

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Assessorato alla Cultura, Commissione Cinema e Cineteca del Comune di Bologna, Istituto per i Beni Culturali
con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna e il contributo della Presidenza del Consiglio
con la collaborazione di Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna,
Acif, Eti-Ente Teatrale Italiano, Quartiere Costa-Saragozza

con il contributo della Lega delle cooperative
XXII Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO

Bologna 21-28 novembre 1993

Cinema Lumière
(Via Pietralata 55)

Teatro delle Celebrazioni
(Via Zaragozza, 236)

Domenica 21 novembre

Teatro delle Celebrazioni
(via Saragozza 236)

21.30

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

[TWO BOYS DANCING AS W.K.L.DICKSON RECORDS VIOLIN SOLO] (USA, 1893 o 1894)

P.: Edison. D.: 1'. 35mm

Dalla Library of Congress

Un test di pochi metri, probabilmente destinato alle prove del Kinetophone, cioè della sincronizzazione fra fonografo e kinetoscope. Girato nei laboratori Edison, con Dickson che suona il violino mentre due operai ballano, il film è databile al 1893 o 1894.

Con queste brevi, rapide e affascinanti immagini di un fonografo, una macchina da presa che "registra" colui che, a fianco di Thomas Edison, ha avuto un ruolo fondamentale nella nascita del cinema. Come ideale introduzione alla rassegna dedicata alla "Transizione dal muto al sonoro", riportiamo l'opinione di Mary Lea Bandy, curatrice del Film Department del Museum of Modern Art di New York.

«Negli Stati Uniti, la sperimentazione di sistemi per unire il suono all'immagine sono proseguite senza sosta fin dall'ultimo decennio del secolo scorso. Ma il primo sistema per la produzione e la proiezione di film sonori in grado di imporsi sul mercato vide la luce solamente nel 1926, provocando un'autentica rivoluzione nell'industria cinematografica che durò per tutti i tre anni successivi. Si trattava, ovviamente, del Vitaphone, un sistema su disco

sviluppato dai Bell Laboratories e dalla Western Electric insieme alla Warner Brothers. Un anno prima che *The Jazz Singer* stimolasse l'appetito del pubblico per i film sonori, il primo programma Vitaphone aveva offerto *Don Juan*, un lungometraggio accompagnato da una partitura per orchestra registrata e una serie di cortometraggi che portavano sullo schermo le incisioni di famose orchestre e star dell'Opera e del vaudeville. Era la nascita del sonoro, della sincronizzazione del parlato, del cantato, della musica con le immagini in movimento e della sua amplificazione per le grandi sale cinematografiche. La qualità del suono era superba, l'effetto sul pubblico elettrizzante.

Circa quindici anni dopo, Iris Barry, allora curatrice del Museum of Modern Art, si lamentava di non poter mostrare i film Vitaphone perché non esistevano più i proiettori per farlo e il restringimento delle copie rendeva difficile proiettare film e dischi in sincronismo. Così, una gran parte della produzione del periodo 1926-29 era diventata inaccessibile per uno studio approfondito. Molti anni dopo, Bob Gitt e il suo staff hanno offerto alle cineteche l'occasione di esaminare e studiare un periodo-chiave dell'evoluzione del cinema, grazie al ritrovamento di una collezione di dischi Vitaphone presso la Warner Brothers, alla loro acquisizione da parte dell' UCLA Film and Television Archive e al lavoro di restauro, ancora in corso.

Per lungo tempo ho ritenuto che la parte più sottovalutata della nostra produzione sia quella relativa al sonoro. Ovviamente dobbiamo proteggere per primo il materiale nitrato, e fra questo i film muti innanzitutto. Il nostro personale e i nostri laboratori sono preparati ad intervenire nel complesso lavoro di restaurare film ristretti, colorati, quelli dai colori decaduti o quelli fisicamente più deteriorati. L'importanza del restauro del suono è oggi altrettanto evidente; è di vitale importanza che la colonna sonora riceva la stessa considerazione e attenzione delle immagini a cui è legata, sia che si tratti di registrazioni su disco o su pellicola, effettuate in studio o in *location*, che sia stata ri-registrata o doppiata, su ottico o magnetico.

Conservare il cinema non significa semplicemente scoprire e salvare capolavori perduti, e neppure duplicare quei "classici" che, continuamente visti e rivisti negli anni, sono spesso disponibili in copie sempre più danneggiate.

L'attività di conservazione deve anche indirizzarsi verso quelle aree e quei periodi della produzione che sono state vitali allo sviluppo di nuove tecniche, nuovi stili, nuove linee direttrici.

I primi film sonori seguono l'immenso successo dei film muti degli anni venti, dei grandi film epici e delle grandi interpretazioni delle star; questi film possono sembrare primitivi, immaturi, lenti e confusi, ma in realtà i cortometraggi Vitaphone rivelano il rapido sviluppo di tecniche e stili applicate prima alla singola performance, poi alla narrazione, mentre la qualità del suono è della massima qualità e le registrazioni molto sofisticate. C'è ancora molto da studiare in questi film, per comprendere appieno l'emergere di una narrazione sonora, per rendersi conto delle potenzialità messe a disposizione dei produttori alla fine di quel decennio.

E' della massima importanza che si studino i primi anni della transizione al sonoro nei vari paesi, che si comprenda quale siano stati gli sviluppi, in quali anni, con quali modalità. Questa è certamente un'area di indagine ancora "vergine" per gli archivi, che necessita ricerche, interventi di restauro, e stretta cooperazione».

A test film only a few meters long, probably made for testing out the Kinetophone, phonograph and kinoscope in synchronization. It's shot in the Edison laboratories with Dickson playing the violin while two workers dance. The film dates from 1893 or 1894.

La Prima Guerra / *The First War*

TROUBLES NERVEUX CHEZ LES COMMOTIONES DU VAL DE GRACE (Francia, 191?)

D.: 15'. 35mm. V.francese e inglese

Dall'Ecpa

Nei giardini dell'ospedale di Val de Grâce (Parigi), una trentina di malati - alcuni nudi- vengono ripresi in presenza di infermieri e medici. Tutti soffrono di problemi psichici: claudicazione, tremori, irrigidimenti, fobie, talora legati ad esperienze vissute in guerra, come spiegano le didascalie: "lunghi ed intensi bombardamenti, traumi da pallottola al cervello, seppellimenti causati dall'esplosione di un siluro aereo...".

