a comprehensive, dialectical comparison of voices. Attention is also given to some projects that never came to fruition, such as Il viaggio di G. Mastorna and Viaggio a Tulum.

Anni fa, arrivato a Barcellona, un tassista scoprì che ero italiano e mi occupavo di cinema; mi obbligò a giurargli che avrei portato i suoi ringraziamenti al Maestro Morricone, perché senza le sue musiche, anni prima, non ce l'avrebbe fatta e si sarebbe tolto la vita. Trai tanti lutti di quest'anno, la scomparsa di Morricone è tra le più dolorose, nello stesso tempo quello che ci lascia è talmente importante, che è impossibile non ricordarlo con una gratitudine profonda. Grazie al festival Angelica, possiamo pubblicare qui come John Zorn, figura chiave della musica contemporanea, ne ricorda l'enorme influenza artistica.

Gian Luca Farinelli

Ennio Morricone non era solamente uno dei più grandi compositori di colonne sonore al mondo – era, semplicemente, uno dei più grandi compositori al mondo. Per me le sua produzione è al pari di Bach, Mozart, Debussy, Ellington e Stravinskij nel raggiungere quella rarissima fusione di cuore e intelletto. Morricone era un autentico maestro che, attraverso la musica, aveva compreso l'anima e il suo funzionamento, portando bellezza e verità nel mondo e arricchendo le nostre vite con una visione al contempo pura ed eternamente giovanile. La sua opera è senza tempo.

Morricone è stato per me un'influenza enorme e una fonte di costante ispirazione da quando scoprii la sua musica nel 1967. *L'estasi dell'oro* da *Il buono, il brutto e il cattivo* mi colpì al pari de *La sagra della primavera* di Stravinskij, la *Sinfonia n. 4* di Ives, e *Arcana* di Edgar Varèse, con la sua complessa ingegnosa ritmica, il suo universo sonoro unicamente originale, le sue seducenti oscillazioni romantiche e l'elevato senso lirico. La sua opera è divenuta parte del mio conscio e subconscio – in verità è parte integrante della trama del mio essere.

Nell'abbracciare il liricismo del suo retaggio italiano, il suo talento per le melodie era straordinario. Era uno di quei musicisti magici in grado di creare una melodia indimenticabile da una 'manciata' di note (possiamo osare un confronto fra le famose cinque note dell'ululato del coyote in *Il buono, il brutto e il cattivo* e la quattro note d'apertura dalla *Sinfonia n. 5* di Beethoven?). La meticolosa maestria di Ennio, il suo orecchio unico per l'orchestrazione, l'armonia, la melodia e il ritmo risultavano in una musica perfettamente equilibrata sotto ogni punto di vista, e come con tutti i maestri, ogni nota esiste per una ragione ben precisa. Se cambiamo una nota, un ritmo, una pausa ne consegue un impoverimento dell'opera.

Con le sue radici sia nel mondo della musica pop che nell'avanguardia, Morricone era un innovatore, e superava

ogni nuova sfida con un approccio originale. Come tutti gli artisti ha saputo mantenere per tutta la vita una curiosità e una capacità di stupirsi fanciullesche. Incantato dalla natura, si trasformava e imparava senza sosta, ed era sempre aperto alla sperimentazione di nuovi suoni, nuovi strumenti, nuove combinazioni, attingendo raramente due volte alla stessa fonte. Era un uomo di indiscutibile integrità e carattere che non tollerava di buon grado la stupidità. I racconti delle sue risposte a ottusi suggerimenti direttoriali sono leggendari, fra cui una delle mie preferite – “Nulla di questo genere è mai accaduto nella storia della musica – né mai accadrà”. Conduceva una vita alquanto semplice in un bell'appartamento romano, alzandosi molto presto alle quattro e mezzo del mattino, passeggiando, e componendo alla sua scrivania per ore e ore. Viaggiava poco, ma la sua vita e la sua opera hanno avuto un impatto e un significato immensi.

È imprescindibile capire che Morricone era un mago del suono. Aveva un talento prodigioso nell'unire strumenti in modo originale – ocarina, batacchio, fischiattii, suoni della chitarra elettrica, grugniti, elementi di elettronica e ululati notturni – tutto era ben accetto nel suo universo sonoro se aveva un effetto drammatico. Entro la fine degli anni Sessanta la chitarra elettrica era divenuta protagonista della sua *palette* sonora ed era in grado di fonderla in una moltitudine di contesti insoliti con un profondo impatto drammatico. In *Svegliati e uccidi* fece imitare al chitarrista il bang-bang di una mitragliatrice attraverso il riverbero a molla dell'amplificatore, e la sua direttiva di 'suonare come una lancia' diede vita uno dei toni di chitarra più intensi mai registrati – il leggendario *C'era una volta il West*.

La sua padronanza di innumerevoli generi e strumenti musicali lo rendeva un musicista in anticipo sui tempi, e ha vissuto una vita ricca e appagante dal punto di vista musicale. Poteva esplorare tecniche estese al bocchino di una tromba in un contesto di improvvisazione *free* al mattino, comporre un seducente pezzo orchestrale per un cantante *pop* nel pomeriggio, e una feroce colonna sonora la sera. Questo tipo di apertura mentale è la strada verso il futuro – e lui è stato un enorme modello formativo per me.

Le avventure sonore di Morricone hanno toccato così tante vite in così tanti modi diversi che è difficile immaginare un mondo senza di loro. È conosciuto soprattutto per il suo lavoro come compositore di colonne sonore ma non dobbiamo dimenticare il suo ampio catalogo di “musica assoluta” – le composizioni classiche. In queste, la musica viene direttamente dal suo cuore. Ovviamente i traguardi da lui raggiunti nel mondo, spesso restrittivo, delle colonne sonore sono semplicemente miracolosi. In quel campo, la sua immaginazione sconfinata, l'orecchio attento per il drammatico, il



John Zorn ed Ennio Morricone a New York, 1986

profondo senso lirico, il suo senso dell'umorismo furbetto e giocoso e il suo enorme cuore trovano voce attraverso un talento musicale eccelso e magistrale. La libertà artistica era il suo credo e il suo gusto impeccabile unito alla percezione innata dell'energia, dello spazio e del tempo era palpabile. Le sue opere elevavano qualsiasi film per cui componesse.