Il documentario vorrebbe essere tranquillizzante. Mostra i medici all'opera che tagliano un nervo, per curare il malato. Ma dai volti dei malati traspare una paura non guaribile, nemmeno dalla nuova scienza medica.

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

Germany 1920 - To Cinema through Theatre - George Kaiser and Bertolt Brecht - Karlheinz Martin and Erich Engel - Ernst Deutsch and Karl Valentin - Music inspired by Kurt Weill

MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS (Germania, 1922)

R. e Sc: Erich Engel, Bertolt Brecht. In.: Karl Valentin, Blandine Ebinger, Erwin Faber, Annemarie Hase, Kurt Horwitz, Hans Leibelt, Carola Neher, Koch, Max Schreck. P.: Dr Koch, München. D.: 35'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum

Accompagnamento al pianoforte di Aljoscha Zimmermann / *Piano accompaniment by A. Zimmermann*

Misteri di un salone di barbiere, crimini efferati vengono compiuti con una gioia giovanile ed incolpevole. Barbuti burocrati imbelli ne fanno le spese, mentre Karl Valentin e Blandine Ebinger sono capaci di morire e rinascere.

Il film, considerato per molti anni perduto, è stato recuperato da Enno Patalas presso il Gosfilmofond di Mosca.

"All'inizio degli anni Venti girammo un cortometraggio nel solaio di una casa privata. L'idea e il copione erano di Bertold Brecht e Karl Valentin, la regia di Erich Engel. Non so cosa avvenisse nel film e dove sia finito. La mia parte era quella di un signore a cui, in un salone di acconciature, veniva tagliata la testa. Gli studenti dell'accademia realizzarono un calco identico al mio capo. Si trattò di un procedimento sgradevole, ma la mia testa decapitata era splendida (...) Che stupide usanze macabre!" (Kurt Horwitz, 1970)

Mysteries in a barber shop, heinous crimes committed with a youthful and blameless joy. The victims are inept, bearded bureaucrats, while Karl Valentin and Blandine Ebinger are capable of dying and being reborn. The film, which for many years was thought to have been lost, was found by Enno Patalas at the Gosfilmofond in Moscow.

VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (Germania, 1920)

Dramma in cinque atti di Georg Kaiser.

R.: Karlheinz Martin. Sc.: Karlheinz Martin, Herbert Juttke. F.: Carl Hoffmann. Scgf. e Costumi: Robert Neppach. In.: Ernst Deutsch (il cassiere), Erna Morena (la signora), Hans Heinrich von Twardowski (il giovane signore), Eberhard Wrede (il direttore di banca), Edgar Licho (il signore grasso), Hugo Döblin, Frieda Richard (la nonna), Lotte Stein (la moglie), Roma Bahn (la figlia, la mendicante, la prostituta, la maschera, la ragazza dell'Esercito della salvezza), Lo Heyn (la dama). P.: Ilag-Film Berlin.

Lunghezza al visto di censura del 15.8.1921: 1.480m. Lunghezza della copia ricostruita: 1.325m. D.: 72'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum

Partitura composta per l'occasione da Aljoscha Zimmermann per piano preparato, violino, violoncello.

Jakob Gilman (Violino), David Grigorian (Violoncello), Aljoscha Zimmermann (Pianoforte)

Score composed for the occasion by Aljoscha Zimmermann.

Von Morgens bis Mitternachts è uno degli esempi più evidenti di come la Storia del Cinema debba essere oggi rivista alla luce di una maggiore studio delle fonti. Il film ebbe una scarsissima fortuna commerciale e l'unica copia sopravvissuta fu ritrovata in Giappone. Aveva i titoli di testa in inglese, ma nessuna didascalia. Da quell'originale furono stampate molte copie che vennero acquisite da vari archivi del mondo. Il film venne così conosciuto e studiato da intere generazioni di critici che sottolinearono, oltre alla straordinaria forza delle immagini, l'assenza, assolutamente innovativa, delle didascalie. Tutto questo fino a quando il Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum ottenne una copia del film nel 1985 dal National Film Center/National Museum of Art di Tokyo e nel 1987 la prof.ssa Inge Degenhardt (dell'Università di Francoforte) scoprì il visto di censura che riportava la lista di oltre cento didascalie.

Da questa coincidenza nasce il restauro che viene presentato questa sera a *Il Cinema Ritrovato*. La grafica del testo è stata ricostruita dal Münchner Filmmuseum sulla base delle scritte contenute nel film.

Von Morgens bis Mitternachts is one of the most evident examples of how today we have to take another look at the History of the Cinema, delving deeper into the sources of information available. The film wasn't a commercial success

and the only copy to survive was found in Japan. It had credits written in English, but no intertitles. From that 'original' many copies were printed and bought by film archives all over the world. In this way the film came to be known and studied by generations of critics that remarked on, not only the incredible force of the images, but on the complete lack of intertitles, something completely new at the time of the film. In 1985 the Münchner Filmmuseum/Stadtmuseum obtained a copy from the Japanese National Film Center and National Museum of Art in Tokyo. Then in 1987 Professor Inge Degenhardt of the University of Frankfurt discovered the approval document from the censorship office including the list of more than a hundred intertitles. This happy coincidence gave birth to the restoration of the film that you'll see this evening at Il Cinema Ritrovato. The text graphics were reconstructed by the Münchner Filmmuseum based on the writing already found in the film.

Riportiamo un breve estratto dello studio di Inge Degenhardt che verrà pubblicato nella sua interezza sul numero 6 di «Cinegrafie».

Cinema espressionista, chi non pensa immediatamente a *Caligari*! La storia del cinema è spesso determinata dall'accessibilità e dalla disponibilità delle copie; i film che si decompongono negli archivi hanno poche opportunità di influenzare la storia del cinema rispetto a quelli che vengono mostrati regolarmente nelle sale cinematografiche. Senza mettere in dubbio il valore di *Caligari*, per capire il cinema tedesco dell'epoca bisogna conoscere anche i film che non ebbero successo commerciale o che furono dimenticati e rifiutati dalla critica.

Von Morgens bis Mitternachts fu uno di questi. Non era una grande produzione. Oggi si direbbe una produzione a basso costo. Fu girato durante le pause di lavoro da un gruppo di amici (legati anche da una forte identità professionale) che lavoravano sulle scene teatrali berlinesi.