Uno dei miei ricordi più cari è una visita al Maestro durante una sessione di registrazione a New York, più o meno nel 1986. Fu, come sempre, un gentiluomo: elegante, cortese e più che gentile con questo giovane fan onorato di trovarsi di fronte al suo eroe. Parlammo principalmente con l'aiuto di un interprete, ma mi prese in disparte per qualche attimo in privato, e per darmi alcuni consigli compositivi su come lavorare nell'ambito delle colonne sonore. Ricorderò per sempre le sue parole quel giorno: “Dimentica il film – pensa al disco della colonna sonora!”.

Molti compositori si chiedono – e talvolta se ne preoccupano – se la loro opera continuerà a vivere dopo che se ne saranno andati, se il loro contributo verrà ricordato e il loro lavoro apprezzato. Morricone non ha nulla da temere al riguardo. Il suo lavoro è stato accolto da un'enorme comunità globale ed è marcatamente rilevante sia da un punto di vista culturale che artistico. Ha raggiunto il rarissimo

duplice obiettivo di influenzare profondamente la sfera più profonda della musica professionale e quella della cultura e della società nel suo insieme. La sua opera è stimata. Ha un profondo spessore sia nel contesto dei film che ha arrangiato sia come musica pura, presa di per sé. Questa era la sua magia. Era più che un musicista. Era un'icona culturale. Era il Maestro – e gli volevo molto bene.

John Zorn, 7 luglio 2020

Years ago, I remember landing in Barcelona, taking a cab and starting chatting with the driver. As soon as he realised I was Italian and I worked with cinema, he made me swear that I would thank Ennio Morricone on his behalf: at some point in life, his music was all that kept him alive. Among all the losses we experienced this year, Morricone is among the most painful. And yet his legacy is so immense that we cannot help but remembering him with a profound sense of gratitude. Thanks to Angelica Festival for allowing us to publish this testimony by John Zorn – a key figure in contemporary music – on Morricone's artistic influence.

Gian Luca Farinelli

Ennio Morricone was more than one of the world's greatest soundtrack composers – he was one of the world's greatest composers. For me his work stands with Bach, Mozart, Debussy, Ellington and Stravinsky in achieving that ultra rare fusion of heart and mind. Morricone was a true maestro who, thru the medium of music, came to understand the soul and its workings, bringing beauty and truth to the world, enriching our lives with a vision that was both pure and eternally youthful. His work is timeless.

Morricone has been a huge influence and a constant artistic inspiration since I first encountered his music in 1967. The Ecstasy of Gold from *The Good, the Bad and the Ugly* hit me with the same power that Stravinsky's *Rite of Spring*, *Ives' 4th Symphony* and *Edgar Varèse's Arcana* had, with its complex rhythmic invention, uniquely original sound world, lush romantic sweep and soaring sense of lyricism. His work has become a part of both my conscious, and my subconscious – indeed part of the very fabric of my being.

Embracing the lyricism of his Italian heritage, his gift for melody was extraordinary. He was one of those magical musicians who could make an unforgettable melody with a 'fistful' of notes (dare we compare the five notes of his famous 'coyote call' in *The Good, the Bad and the Ugly* with the four opening notes of Beethoven's 5th Symphony?) Ennio's meticulous craftsmanship, unique ear for orchestration, harmony, melody and rhythm resulted in music that was perfectly balanced in every way, and as with all master composers – every note is there for a reason. Change one note, one rhythm, one rest and there is diminishment.

Having roots in both the world of popular music as well as the avant-garde, Morricone was an innovator, and he overcame each new challenge with a fresh approach. Like all great artists he retained a curiosity and childlike sense of wonder throughout his life. In awe of nature, he was constantly growing and learning, and always open to trying new sounds, new instruments, new combinations, rarely drawing from the same well twice. He was a man of unquestioned integrity and character who did not suffer fools gladly. Stories of his responses to inane directorial suggestions are legendary, including one of my favorites – "In the history of music nothing like that has ever happened – nor will it ever happen." He lived a relatively simple life in a beautiful apartment in Rome, waking as early as 4.30am, taking walks, and composing at his desk for hours on end. He traveled little, but his life and work has had immense resonance and meaning.

What needs to be understood is that Morricone was a magician of sound. He had an uncanny ability to combine instruments in original ways – ocarina, slapstick, whistling, electric guitar noises, grunts, electronics and howls in the night – everything was welcome in his sound world if it had dramatic effect. By the 1960s the electric guitar had become central to his sound palette and he was able to blend it into a variety of unusual contexts with dramatic flair. In *Svegliati e uccidi* he has the guitarist imitate the rat-a-tat-rat of a machine gun through

the amplifier's spring reverb, and his instruction to 'sound like a spear' resulted in one of the most intense guitar tones ever recorded – the legendary *Once Upon a Time in the West*.

His mastery of a wide range of genres and instruments made him a musician ahead of his time – and his was a rich and rewarding musical life. He could be exploring extended techniques on a trumpet mouthpiece in a free improvisational context in the morning, write a seductive big band arrangement for a pop singer in the afternoon, and a searing orchestral film soundtrack at night. This kind of openness is the way of the future – and he was a huge and formative role model for me.

Morricone's sonic adventures have touched so many lives in so many ways that it is difficult to imagine a world without it. He is most known for his soundtrack work, but we must never forget his large catalog of "absolute music" – his classical compositions. There the music comes straight from his heart. Of course what he has accomplished in the challenging and often restrictive world of film music is nothing short of miraculous. There, his immense imagination, sharp ear for drama, profound lyricism, sly Puckish sense of humor and huge heart find voice thru a magnificent and masterly musicianship. Artistic freedom was his credo and his impeccable taste and innate sense of energy, space and time was palpable. His work would elevate every film he scored.

One of my dearest memories was visiting the Maestro at a New York recording session, circa 1986. He was – as always – a gentleman: elegant, gracious and more than kind to this young fan who stood humbled in front of his hero. We spoke through a translator for much of our conversation, but he took me aside for a few private moments together, and to share some composerly advice on working in the soundtrack medium. I will always remember his words to me that day – "Forget the film – think of the soundtrack record!".

Many composers wonder – and may even worry – if their work will live on after they are gone, if their contribution will be remembered and their work treasured. Morricone need have no such fears. His work has been embraced by a huge global community and has deep relevance on both a cultural and an artistic level. He achieved that rare duality of being profoundly influential to both the inner world of musicians as well as to the outside culture and society as a whole. His music is loved. His work is treasured. His work stands on its own merits both in the context of the films he scored and on its own terms as pure music. This was his magic. He was more than a musical figure. He was a cultural icon. He was the Maestro – and I loved him dearly.

John Zorn, July 7 2020

Si ringrazia / Thanks to Massimo Simonini/Angelica
Traduzione in italiano di / Italian translation by Paola Capatti

Ennio Morricone in visita alla mostra *C'era un volta Sergio Leone*,
16 dicembre 2019 (Ph: Lorenzo Burlando)



Frank Bockius ha studiato ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, 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. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua Silent Movie Music Company, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).

www.frankbockius.de

Frank Bockius studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelancing musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).

www.frankbockius.de

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti.

Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia*, l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria*, la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique*. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2016 Brock ha diretto la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *Luci della città* in Cina. Nel 2017 si sono tenute le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester.

www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score, New Babylon, Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria, Erik Satie's dadaist score, Entr'acte and the infamous George Antheil score to Ballet mécanique. Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made thirteen live-performance versions of all

major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written thirty-five full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2016, Brock conducted the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of City Lights in China. In 2017 he performed the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's College in Lyon with the National Orchestra, and Fritz Lang's Frau im Mond at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester.

www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carrello fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di sei Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Nel 2012 ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkman, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in movimento, suono e musica; il compositore è stato impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee.

www.mattibye.com

Matti Bye is widely recognized for having 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, now included on a six Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. In 2012 he wrote the score for Jan Troell's latest feature Everlasting Moments and Stig Björkmans Scenes from a Playhouse, a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts.

www.mattibye.com

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was

so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Asteroide Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena e *Novelle fatte al piano* che ha debuttato nel giugno 2010 a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating

the score for the film Viva San Isidro by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà and Un giorno devi andare. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed Asteroide Lindgren (everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena and Novelle fatte al piano which had its debut in June of 2010 in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

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) e si esibisce e compone per festival e istituzioni internazionali di cinema muto (BFI, Flatpack Festival, Nederlands Silent Film Festival).

Meg Morley, australian-born London-based pianist, composer and improviser, Meg Morley 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'ul-

timo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia. E inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali più importanti, le partiture per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Lehar, e per *The Patsy* con Marion Davies. 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 Franz Lehar's operetta and The Patsy with Marion Davies. www.maudnelissen.com

Eduardo Raon, compositore e musicista portoghese, è autore di numerosi progetti per cinema, animazione, teatro, danza e arti. In particolare, ha composto musica per diversi film muti, tra cui *Die Puppe* di Ernst Lub-

tsch, *Metropolis* di Fritz Lang e *Entusiasmo - Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come interprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvets, Eli Camargo, Sebastian Duh e Fernando Lobo.

Eduardo Raon, Portuguese composer and musician, is the author of numerous projects for cinema, animation, theatre, dance and the arts. In particular, he composed the music for several silent films, including Ernst Lubitsch's Die Puppe, Fritz Lang's Metropolis and Dziga Vertov's Enthusiasm - The Symphony of Donbass. He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvets, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo.

John Sweeney accompagna al pianoforte di 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, il Broadway di Nottingham, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da sempre per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le

sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del Cinema di Londra.

John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. 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, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (Wonderful London, parts of Pioneers and Primitives) and also Cineteca di Bologna (Albert Capellani) and Edition Filmmuseum (Crazy Cinématographe), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's Downhill for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.

Nasce così una rubrica settimanale dal titolo *Il Cinema Ritrovato fuori sala*. Esordisce il 12 marzo di quest'anno: un giovedì, il giorno in cui i film di prima visione arrivano nelle sale italiane. Da allora è diventata un appuntamento settimanale che propone ogni

volta uno o due cortometraggi. Si può vedere dai siti web e dalle piattaforme social della Cineteca di Bologna. Non costa niente. Quando finirà, non abbiamo ancora deciso. Lo curano Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca, e Andrea Meneghelli, responsabile delle collezioni film.

In occasione della prima uscita, abbiamo proposto due film molto diversi di inizio anni Dieci, legati da un filo che ci sembrava evidente: un fulmineo frammento in Kinemacolor con una donna, un sorriso, tanti fiori; una commica di Tontolini che individua nel cinema la cura più efficace per contrastare i momenti bui. Scrivevamo: "gioia e bellezza. Di questo una cineteca dovrebbe occuparsi". È una sorta di esortazione a cui abbiamo sempre cercato di rendere onore, con la consapevolezza che, per fortuna, gioia e bellezza sono fenomeni sfuggenti e malandrini: puoi cercarli con tutta l'ostinazione di cui sei capace, ma alla fine saranno loro a trovarti, non il contrario.

I film, di settimana in settimana, hanno cominciato ad accumularsi, come oggetti cari buttati in un cassetto che magari non torni ad aprire spesso, ma sai che custodisce qualcosa di prezioso. Hanno cominciato a dialogare tra di loro in forme non previste. Sono anche felici di farsi momentaneamente adottare altrove (una selezione è stata ospitata sulla piattaforma Henri della Cinémathèque Française ai primi di giugno). Alcuni li avevamo già mostrati in varie occasioni, altri sono sostanzialmente degli inediti. Nessuno di loro ha paura di essere troppo vecchio, troppo difficile, troppo serio per il web. Hanno il dono straordinario di farsi amare per quello che sono.

It was one of those ideas that had been hanging formlessly in the air for some time, but that we hadn't found a way to give it a shape, as if it needed a push from the outside to release it from the limbo of good intentions into action. It took a girl from a high school in Bologna. With Covid-19 changing everything, this stu-

dent sent us a very clear request that was hard to deny: schools are closed, cinemas are closed, why don't you find a way to show us something beautiful?