Il film risultò così anticonvenzionale che persino il pubblico berlinese, abituato a forti shock artistici, lo rifiutò. Era privo di colore, muto e aveva una scenografia che cancellava i vuoti spaziali. Martin cercò di non nascondere questi "difetti", anzi li sottolineò. Il suo film venne presentato come "il primo film proiettato nei colori archetipici, il bianco e il nero". Probabilmente a causa di questo radicalismo, la critica successiva credette che Martin avesse spinto ancora più avanti il suo sperimentalismo e non avesse solo forzato l'assenza di spazi con un'immagine bidimensionale e l'assenza di colore, ma anche rinunciato alle didascalie. L'unica copia sopravvissuta non conteneva, infatti, nessuna didascalia. In realtà i contemporanei lo avevano visto in modo diverso. Il film era stato presentato pubblicamente alla metà del 1922 al Regina-Lichtspielen di Monaco in una proiezione speciale per la stampa. Josef Aubinger ne fece un commento nella rivista trimestrale nella rubrica: "L'intensità del film non si basa sull'azione, ma sulla forza delle immagini. Anche laddove vi sono didascalie, grazie alla loro forma lapidaria, non si imprimono nella mente, non nuocciono al flusso delle immagini."

Un critico giapponese, che aveva visto il film nel dicembre 1922 nel cinema Hong-za, pubblicò nel gennaio 1923 in un'approfondita recensione "Questo è uno dei migliori film espressionisti che siano stati fino ad ora presentati in Giappone. (...) Mostra la vita umana nella sua crudezza. Nei film espressionisti realizzati fino ad ora - in *Caligari* ma anche in *Genuine* - ho riscontrato uno svolgimento narrativo molto faticoso, cosa che invece non avviene in *Von Morgens bis Mitternachts*. La regia di Martin rende il film sempre vivo, ovunque vi sono idee, non una sola scena priva di intuizioni (..) Dopo un'approfondita descrizione dell'azione, dell'allestimento scenografico, dei costumi e delle interpretazioni, la critica si conclude con l'osservazione che anche le didascalie "erano presenti".

A partire da queste incongruenze abbiamo iniziato una caccia sistematica a quello che doveva essere il testo delle didascalie. Dopo l'analisi dei documenti e molti colloqui con i testimoni del tempo, potevamo essere certi che il film era stato ideato e presentato con le didascalie. In particolare, uomini di teatro come Boleslav Barlog, Friedrich Luft e l'ultima compagna di Martin, Ita Maximowa, si impegnarono nella ricerca del testo, ma tutto si arenava regolarmente nei problemi burocratici dei rapporti tra la Germania dell'est e dell'ovest. La scoperta di un visto di censura con il testo di oltre cento didascalie, infine, nel 1987, fu l'inaspettato colpo di fortuna che ci permise di risolvere questo puzzle (...). (Inge Degenhardt)

Karl Heinz Martin iniziò il suo primo film prendendo lo spunto dal radicalismo. L'argomento era costituito dal dramma di Kaiser *Dal mattino a mezzanotte*. L'allestimento artistico-figurativo fu affidato a Neppach: i protagonisti erano Ernst Deutsch e Roma Bahn.

Lo scenario, elaborato da Martin stesso e da Herbert Juttke, si atteneva strettamente allo schema del dramma, a parte

l'unificazione dei personaggi femminili in una sola figura. Martin voleva allontanarsi dalla sfera individuale - l'obiettivo era un'eternità atemporale. Non compare, infatti, alcun personaggio individuale, ma soltanto "un cassiere", "un direttore di banca", "una madre".

Il cassiere sta dietro lo sportello, affamato, con la barba lunga e gli occhi avidi: un misero pezzo di carne di fronte al rotondo pancione arricchito, che preleva il capitale nell'ufficio cassa, ride di una vita sciupata nel mondo e trasuda voluttà da tutti i pori. E dietro a questo c'è la vita del cassiere: il salotto buono con la figlia languida, misera e sentimentale, la madre smunta e sfinita dal lavoro, la nonna inferma, ormai ridotta a poca carne indolenzita. E tutta la terribile uniformità della felpa, degli elicrisi, dei centrini bianchi. E tutto l'insulso profumo della ripetitività esistenziale, dell'immutabile, del sempre-uguale.

Una fiamma arde nel cervello del cassiere: afferrare per una volta il mondo, per una volta la vita, per una volta lo spasso, la voluttà; afferrare per una volta con tutti e due i pugni, dappertutto, dovunque. Ha rubato, è sparito con i soldi: colpo in famiglia, stupore sommerso in banca. E la polizia cattura con aderenti tentacoli di ragno... ma il cassiere va ramingo verso la grande vita. Da qualche parte balena una consapevolezza: la vita non è fuori, ma deve provenire dall'interno. Nella notte invernale si svolge una conversazione con uno scheletro fantastico, situato su un albero rattappito, che ritorna alla vita distendendo i rami come una piovra pigramente avvinghiata. La vita nella sua pienezza, la vita nella sua magnificenza. Vizio, puttane, scintillio di luci: il cassiere in frac, nobile, superiore, la *crème*. A piene mani il gesto del ricco scialacquatore, che getta soldi intorno a sé - ma il gesto resta vuoto e i soldi nelle tasche del frac. Le donne si chinano su di lui, le schiene si piegano profondamente, morbide mani scivolano sulle sue guance - una debole risata: è questa la vita? Una danza intorno alla cassaforte. Ciò che è in fiore viene corroso, una donna diventa un teschio. E così, frustrato dalla sua stessa ombra lungo i margini di un precipizio, egli si ferma davanti alla macchina imperturbabile della carità: l'Esercito della Salvezza. Ella è là, una ragazza in uniforme, una creatura esile, avulsa dalla vita, misera, solo rigida penitenza, solo preghiere singhiozzate sul banco dei peccatori. E' questo vivere? Confessare? Fare penitenza, inginocchiarsi a mani giunte? Egli la segue bramoso. E lei ha già soffiato il suo nome alla polizia, che già si precipita dentro tra uno squillo di tromba e un girotondo di preghiere - una carabina, il teschio, tutto è solo morte, la maschera penosamente imbellettata della vita. La vita? La luce si specchia nell'acciaio: una pressione, un lampo e la Browning ha regolato il conto. Cos'è la vita! Una caccia, che si svolge dal mattino a mezzanotte, all'anima, alla vera anima immortale. Un tratto pieno di fango, fra l'avidità e la fine.