And so a weekly video titled Il Cinema Ritrovato fuori sala was born. It debuted on 12 March: a Thursday, the day when first-run films are shown in Italian cinemas. Since then it has become a weekly event with one or two short films. Il Cinema Ritrovato fuori sala can be viewed on Cineteca di Bologna's websites and social platforms. It doesn't cost anything, and we haven't quite decided when it will end. Gian Luca Farinelli, the Cineteca's director, and Andrea Meneghelli, head of film collections, are its curators.

In the first edition we presented two very different films from the early 1910s bound together by a theme that seemed obvious to us: a striking Kinemacolor fragment with a woman, a smile and lots of flowers; a short comic film with Tontolini who finds cinema to be the most effective cure against moments of darkness. We wrote: "joy and beauty. That's what a film archive should take care of." It is a kind of pledge we have always tried to honour, with the knowledge that joy and beauty are elusive and mischievous phenomena: you can look for them as stubbornly as you like, but in the end they find you and not the other way around.

Week by week, the movies have piled up, like beloved objects stuffed into a drawer; you may not open it often, but you know its contents are dear. They have started to interact with each other in unexpected ways. They have also been happily housed elsewhere temporarily (a selection was hosted on Cinémathèque française's Henri platform in early June). Some had already been shown on various occasions, others have basically never been seen. None of them are afraid of being too old, too difficult or too serious for the web. They have the extraordinary gift of being loved for what they are.

I film del *Cinema Ritrovato fuori sala* fino al 9 luglio 2020 / *The films of Il Cinema Ritrovato fuori sala until 9 July 2020:*

DONNA CON GAROFANI ROSSI E ROSA (Italia/1912) di Luca Comerio
TONTOLINI È TRISTE (Italia/1911) di Ferdinand Guillaume
BOLOGNA MONUMENTALE (Italia/1912)
L'INDUSTRIA DELL'ARGILLA IN SICILIA (Italia/191?)
GUIDA PER CAMMINARE ALL'OMBRA (Italia/1954) di Renzo Renzi
I MACCHERONI (Italia/1959) di Raffaele Andreassi
LU TEMPU DE LI PISCI SPATA (Italia/1954) di Vittorio De Seta
OSIRIDE (Italia/1966) di Marcello Baldi
IL MIRACOLO DI SAN GENNARO (Italia/1948) di Luciano Emmer, Enrico Gras
RICORDO DELLA SETTIMANA D'AVIAZIONE - MILANO 1910 (Italia/1910) di Luca Comerio
IL POLENTONE A PONT CANAVESE (Italia/1910) di Giovanni Vitrotti
PICCOLA ARENA CASARTELLI (Italia/1960) di Aglaucio Casadio
KID AUTO RACES AT VENICE, CAL. (USA/1914) di Henry Lehrman
LA NUOVA CAMERIERA È TROPPO BELLA (Italia/1912)
COIFFURES ET TYPES DE HOLLANDE (Francia/1910)
LES BORDS DE LA TAMISE D'OXFORD À WINDSOR (Francia/1914)
LA BRIGLIA SUL COLLO (Italia/1974) di Cecilia Mangini
NELLA LAGUNA PITTORESCA (Italia/191?) di Piero Marelli
L'INAUGURAZIONE DEL CAMPANILE DI SAN MARCO (Italia/1912) di Luca Comerio
DOVE DIO CERCA CASA (Italia/1955) di Renzo Renzi
ARMENIA, CRADLE OF HUMANITY (1919-23)
NASCITA DI UN CULTO (Italia/1968) di Luigi Di Gianni
NOI PREVARREMO (Italia/1968) di Romano Scavolini
ALBERTO BURRI (Italia/1960) di Giovanni Carandente

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XVII EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 17TH 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 2019 e febbraio 2020, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1989 (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 2019 and February 2020 of important films made before 1989 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico. *Vice-director of Gemoná'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, archivist e restauratore. È il fondatore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano; fa parte del Comitato Esecutivo della FIAF dal 2017.

Del 2012 è il suo primo documentario *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il secondo, *The Immortals* (2015), vince il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Nel 2018 ha realizzato il suo terzo documentario, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer, film archivist and restorer. He is the founder of Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's cinematic heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF in 2017. 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. In 2018 he completed his third documentary, CzechMate – In Search of Jiří Menzel.

Philippe Garnier

Philippe Garnier vive a Los Angeles da più di trentacinque anni. Dal 1982 è autore di una rubrica sulla testata francese "Libération", e per dieci anni è stato l'inviato hollywoodiano della trasmissione francese "Cinéma-Cinéma". Giornalista, è traduttore e autore di vari libri, tra cui: *Honni*

Soit Qui Malibu e Caractères, moindres lumières à Hollywood.

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer of the French TV show "Cinéma-Cinéma". His various books as author include Honni Soit Qui Malibu and Caractères, moindres lumières à Hollywood. He's been living in Los Angeles for more than 35 years.

Pamela Hutchinson

Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema, specializzata in cinema muto, classici del cinema e sul ruolo delle donne nella storia del cinema. Collabora stabilmente con testate come "Sight & Sound" e "The Guardian" e con l'emittente radiofonica Radio 4. È fondatrice ed editrice del sito di cinema muto SilentLondon.co.uk, ed è l'autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian, specialising in silent and classic cinema as well as women's film history. She contributes regularly to publications including "Sight & Sound" and "The Guardian" as well as appearing on Radio 4. She is the founder and editor of silent cinema website SilentLondon.co.uk and the author of the BFI Film Classic on G. W. Pabst's Pandora's Box (1929).

Miguel Mariás

Economista (in pensione), Miguel Mariás 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 Mariás 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

THE JUNIPER TREE

(USA, 1990) di Nietzsche Keene Arbelos (Blu-ray)

RAGTIME

(USA, 1981) di Miloš Forman Arte editions / Atelier d'images (Blu-ray + Dvd)

DAS INDISCHE GRABMAL

(Germania, 1921) di Joe May AV Visionen GmbH (Blu-ray)

AT LAST THE 1948 SHOW

(GB, 1967-1968) di Ian Fordyce BFI (Dvd)

JARMAN VOL.2: 1987-1994

(GB, 1987-1994) di Derek Jarman BFI (Blu-ray)

MOULIN ROUGE

(GB, 1952) di John Huston BFI (Blu-ray + Dvd)

OZU EN 20 FILMS

(Giappone, 1929-1962) di Yasujiro Ozu Carlotta Films (Dvd)

GINGER E FRED

(Italia, 1985) di Federico Fellini CG Entertainment (Dvd)

THE CLOUD-CAPPED STAR

(India, 1960) di Ritwik Ghatak The Criterion Collection (Blu-ray)

THE KOKER TRILOGY: WHERE IS THE FRIEND'S HOUSE? AND LIFE GOES ON, THROUGH THE OLIVE TREES

(Iran, 1987-1994) di Abbas Kiarostami The Criterion Collection (Dvd)

BESTIA/THE POLISH DANCER

(Polonia, 1917/1921) di Aleksander Hertz Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny (Blu-ray)

FRAGMENT OF AN EMPIRE

(URSS, 1929) di Fridrikh Ermler Flicker Alley, LLC. (Blu-ray + Dvd)

THE LAST WARNING

(USA, 1929) di Paul Leni Flicker Alley, LLC. (Blu-ray + Dvd)

TRAPPED

(USA, 1949) di Richard Fleischer Flicker Alley, LLC. (Blu-ray + Dvd)

DER GEIGER VON FLORENZ

(Germania, 1925) di Paul Czinner Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung / Universum Film (Blu-ray)

DER GOLEM, WIE ER IN

DIE WELT KAM
(Germania, 1920) di Paul Wegener Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung / Universum Film (Blu-ray)

FINIS TERRAE

(Francia, 1927-1938) di Jean Epstein Gaumont Video (Blu-ray)

ALICE GUY BLACHÉ VOL. 2:

THE SOLAX YEARS
(Francia, 1911-1914) di Alice Guy Blaché Kino Lorber (Blu-ray)

IDA LUPINO: FILMMAKER

COLLECTION
(USA, 1949-1953) di Ida Lupino Kino Lorber (Blu-ray)

THE MAYA DEREN COLLECTION

(USA, 1943-1977) di Maya Deren Kino Lorber (Blu-ray)

L'ARGENT

(Francia, 1928) di Marcel L'Herbier Lobster Films (Blu-ray + Dvd)

LO SCEICCO BIANCO
(Italia, 1952) di Federico Fellini
Mustang Entertainment (Dvd)

PASQUALINO SETTEBELLEZZE
(Italia, 1975) di Lina Wertmüller
Mustang Entertainment (Blu-ray)

FILMY JANA KŘÍŽENECKÉHO
(Boemia, 1898-1911)
di Jan Kříženecký
Národní filmový archiv
(Blu-ray + Dvd)

**A MAGYAR ANIMÁCIÓ
GYÖNGYSZEMEI**
(Ungheria, 1960-1989)
National Film Institute – Film
Archive Hungary (Dvd)

PARIS QUI DORT / ENTR'ACTE
(Francia, 1924-1925) di René Clair
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

LA PRIMA NOTTE DI QUIETE
(Italia-Francia, 1972)
di Valerio Zurlini
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

**APOLLON: UNA FABBRICA
OCCUPATA / CONTRATTO**
(Italia, 1969-1970) di Ugo Gregoretti
Penny Video / Centro studi
cinematografici / AAMOD (Dvd)

L'ITALIA IN VIAGGIO CON LE FS
(Italia, 1953-1988) di Romolo
Marcellini et al.
Penny Video / Fondazione FS Italiane
/ Archivio nazionale cinema impresa
(Dvd)

THE MISSIONARY
(GB, 1982) di Richard Loncraine
Powerhouse Films (Blu-ray)

90° IN THE SHADE
(GB-Cecoslovacchia, 1965) di Jiří Weiss
Powerhouse Films (Blu-ray)

GUNS
(USA, 1980) di Robert Kramer
Re:Voir Video (Dvd)

LA CICATRICE INTÉRIEURE
(Francia, 1972) di Philippe Garrel
Re:Voir Video (Blu-ray + Dvd)

LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY
(Cecoslovacchia, 1965)
di Miloš Forman
Second Run (Blu-ray)

PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA
(Cecoslovacchia, 1969)
di Pavel Juráček
Second Run (Blu-ray)

SLOVAK DOCUMENTARY FILM 60
(Cecoslovacchia, 1963-1970)
Slovenský filmový ústav (Dvd)

APOCALYPSE NOW
(USA, 1979) di Francis Ford Coppola
StudioCanal (Blu-ray)

IL CINEMA RITROVATO ON TOUR

L'attività di una cineteca è fondata sulla ricerca, la valorizzazione del patrimonio filmico, ma anche sul dialogo con archivi, istituzioni ed eventi sparsi in ogni angolo del globo. La copia di un film a volte intraprende viaggi molto lunghi, prima di essere proiettata in tutto il suo splendore. Ed è proprio per celebrare questo scambio costante con cineteche e altre comunità cinefile internazionali che da oltre sette anni il Cinema Ritrovato ha intrapreso la sua avventura 'on tour': una serie di appuntamenti che nel tempo hanno diffuso il festival, e soprattutto i suoi restauri più belli, ben al di fuori delle porte di Bologna.

Nel 2020, nonostante le note difficoltà legate alla pandemia, Il Cinema Ritrovato on Tour ha presentato tre programmi presso altrettante prestigiose università americane: la Loyola Marymount University – School of Film and Television di Los Angeles, la Brown University di Providence e la University of New Hampshire. Alcuni dei docenti di queste università sono spettatori fedeli del Cinema Ritrovato e hanno voluto portare una piccola selezione dell'edizione 2019 ai loro studenti, molti dei quali hanno avuto la possibilità di venire a Bologna. Un modello seguito da molte altre realtà accademiche, che regolarmente promuovono e organizzano viaggi a Bologna per i loro studenti durante i giorni del festival.

Il Cinema Ritrovato dialoga anche con tantissimi altri festival dedicati in tutto o in parte alla storia del cinema e al restauro. Per citare solo i nostri partner più 'naturali', con i quali i rapporti sono saldi duraturi: Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, il Festival Lumière di Lione, le sezioni 'Classici' del Festival di Cannes e della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia (quest'anno eccezionalmente ospitata a Bologna), Toute la mémoire du monde di Parigi, Classics Restored di Gand, il Cinema Rediscovered di

Bristol, il Budapest Classic Film Marathon, il Midnight Sun Film Festival di Sodankylä in Finlandia e il Festival de La Rochelle Cinéma.