Martin ha reso molto efficacemente l'intensità della vicenda. I personaggi sono messi in scena sulla base di pochi tratti, ma molto accentuati. Il ritmo della loro esistenza viene trasposto nei gesti. L'interpretazione è costruttivamente dedotta dalla dinamica dell'azione, per cui la scena risulta inanimata. L'architetto Neppach ha lavorato in bianco e nero: figurini, paesaggi, interni - tutto si basa su un effetto grafico lineare, sull'effetto cinetico di superfici e linee, sul chiaroscuro. Il cammino nella notte, presso l'albero rinsecchito: un serpente bianco, modellato da superfici scure; e, in primo piano, un albero massiccio, un gioco di rami allungati. L'operatore Hoffmann ha impostato la fotografia secondo criteri pittorici, e ne risulta un insieme di grigio su grigio. Le figure si sono spogliate della loro forma organica: sono parti, elementi formali della concezione scenografica, contribuiscono a strutturare il quadro e vengono lacerate dalle chiazze di luce e dalle strisce dipinte su di esse. Ma questo muoversi di esseri umani che valgono soltanto come elementi formali impedisce allo spettatore ogni accesso al film. Quello che egli vede sono solo smorfie e contorcimenti, a cui si accompagnano freddezza, fissità, estraneità.

Il film non è stato proiettato. In Giappone pare abbia avuto successo. (Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlino 1926, traduzione di Pier Giorgio Tone per l'edizione italiana del volume)

La Prima Guerra / *The First War*

EN DIRIGEABLE SUR LES CHAMPS DE BATAILLE. PREMIERE PARTIE: DE NIEUPORT A MONT KEMMEL (Francia, 191?)

D.: 21'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

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

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

Lunedì 22 novembre

9.00

La Prima Guerra / *The First War*

Nuovi armamenti / *New Weapons*

KRIEGSFLEGER AN DER WESTFRONT (Germania, 1917ca)

D.: 10'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

AIR BALLOON NEWSREEL FRAGMENT (Austria-Ungheria, 1915)

D.: 3'. 35mm. V.O.

Dal Deutsches Institut für Filmkunde

WITH THE ROYAL FLYING CORPS (GB, 12/1917)

P.: Topical Film Company. Sponsor: War Office Cinema Committee. Producer: William F.Jury. F.: J.B.McDowell(?), H.C.Raymond(?). 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

PATROUILLE D'HYDRAVIONS SUR L'OCEAN (Francia/19??)

D.: 10'. 35mm. V.O.

Dall' ECPA

Gli idrovolanti escono dagli hangar, vengono armati e decollano con un operatore a bordo. Un sottomarino nemico è individuato e bombardato: un apparecchio ammara per constatare i danni. Il rapporto sull'azione viene immediatamente trasmesso al centro di comando dal pilota con dei piccioni viaggiatori (!).

Il fronte interno / *The Home Front*

MRS JOHN BULL PREPARED (GB, 10/1918)

Sponsor: Ministry of Information. D.: 46'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

Un film di propaganda databile al 1918 sul ruolo della donna inglese nello sforzo bellico; un esile quanto divertente filo narrativo conduce lo spettatore nelle attività svolte dalle donne durante la guerra e lo convince dell'importanza e del ruolo assunto dalla donna.

A propaganda film from 1918 on the role of English women in the war effort. A light and entertaining narrative comments on the women's activities during the war, emphasizing the importance of the roles that women took over.

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

GREGORY RATOFF IN "FOR SALE" (USA, 16/9/1929)

D.: Brian Foy. In.: Gregory Ratoff. P.: The Vitaphone Corp. D.: 6. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art

"Uno spunto comico che corre veloce fra una successione divertentissima di gags strappa-risate. Gregory Ratoff - star del palcoscenico, apparso in 'Kibitzer', 'Castles in the Air' e 'Tenth Avenue' - è un commesso viaggiatore che ci mette del bello e del buono per vendere una linea di medicinali per tutte le possibili malattie e problemi. E' la peste di tutte

le pesti! E la risata di tutte le risate!" (*Vitaphone Release Schedule*)

"A comedy 'idea' speeding swiftly through a hilarious succession of laugh-getting gags. Gregory Ratoff, stage star, who appeared in 'Kibitzer', 'Castles in the Air', and 'Tenth Avenue', is featured. He has a riotous time as a super-salesman carrying a line of remedies for all human ills and failings. He's the pest of pests! And the laugh of laughs!" (*Vitaphone Release Schedule*)

Abbiamo voluto in questa sede riservare uno spazio piuttosto ampio ai cortometraggi Vitaphone, convinti che in essi si possano ritrovare spunti ed indizi sullo sviluppo del cinema e della narrazione cinematografica "sonora" quanto, se non di più, che nei lungometraggi sonori; non foss'altro che per motivi cronologici. Abbiamo così voluto includere cortometraggi risalenti ai primissimi mesi delle sperimentazioni della Vitaphone (a partire dal quel 6 agosto 1926 che li vide presentare per la prima volta) insieme a corti successivi e tardi, nei quali si intravede la nascita e lo sviluppo della "narrazione sonora" oltre che le influenze di altri *media* sonori sul cinema (radio, vaudeville, teatro, ecc.). Riprendiamo in questa sede l'opinione di Charles Wolfe, lo studioso che forse più si è dedicato ai cortometraggi Vitaphone.

«(...) Alcune delle questioni più interessanti sollevate dai cortometraggi Vitaphone sono opportunamente nascoste sotto il tappeto. Ma come avviene che una *vocal performance* arrivi ad essere *composta* nel film? In quali aspetti differisce il modo di recitare di un attore o di un'attrice se ha di fronte un pubblico o una macchina da presa? (...) Fino a che punto e come, la recitazione di un attore può essere subordinata o può subordinare il personaggio che l'attore interpreta? Queste non sono domande accademiche, riguardano sfide ben precise affrontate da attori, registi e tecnici che lavorano per il nuovo medium del cinema parlato, e la nuova competenza richiesta agli spettatori che si adattavano alla nuova forma del cinema. Né questi problemi sono marginali per la storia del cinema. Riguardano, per estensione, anche i film sonori già interamente narrativi, nei quali la recitazione vocale già perfezionata può essere soppressa, controbilanciata o apertamente sfruttata. In altri termini, il problema dell'approccio tradizionale alla storia delle *vocal performance* nel primo cinema sonoro non risiede semplicemente nel fatto che esso getta nel cestino della storia del cinema un corpus di opere che non sono state esaminate appieno, ma anche nel fatto che questo modo di procedere incoraggia una lettura del cinema classico che presuppone un pubblico completamente assorbito in una narrazione lineare resa in modo trasparente. (...) Se partiamo dall'assunto che la performance vocale nel cinema non si limita ai dialoghi, alle riflessioni dei personaggi, ma comprende un ampio spettro di possibili relazioni mediate tra lo spettatore e l'attore, il ruolo dei cortometraggi sonori in questa storia potrebbe divenire molto più complesso di quanto si pensi.» (Charles Wolfe, *Sulle tracce dei cortometraggi Vitaphone*, n.6, Transeuropa, 1993)