Ma recentemente i confini del Cinema Ritrovato si sono ulteriormente ampliati, andando a toccare realtà specializzate in paesi più lontani. In particolare, il Cine Recobrado di Valparaíso, il Silent Film Festival di San Francisco, il Memory! di Yangon a Myanmar, il To Save and Project del MoMA di New York e il Cinema Reborn di Sydney.

Guy Borlée

The work of a film archive is grounded in research and promoting film heritage, but also in communicating with archives, institutions and events across the globe. Sometimes a film print takes a very long journey before being screened in all its glory. To celebrate and pay tribute to this constant exchange between film archives and other international film communities, for more than seven years Il Cinema Ritrovato has hit the road with an 'on tour' adventure: a series of events that has spread the word about the festival and more importantly its most beautiful restorations, beyond Bologna.

In 2020, despite the considerable difficulties posed by the pandemic, Il Cinema Ritrovato on Tour presented three programmes at prestigious American universities: Loyola Marymount University – School of Film and Television in Los Angeles, Brown University in Providence and the University of New Hampshire. A few of the teachers at these universities are loyal attendees of Il Cinema Ritrovato and wanted to bring a small selection of the 2019 edition to their students, many of whom have also had the opportunity to come to Bologna. This is a format used by many other academic institutions, which regularly

promote and organise student trips to Bologna for the festival.

Il Cinema Ritrovato also reaches out to many other festivals involved with film history and restoration. Our most natural partners – with whom we have solid and long-lasting relationships – include: Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone, the Lumière Festival in Lyon, the 'Classics' sections of the Cannes Film Festival and of the Venice Film Festival (which will, exceptionally, be held this year in Bologna), Toute la mémoire du monde in Paris, Classics Restored in Ghent, Cinema Rediscovered in Bristol, the Budapest Classic Film Marathon, the Midnight Sun Film Festival in Sodankylä, Finland and Festival La Rochelle Cinéma.

Il Cinema Ritrovato recently expanded its boundaries even further, reaching specialised events in more distant countries. In particular, Cine Recobrado in Valparaíso, the San Francisco Silent Film Festival, Memory! in Yangon, Myanmar, MoMA's To Save and Project in New York and Cinema Reborn in Sydney.

Guy Borlée

Rediscovered Film Treasures

Kino Lumière, Bratislava (Slovacchia),
27 gennaio – 2 febbraio 2020

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI

SOPRA DI OGNI SOSPETTO

(Italia/1970) di Elio Petri

ROMA

(Italia/1971) di Federico Fellini

Loyola Marymount University

Los Angeles (USA),
21-26 febbraio 2020

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

(Italia/1968) di Sergio Leone

XVIII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 18th IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

24-31 agosto, ore 9-18 / 24th-31st, 9 am – 6 pm
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna
Ingresso libero / Free admission

La Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica diventa maggiorenne e, nonostante le difficoltà dell'anno in corso, abbiamo deciso di confermare questo appuntamento ed essere presenti, anche se con un'edizione ridotta, per offrire agli ospiti del Cinema Ritrovato e al pubblico di Bologna le più interessanti novità editoriali in ambito cinematografico.

Ampio spazio verrà riservato alle pubblicazioni edite da Cineteca di Bologna e dalle cineteche del mondo. Sarà presente inoltre una selezione di editori italiani e internazionali. Tra le novità di questa edizione, un'ampia sezione dedicata ai Dvd a basso costo, con rari film d'epoca, ma anche tante opere contemporanee. La Mostra Mercato ospita inoltre alcune librerie specializzate e antiquarie con libri vintage, manifesti e locandine.

Tra una proiezione e l'altra del festival, passate a trovarci, vi aspettiamo numerosi.

Il Cinema Ritrovato Book Fair comes of age this year. Despite the difficulties of 2020, we have decided to maintain this event, albeit in a reduced version, to offer Il Cinema Ritrovato guests attendees and the Bologna audience of Bologna audiences the most interesting new content in the field of film.

Ample space will be given to publications by Cineteca di Bologna and other film archives from around the world. There will also be a selection of Italian and international publishers. One of the new additions this year will be a large section dedicated to low-cost DVDs, with rare period films and also many contemporary works. The Book Fair will also feature a few specialty and antique bookstores book stalls with vintage books, posters and movie posters.

Between festival screenings, come and see us. We're We'll be expecting you.

Classic Restored Festival
Gand (Belgio), 6-8 marzo 2020

FORDING THE RIVER
(GB, 1910)

RAPSODIA SATANICA
(Italia/1915-1917) di Nino Oxilia

LA RAGAZZA IN VETRINA
(Italia/1961) di Luciano Emmer

Toute la mémoire du Monde
Cinémathèque française, Parigi
(Francia), 4-8 marzo 2020

**UNA STORIA MODERNA - L'APE
REGINA**
(Italia/1963) di Marco Ferreri

Brown University
Providence (USA), 11-14 marzo 2020

LA MASCHERA E IL VOLTO
(Italia/1919) di Augusto Genina

AMARCORD
(Italia/1973) di Federico Fellini

PANE E CIOCCOLATA
(Italia/1974) di Franco Brusati

University of New Hampshire
Durham, Portsmouth (USA),
19-24 marzo 2020

LA DOLCE VITA
(Italia/1960) di Federico Fellini

ESSERE DONNE
(Italia/1964) di Cecilia Mangini

BLOW UP
(GB/1966) di Michelangelo Antonioni

Festival La Rochelle Cinéma
La Rochelle (Francia),
26 giugno - 5 luglio 2020

LA PASSIONE DI ANNA MAGNANI
(Italia-Francia/2019) di Enrico
Cerasuolo

STROMBOLI
(Italia/1949) di Roberto Rossellini

**Budapest Classic Film
Marathon**

Hungarian National Archive,
Budapest (Ungheria),
25-28 settembre 2020

FRÄULEIN ELSE
(Germania/1928) di Paul Czinner

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 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

Board of Directors

Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*



L'Europa ama i Festival cinematografici europei

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival forniscono un ambiente vivace e accessibile ai talenti, alle storie e alle emozioni: in breve, al cinema europeo. Il sottoprogramma MEDIA di Europa Creativa dell'Unione Europea mira a incoraggiare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, a promuoverne la ricca diversità e a incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nell'accrescere l'interesse del pubblico per i film europei, cofinanziando ogni anno una sessantina di film in tutta Europa. Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione europea, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno nel promuovere l'audience development e l'alfabetizzazione al linguaggio cinematografico, l'importanza conferita alle occasioni di networking e incontro sia per i professionisti, sia per il pubblico. Nel 2019 il sottoprogramma MEDIA di Europa Creativa ha sostenuto 75 festival in 28 Paesi partecipanti al sottoprogramma MEDIA, raggiungendo quasi 4 milioni di cinefili.

Il sottoprogramma MEDIA di Europa Creativa è lieto di offrire il suo sostegno alla XXIV edizione del Cinema Ritrovato. Vi auguriamo una piacevole partecipazione a questo evento ricco e stimolante.

Europe loves European Film Festivals

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions - in short European Film.

The Creative Europe - MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing around 60 of them across Europe every year.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike. In 2019, the Creative Europe - MEDIA Sub-programme supported 75 festivals across 28 countries participating to the MEDIA Sub-programme and reached nearly 4 million cinema-lovers.

Creative Europe - MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXIV edition of the Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.

Le prime 33 edizioni del festival

The Festival's first 33 Editions



1987



1988



1989



1990



1991



1992



1993



1994



1995



1996



1997



1998



1999



2000



2001



2002



2003



2004



2005



2006



2007



2008



2009



2010



2011



2012



2013



2014



2015



2016



2017



2018



2019

INDICE DEI REGISTI

DIRECTORS INDEX

Altman, Robert, 256
Antamoro, Giulio, 75
Antoine, André, 83, 208
Antonioni, Michelangelo, 32
Argento, Dario, 253
Aslani, Mohammad Reza, 172
Autant-Lara, Claude, 236

Babouche, Cédric, 332
Bachmann, Gideon, 150-151
Baraniecki, Karol, 335
Barskaja, Margarita, 109-110
Berry, John, 39
Bertolucci, Bernardo, 251
Besen, Ellen, 332
Blaché, Herbert, 94
Bowers, Charles, 87
Brahm, John, 266
Bruckman, Clyde, 100

Cahoun, James, 105
Campos, António, 19
Chaplin, Charlie, 227, 333
Chochlova, Aleksandra, 112
Chodataev, Nikolaj, 114
Chodataeva, Ol'ga, 114
Cimermanis, Janis, 334
Cissé, Souleymane, 41
Clair, René, 334
Cline, Eddie, 95-96, 98
Cloutier, Claude, 333
Cohen, Clélia, 137
Cooper, Hal, 279
Cottafavi, Vittorio, 246

D'Alò, Enzo, 336
Dargay, Attila, 333
de Baroncelli, Jacques, 217
de Leon, Mike, 175
Dell'Olio, Anselma, 143
Deutchman, Ira, 141
Di Domenico, Marc, 139
Diab, Lamiaa, 332
Dickson, William Kennedy-Laurie, 201
Dulac, Germaine, 76, 209
Dyakov, Anton, 333

Esmat, Hend, 332

Fábri, Zoltán, 35
Fellini, Federico, 231, 234
Ferreri, Marco, 306-320
Feuillade, Louis, 206
Ford, John, 267, 268, 271-272

Gargiulo, Mario, 216
Garrone, Matteo, 260
Gaziadis, Dimitris, 219
Gennari, Marta, 333
Germi, Pietro, 34
Ghatak, Ritwik, 166
Ghione, Emilio, 205
Gibert, Pierre-Henri, 149
Girerd, Jacques-Rémy, 334

Godard, Jean-Luc, 235, 238
Gogoberidze, Nutsa, 115-116
Goldin, Sidney M., 78
Grémillon, Jean, 225
Guaita-Ausonia, Mario, 70
Guarino, Giuseppe, 205
Guerra, Ruy, 173
Guerra, Tonino, 132
Guillaume, Ferdinand (Polidor), 71
Gutiérrez Alea, Tomás, 42, 167, 169

Heisler, Stuart, 293-305
Henning-Jensen, Astrid, 335
Hernádi, Tibor, 335
Hitchcock, Alfred, 274
Horgan, James, 334
Houry, Henry, 88
Hu, Yuanyuan, 332
Huston, John, 242
Hutton, Peter, 328-329

Imamura, Shohei, 44
Inagaki, Hiroshi, 31

Karel, William, 144
Kawashima, Yuzo, 154-163
Keaton, Buster, 92-105
Kiarostami, Abbas, 262
Kimpara, Risa, 332
Kinda, Alla, 332
Kohlhaase, Wolfgang,
Komárek, Milos, 335
Koševarova, Nadežda, 118
Kotowski, Jerzy, 333

Lang, Fritz, 30, 72
Lapa, Vanessa, 148
Lástrego, Cristina, 334
Lattuada, Alberto, 231, 308
Lauste, Emile, 201
Léger, Fernand, 334
Leni, Paul, 214
Leuthy, Cyril, 145
Leyer, Rhoda, 333
Lortac, Robert, 87
Lubitsch, Ernst, 81-82
Lukašević, Tar'jana, 121
Lumet, Sidney, 38, 275
Lynch, David, 259

Machatý, Gustav, 222
Maldoror, Sarah, 170-171
Malerba, Luigi, 308
Mancini, Paolo, 138
Marchi, Antonio, 308
Marshall, George, 90, 230
Martinelli, Giulia, 333
Masecchia, Anna, 146
Méliès, Georges, 66-67, 206, 334
Melville, Jean-Pierre, 37
Meter, Barbara, 324
Michalkov, Nikita, 43
Milestone, Lewis, 228
Monnier, 87
Moravia, Alberto, 308
Mustacchi, Armando, 205