BROADWAY (USA, 1929)

R.: Paul Fejos. S.: dalla commedia di Philip Dunning, George Abbott. Sc.: Edward T.Lowe Jr. F.: Hal Mohr. In.: Glenn Tryon (Roy Lane), Evelyn Brent (Pearl), Merna Kennedy (Billie Moore), Thomas E.Jackson (Dan MacCorm), Robert Ellis, Paul Porcasi, Otis Harlan, Marion Lord, Fritz Feld, Gus Arnheim and his Orchestra. P.: Universal. D.: 100'. 35mm. Versione francese.

Dalla Cinémathèque Royale (Bruxelles)

Acclamato dalla critica e di grande successo commerciale, *Broadway* è il primo film a grosso budget diretto da Paul (Pal) Fejos a Hollywood. *The Last Moment*, il primo film americano di Fejos, lo aveva imposto all'attenzione dei produttori, che gli affidarono *Lonesome* e poi la versione cinematografica di *Broadway*, un musical che aveva fatto epoca sui palcoscenici newyorkesi. Il cast fu preso quasi interamente dalla versione teatrale, furono costruiti set giganteschi e il finale fu girato in Technicolor bicromo, come si addiceva ai grandi musical.

Nato nel 1898 in Ungheria, dove diresse alcuni film prima di partire per Hollywood, Fejos è un regista che attraversa l'Europa e gli Stati Uniti proprio nel momento della transizione al sonoro. Dopo *Lonesome* e *Broadway*, Fejos dirige la versione tedesca di *The Big House* (la cui versione americana, di Hill, presentammo al Cinema Ritrovato 1990); poi torna in Europa dove, fra gli altri, realizza *Marie, legende Hongroise*, altro film del passaggio al sonoro.

Broadway - che qui presentiamo nella copia francese, priva di colonna sonora e con didascalie, cioè nella forma in cui arrivò in molti paesi europei, non ancora attrezzati per il sonoro - è ancora una volta un film che mescola le carte dei

generi: film sulla metropoli, sul gangsterismo, sul musical. Ma è soprattutto un film di "meraviglie", di grandi effetti spettacolari: movimenti di macchina, colori, musica, effetti sonori, scenografie. In fondo, si può dire, anche un film sul cinema, un gigante sintetico capace di produrre meraviglie inaspettate.

«Il padre di tutti i film su night-club e gangster- e ancora il migliore. Potrete disapprovare i set eccessivamente elaborati dati alla commedia di Dunning e Abbott, ma non avrete nulla da dire su Paul Fejos, che ha trattato la storia in modo diretto e preciso. Non troverete un *talkie* arruffato, che cerca di cavarsela grazie all'interesse della novità, ma un dramma esperto, dialoghi concisi, tensione drammatica, e - perlopiù - buona recitazione. (...) *Broadway* è intessuto di theme songs, con speciali numeri di ballo, e una gigantesca scena in un cabaret tre volte più grande di qualsiasi night-club di New York. (...) Non sarete delusi dalla versione della Universal di una delle più divertenti commedie presentate nelle ultime stagioni. *All Talkie*.» («Photoplay», 8/1929)

«*The original of all the night-club and underworld dramas-and still the most effective. You may quarrel with the too lavish settings given the Dunning-Abbott play, but you'll have no complaint against Director Paul Fejos' direct and sharp handling of the story. Here you will find no hodge-podge talkie, trying to get by on the strength of its novelty, but an expert drama, with concise dialogue, tense melodrama and, for the most part, good acting. (...) Broadway is tricked out with theme songs, with special dancing acts and with a mammoth cabaret scene, three times as large as any New York night club. (...) And you will not be disappointed in Universal's version of one of the most entertaining plays presented in several seasons. All Talkie.*» («Photoplay », Aug., 1929)

La Prima Guerra / *The First War*

Sul fronte / *On the front*

ANNALES N.87 DANS LES TRANCHEES (Francia, 191?)

D.: 12'. 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

La vita nelle trincee, l'organizzazione degli attacchi e della difesa, i prigionieri, l'evacuazione dei feriti. Tra le maglie della propaganda filtrano alcune immagini che ci permettono di conoscere un po' meglio l'orrore della vita in trincea.

VERS LA LIGNE DU FEU (Francia, 1915)

D.: 5'. 35mm.

Dall'ECPA

Nel film *Vers les lignes de feu*, dell'inizio della primavera del 1915, dopo che un cartello ha annunciato "ciò che si vede dalle nostre trincee in prima linea", un piano panoramico da sinistra verso destra, dall'interno di un cunicolo, mostra l'estensione del campo di battaglia sotto i raggi del sole al tramonto. Uno spazio apparentemente ordinario e comune, che è stato senza dubbio teatro di violenti scontri. Il vuoto è sinonimo di morte. La calma totale, ma del tutto illusoria, di questa "no man's land" che separa gli avversari è l'opposto dei folgoranti combattimenti che qui si sono svolti. L'operatore, spaziando nel campo visivo che ha di fronte a sé, in qualche modo sostituisce sempre il suo sguardo a quello del soldato che osserva lo spazio intorno a lui dall'alto del parapetto. Questa comunione tra il punto di vista della cinepresa e il pubblico era ricorrente. All'epoca, essa contribuiva certamente a una migliore percezione da parte dello spettatore, coinvolgendolo più direttamente e facilitando la comprensione del film. (Laurent Veray, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

DER INFANTERIE-NAHKAMPF, 1917/1918,

P.: Militarisch-Amtlicher Film des Bild und Film Amtes. (BUFA). D.: 35'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

14.00

La Prima Guerra / *The First War*

L'inizio e prima / *The beginning and before*

[ITALIAANSE MARINE IN ACTIE] (Italia, 191?)

D.: 5'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Proponiamo questo breve cortometraggio, quasi certamente girato alcuni anni prima della I Guerra, che mostra già, in maniera evidente, una grande esaltazione del potere tecnologico delle nuove armi.

SARAJEWO (Francia, 1914)

P.: Eclair. D.: 7'. 35mm. Versione tedesca.

Dal Bundesarchi-Filmarchiv

Come la Pathé (di cui vedremo il documentario martedì sera), anche l' Eclair *copre* l'attentato di Sarajevo. In questo caso, alle immagini dell'arrivo delle salme a Trieste e dei funerali si sommano quelle riprese durante quel 28 giugno 1914. L'Arciduca e la moglie scendono dalla macchina per entrare al Municipio di Sarajevo. Pochi minuti prima, un attentato dinamitardo aveva ferito un membro della scorta. L'Eclair riesce anche a girare sulla scena dell'attentato: la cinepresa indugia sulla confusione, sugli abiti a terra, sui segni dell'accaduto. Seguono riprese della città, del castello dimora dei coniugi e dei funerali.

Like Pathé (whose documentary we'll see Tuesday evening), also Eclair covered the Sarajevo assassination. As well as the scene of the arrival of the bodies at Trieste and of the funeral rites there are those taken on that fateful 28th of June 1914: the Archduke and his wife getting out of the car to enter the Sarajevo City Hall a few minutes after a dynamite attempt had wounded a member of the escort. Eclair even manages to film the scene of the assassination; playing on the confusion, the clothes on the ground and signs of the damage. This is followed by scenes of the city, the castle home of the couple and the funerals.

MAUDITE SOIT LA GUERRE (Francia, 1913)

R.: Alfred Machin. F.: Bizeuil, Paul Flon. In.: Baert, La Berni, Albert Hendricks, Fernand Crommelynck, Nadia d'Angély, Goldsen. P.: Pathé Frères, Belge Cinéma Films. D.: 42'. 35mm. V. olandese.

Dal Nederlands Filmmuseum e Cinémathèque Royale Belge - Restauro co-finanziato dal Projet LUMIERE /
Restoration co-financed by Projet LUMIERE

Accompagnamento musicale preparato da Stefan Ram con musica popolare dell'epoca ed effetti sonori. / *Musical accompaniment prepared by Stefan Ram by using popular music of the time and effects.*

(...) "Cosa significano queste divagazioni che propongo qui alla rinfusa a chi mi legge? Che un film come *Maudite soit la Guerre*, come qualsiasi altro film che mi emoziona come spettatore, qualunque sia la sua epoca d'origine, è in grado di risvegliare i miei fantasmi privati e personali. E che, ancora una volta, i film degli anni Dieci, malgrado la loro apparente modestia, sono in grado di emozionare quanto i film più ambiziosi che sono venuti dopo.

O, come dice ancora Barthes a proposito delle anamnesi: 'sono azioni - fatte di sforzo e di piacere - che conducono il soggetto, senza elevarlo né farlo vibrare, a ritrovare la tenuità del ricordo"'. (Eric De Kuyper, , n.6, novembre 1993)

Maudite soit la Guerre è giunto a noi come uno dei primi film pacifisti della storia del cinema. Distribuito come un lungometraggio di tre rulli pochi mesi prima dello scoppio della Grande Guerra, il film è stato letto e interpretato come un disperato appello per evitare il conflitto, per salvare la gente dal baratro; la storia è centrata su due amici di due stati confinanti, ma in guerra, che vengono separati dal conflitto; come aviatori rivali si scontrano e muoiono insieme in una battaglia nei pressi di un gigantesco mulino a vento. Qui, molto più che nel successivo film di Abel Gance *J'Accuse* (1919), la solita trama del visionario inascoltato, incapace di cambiare "la natura umana" e il suo "destino" viene mantenuta ancora una volta e alla sconfitta viene dato maggiore peso.

(...) Fino a quando il Nederlands Filmmuseum non ne ha recentemente ritrovato una copia, di *Maudite soit la Guerre* esisteva solo la versione restaurata dalla Cinémathèque Royale del Belgio, che comprendeva alcune sequenze in bianco

e nero, altre virate o imbibite (solo le seconde avevano didascalie originali in francese).

Per quanto leggermente più corta e mancante di qualche immagine, la versione del Nederlands Filmmuseum possedeva quasi tutte le didascalie originali (tradotte in olandese) ed era in Pathécolor. La copia che verrà proiettata al "Cinema Ritrovato" di quest'anno è una ricostruzione basata sulle copie dei due archivi, che ci offre le sequenze *a pochoir*, quelle virate ed imbibite e anche tutte le didascalie.

Tuttavia ciò che è andato perduto in questa - peraltro ottima - collaborazione, è il senso delle differenze che esistevano nelle copie distribuite di *Maudite soit la Guerre*.

Forse il migliore indizio ci viene dalle didascalie in cui i personaggi principali hanno nomi diversi.

Secondo la versione belga, la famiglia si chiama Vermelle (il loro "Cottage Lisey" è in Belgio), la figlia Claudine e l'amico che va a trovare il figlio (un tenente senza nome) è il Capitano Albert Grille. Secondo la versione olandese il nome della famiglia è Mostrel (e non è specificato dove sia il cottage), il figlio si chiama Ernest (questa volta è la sorella a non avere un nome) ed il suo amico Adolf Hardoff. Questa differenza nelle didascalie è dovuta alle diverse copie del film di Machin distribuite in Francia, in Belgio e in Olanda? Oppure le didascalie della versione di un archivio sono state cambiate dopo la distribuzione del film, e se è così, quando sarebbe successo? In ogni caso i nomi cambiati (da un nome francese a qualcosa di più vicino alla Germania o a qualcosa che poteva rendere indefinita la diversa nazionalità) cosa significano per uno spettatore del 1914 o del 1993? (...) (Richard Abel, «Cinegrafie» n.6, novembre 1993)

THE GREAT WAR

D.: 42'. 35mm. V. olandese.