Nossiter, Jonathan, 23
Nugent, Elliott, 269

Ostrčil, Zdeněk, 334

Parker, Francine, 131
Pasolini, Pier Paolo, 240, 247
Pearson, George, 210
Perlman, Janet, 333
Pick, Lupu, 212
Piliczewski, Andrzej, 335
Pinkava, Josef, 335
Plaat, Henri, 325-326
Platarets, Florence, 142
Pojar, Břetislav, 333
Polonsky, Abraham, 26
Portabella, Pere, 130
Potter, Sally, 133
Preminger, Otto, 271
Preobraženskaja, Ol'ga, 122

Ray, Man, 334
Rémond, Georges, 74
Richter, Hans, 335
Roberti, Roberto, 216
Rozier, Jacques, 244-245
Ruggles, Wesley, 223
Ryan Yamazaki, Ema, 32

Salizzato, Claver, 138
Salles, Walter, 136
Šapiro, Mihail, 118
Saxer, Walter, 134
Schaffner, Franklin J., 277
Schwarz, Hanns, 221
Scorsese, Martin, 46
Sedgwick, Edward, 103
Sieurin, Emil, 54
St. Clair, Malcom, 97
Stiller, Mauritz, 79
Stroeva, Vera, 125
Stucky, Giancarlo, 52
Šub, Esfir', 127

Tanner, Alain, 249
Tarkovskij, Andrej, 132
Testa, Francesco, 334
Tolentino, Riccardo, 205
Tóth, Pál, 334
Tuttle, Frank, 280-292
Týrlová, Hermína, 335

Valerii, Tonino, 254
Veyre, Gabriel, 59-60

Werner, Gösta, 186-195
Wolf, Konrad, 178-187

Zástěra, Ladislav, 335
Zegna, Michela, 146-147
Zeman, Karel, 333
Zhang-ke, Jia, 176
Zinnemann, Fred, 232



MEDIA MIGRATION
TECHNOLOGY

www.mmtfilm.com

Media Migration Technology (MMT) manufactures & supports specialist equipment for motion picture film/broadcast tape archive restoration and digitization. Users include most of the world's major archives.

MMT offers parts, consumables, service and remanufactured machines of **Lipsner Smith, BHP, TapeChek, Filmlab Systems and Calder Equipment.**

MMT's partner, CIR srl manufactures film digitization and a wide range of film archive equipment.

Check our web site: www.mmtfilm.com email : info@mmtfilm.com

USA Office: Northbrook, IL, 60062



film restoration • film lab • post production

analogue.

It is an art without margin
for error.

cinegrell postproduction gmbh
saatlenstrasse 261
ch - 8050 zürich

www.cinegrell.ch
office@cinegrell.ch
+41 44 440 20 00

Napoléon (A. Gance, 1927) © Cinémathèque Française



L'Imagine Ritrovata

Film Restoration & Conservation

Bologna • Paris • Hong Kong

Eclair Classics

L'Image Retrouvée is proud to announce the recent acquisition of the historic French company Éclair Cinéma, now renamed Éclair Classics, in line with the cultural policy of preserving film heritage supported by the rights holders and cinémathèques all over the world. This important operation is part of the L'Imagine Ritrovata group's constant dedication to operate mid-way between artistic craftsmanship and high-tech industry, and always at the service of the world's cinematic legacy.

L'Imagine Ritrovata is a highly specialised film restoration laboratory based in Bologna (Italy), created and developed with the support of Fondazione Cineteca di Bologna. Thanks to extensive film knowledge supported by careful philological and technical research and the most up-to-date equipment covering all workflows - from photochemical to 4K HDR technology - L'Imagine Ritrovata has been operating as a highly experienced laboratory and sector leader for many years. With three branches - L'Image Retrouvée and Éclair Classics in Paris, L'Imagine Ritrovata Asia in Hong Kong and L'Imagine Ritrovata in Bologna - the group is constantly changing and responding to the ever-growing demand for the preservation of film heritage from around the world.

L'Imagine Ritrovata is one of the main organisers of the FIAF Film Restoration Summer School, which has been taking place in Bologna since 2007 and will be next held in 2021. The school has also been hosted internationally, in Singapore (2013), Mumbai (2015), Buenos Aires (2017) and Mexico City (2019).

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr

www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia

**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

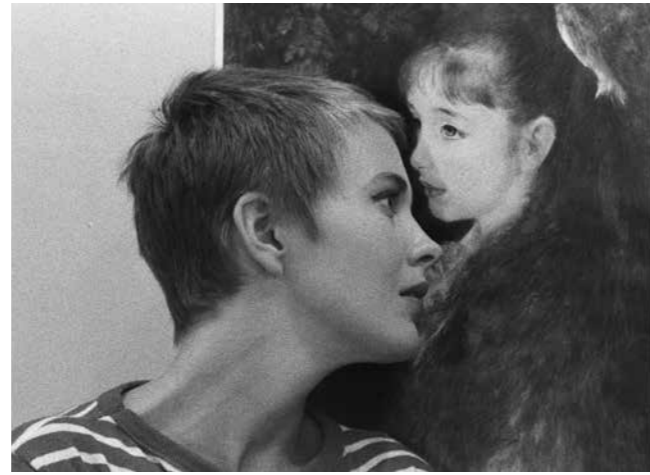


**Grazie alla collaborazione con Cinemeccanica,
Il Cinema Ritrovato utilizza un proiettore laser per le serate in Piazza Maggiore**



CINEMECCANICA
100 years Serving the Art of Cinema







ADVENTURE PICTURES

agat films & Cie



arsenal institut für film und videokunst e.V.



CHAPLIN 130e



icaic INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICAS

Cinéma thèque Afrique INSTITUT FRANÇAIS



La Cinéma thèque de Toulouse



CINEMATEK

cinéma thèque suisse



La Cineteca del Friuli

CSC Cineteca Nazionale



FONDAZIONE CINETECA ITALIANA



Powered By Deutman Company



FilmoTeca de Catalunya



NFI NATIONAL FILM INSTITUTE HUNGARY FILM ARCHIVE

H.F.P.A.



INSTITUT LUMIERE



festival la rochelle cinéma INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



MANA=FILM



F.W. Murnau MURNAU STIFTUNG



Roche PRODUCTIONS

STUDIOCANAL



svt

Swedish Film Institute



THE FILM FOUNDATION FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION WORLD CINEMA PROJECT



VIDEOFILMES



ZIVAGO FILM