Dal Nederlands Filmmuseum

Programma compilato da Peter Delpout e Barbara Hin sulla Prima Guerra Mondiale a partire dalle collezioni dell'Archivio di Amsterdam. / *Program compiled by Peter Delpout and Barbara Hin from the collections of the Nederlands Filmmuseum.*

Accompagnamento musicale preparato da Stefan Ram / *Musical accompaniment prepared by Stefan Ram*

Il fronte interno / *The Home Front*

FIGHTING U-BOATS IN A LONDON BACK GARDEN (GB, 1918)

D.: 3'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum.

THE SECRET (GB, 5/1918)

D.: 3'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum.

GIVE'EM BEANS (GB, 5/1918)

D.: 3'. 35mm V.O.

Dall'Imperial War Museum.

[MINISTRY OF FOOD] (GB, 5/1918)

D.: 1'. 35mm V.O.

Dall'Imperial War Museum.

A NEW VERSION (GB, 8/1918)

D.: 4'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum.

Un programma di brevi filmati destinati al "fronte interno", ad essere visti da quelle stesse madri, figlie, mogli che accorrevano al cinema per vedere *The Battle of the Somme*, per sentirsi vicini ai propri cari al fronte. La guerra, come

recita il titolo del primo cortometraggio, si combatte nel giardino di casa, coltivando patate per rispondere alle restrizioni. Una pressione propagandistica continua, quella sul fronte interno, evidentemente più difficile da conquistare di quello "esterno".

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

DIE TONENDE HANDSCHRIFT (Germania, 1932)

P.: Emelka. Con Rudolf Pfenninger, Helmut Renar. D.: 13'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum

Un breve documentario sugli esperimenti del disegnatore bavarese Rudolf Pfenninger che realizzò varii cortometraggi d'animazione disegnando la colonna sonora direttamente sulla pellicola.

LONESOME (USA, 1928)

D.: Paul Fejos. S.: Mann Page. Sc.: Edward J. Lowe Jr. In.: Barbara Kent (Mary), Glenn Tryon (Jim), Fay Holderness, Gustav Parthos, Eddie Phillips. P.: Universal. D.: 65'. 35mm. Versione francese.

Dalla Cinémathèque Royale (Bruxelles)

Lonesome, che la critica considera il capolavoro di Paul Fejos, nacque come film muto, ma divenne il primo *talkie* della Universal quando Carl Laemmle riuscì a farsi prestare le attrezzature per il sonoro dalla Fox-Movietone. Laemmle disse alla Fox che voleva girare dei provini per *Show Boat*; in realtà, appena ottenute le attrezzature girò in fretta e furia un all-talking, *Melody of Love*, e diverse sequenze sonore da poter inserire in tre film muti, uno dei quali era appunto *Lonesome*.

Nonostante la critica avesse rilevato che l'inserimento del dialogo era del tutto pretestuoso, e la reazione infuriata di William Fox, la Universal poté annunciare il suo primo *talkie*.

Lonesome is considered by the critics to be Paul Fejos's masterpiece. Even though it was ideated as a silent film, it became Universal's first 'talkie' after Carl Laemmle managed to borrow the sound equipment from Fox-Movietone. Laemmle told the Fox studios that he wanted to shoot some takes for Show Boat. Actually, as soon as he got a hold of the equipment he shot as fast as possible the all-talking Melody of Love and several sound scenes for insertion in three silent films, one of which was Lonesome.

In spite of the critics revealing the self-serving nature of the dialogue insertion and the furious reaction of William Fox, Universal Pictures was able to announce its first 'talkie'.

Dopo "Il Cinema del Dittatori / *After "The Cinema of Dictators"*

70TH ANNIVERSARY OF COMRADE STALIN (Urss, 1949)

R.: Wassili Beljajew. D.: 52'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum

Durante la retrospettiva dell'anno passato dedicata al *Cinema dei dittatori* non fu possibile presentare una delle testimonianze più significative del culto della personalità staliniana, il documentario realizzato in occasione del settantesimo compleanno di Stalin. Lo presentiamo quest'anno insieme allo splendido programma televisivo sui rapporti tra Stalin e il cinema, curato da Enno Patalas, ricco di interviste inedite ai testimoni del periodo.

Il film è un documento sul culto di Stalin e, al tempo stesso, una testimonianza sul suo compimento finale. A differenza del film di Romm, *Vladimir Ilic Lenin*, non vengono qui utilizzate immagini di repertorio di Stalin; lo vediamo soltanto ripreso durante la festa per il suo compleanno al Boscoi; dunque in immagini di culto, ossequiose.

Le parti del film nelle quali vengono esaltate "Vita ed opere di Stalin" utilizzano non già il dittatore all'opera, ma le realizzazioni di Stalin - quadri, monumenti, ecc. - come vengono esposte nei musei. Una parte del film è dunque una

sorta di viaggio attraverso un arcipelago di "isole museali": monumenti commemorativi nei luoghi che videro realizzarsi la sua vita e le sue opere, trasformati in piccoli musei. Il film di Wassili Beljajew diviene così una guida all'interno del culto staliniano. (Enno Patalas)

During last year's retrospective dedicated to the Cinema of the Dictators it wasn't possible to show one of the most significant testimonies to the Stalin personality cult, the documentary film made for Stalin's 70th birthday celebration. We show it this year, together with Enno Patalas's splendid television programme on relations between Stalin and the cinema, rich in fresh interviews with witnesses of the period.

The film is a documentary on the Stalin cult and, at the same time, a testament to his final fulfillment. It's different from Romm's film, Vladimir Ilyich Lenin, in that there are no scenes taken from Stalin's past; we only see him filmed during his birthday celebration at the Bolshoi, hence in obsequious cult images.

The parts of the film dedicated to exalting the "Life and Works of Stalin", don't use scenes of Stalin at work, but rather his accomplishments as they are exhibited in museums - as pictures, monuments, etc.. Hence, a part of the film is a sort of excursion through an archipelago of "museum islands": commemorative monuments in the places that witnessed his life and works, transformed into small museums. In this way Vassili Beljajew's film became a guide to the Stalin cult interior. (Enno Patalas)

STALIN EINE MOSFILMPRODUKTION (Germania, 1992)

R. Enno Patalas in collaborazione con Oksana Bulgakova e Frieda Grafe. P.: West-deutsches Fernsehen. D.: 60'. V.O. Videoproiezione.

Il documentario, prodotto per la televisione tedesca, analizza il ruolo del cinema nel costruire il culto della personalità staliniano e, nel contempo, ricostruisce l'interesse e le idee che sul cinema aveva il "compagno Stalin". Attraverso numerose interviste (funzionari del Cremlino, sceneggiatori, critici, storici del cinema, testimoni) e brani di film dell'epoca, il filmato ricostruisce l'era staliniana, offrendo alcuni spunti importanti per la lettura di un periodo centrale nella storia del cinema sovietico (e non solo).

Produced for the German television network, the documentary analyses the role of the cinema in constructing Stalin's personality cult. At the same time the film reconstructs "comrade Stalin's" interest in and ideas for the cinema. Against a background of tracks from Stalin films, the documentary recreates the period of Stalin's dominance through many interviews with Kremlin functionaries, script writers, film critics and historians and witnesses. It offers new insights into Soviet cinema of the period and raises some important points for the interpretation of this central period in Soviet (and not only Soviet) cinema history.

21.15

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

"YOU AIN'T HEARD NOTHING YET!"

"Non avete sentito ancora nulla!", la famosa battuta di Al Jolson suona premonitrice dallo schermo mentre scorrono le immagini di *The Jazz Singer*.

Questa sera cercheremo di riportare in vita quell'esperienza, facendo *sentire e vedere* il sound-on-disc, facendo *girare* il disco di un film Vitaphone grazie all'unico esemplare rimasto del *Loetafon*, un apparecchio prodotto in Olanda su licenza Vitaphone.

"You ain't heard nothing yet!" was Al Jolson's famous and, we could say, prophetic line in the film *The Jazz Singer*. This evening we'll try to bring that experience back to life by letting you *hear* and *see* the sound-on-a-disk. We'll play a Vitaphone record on the only remaining example of a *Loetafon*, a Dutch apparatus produced on license from Vitaphone.

SUBMARINE (USA, 1928)

R.: Frank Capra. Supervisione: Irvin Willat. S.: Norman Springer. Adattamento: Winifred Dunn. M.: Arthur Roberts. F.: Joe Walker. In.: Jack Holt (Jack Dorgan), Ralph Graves (Bob Mason), Clarence Burton (il comandante), Arthur Rankin, Dorothy Revier. P.: Columbia. D.: 93'. 35mm. V.O.
Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento sonoro di Frank Mol e Ton van Erp, per pianoforte e Pandemonium. / *Musical accompaniment by Frank Mol and Ton van Erp, for piano and Pandemonium.*

Submarine, girato muto, fu distribuito con una colonna sonora di effetti e rumori. La copia restaurata dal Nederlands Filmmuseum verrà presentata con un accompagnamento musicale che include effetti sonori eseguiti dal vivo con un "Pandemonium".

Submarine was shot as a silent film, but distributed with a soundtrack with sound effects and noises. This copy, which was restored by the Nederlands Filmmuseum, will be presented with a musical accompaniment that includes a live performance of sound effects on the "Pandemonium".

Submarine fu il primo film a grande budget della Columbia: il suo costo superò largamente i preventivi fino ad allora stanziati per le produzioni di questa Casa che, agli inizi del sonoro, aveva deciso di affrontare le Majors sul loro stesso campo, abbandonando i filmetti seriali in cui s'era mossa fino a quel momento. Pur avendo sotto contratto Irvin Willat, un regista che aveva dato buona prova negli ultimi anni del muto, il boss della Columbia, Harry Cohn, preferì affidargli la sola produzione del film, chiamando Frank Capra a dirigerlo, avendo constatato come nei sette mesi precedenti il regista di origine siciliana avesse realizzato cinque film a basso costo, rispettando i tempi di lavorazione, restando nei preventivi e riportando ottimi risultati di cassa.

Nella sua filmografia, Capra racconta come risolse una delle scene più emozionanti del film, quella del sottomarino sul fondo del mare, utilizzando un giocattolo comperato per cinquanta cents nel drug-store all'angolo di casa sua ed immergendolo nell'acquario che faceva bella mostra di sé nello studio di Cohn; e con una bustina di soda nel casco del palombaro creò l'effetto delle bollicine d'aria.

Presentato come "potente dramma del mare", *Submarine* riscosse un vasto successo, incassi fino ad allora mai entrati nelle casse della Columbia, ed ebbe uno sfruttamento prolungato sia nei cinema di prima visione che in quelli minori. Ralph Graves e Jack Holt, i due protagonisti, vennero riciclati, sempre diretti da Capra in *Flight* (1929) e *Dirigible* (1931), due film che riprendevano gli stessi motivi di *Submarine*: una coppia di militari in missione avventurosa, in cui alla fine uno salvava l'altro ed entrambi facevano a cazzotti per la stessa ragazza, un canovaccio che la Columbia sfrutterà molte altre volte negli anni Trenta, con la coppia Victor Mc Laglen e Chester Morris (o Richard Dix).
(Vittorio Martinelli)

*Submarine was released about September 1, 1928 - ten months after I entered Columbia Studio. It was a solid hit, playing extensive runs in first run theaters. The proud Torch Lady was almost all out of water. Columbia's earnings rose from \$.81 per share in 1927, to \$1.75 in 1928 - Harry Cohn's personal stock soared into the higher brackets. He took - and deserved - all credit for the success of his hunch to change director. It consolidated his "one-man rule" over his partners.» (Frank Capra, *The name Above the Title*, 1971)*

«La Columbia e la Marina degli Stati Uniti si sono messe insieme alla grande questa volta: la Columbia ha così ottenuto con poca spesa un film di casetta e la Marina della propaganda di valore. Il film si riferisce esplicitamente allo sfortunato S-44, speronato e affondato da un incrociatore durante manovre militari nelle acque della California, alcuni anni fa. (...) Senza entrare nelle polemiche che seguirono gli incidenti, *Submarine* mostra il punto di vista della Marina.

Usare l'S-44 non è stata una buona idea, né in senso narrativo, né in senso propagandistico. La storia dell'S-44 non è finita felicemente ed eroicamente nelle realtà come nel film. (...) *Submarine* è un film forte ed emozionante. (...) La lotta dell'uomo contro le forze della natura è sempre drammatico e gli inani sforzi della Marina di portare aria all'equipaggio che sta lentamente asfissiano è drammatico di per sé. (...) Le riprese sottomarine sono eccellenti, non si notano trucchi che possano spezzare l'illusione. *Submarine* ci dà un senso di novità, di suspense e - vero o meno - di autenticità.» («Variety», 9/5/1928)

«*Columbia and U.S. Navy got together in a big way on this one, with the result that Columbia obtained at small cost a good box-office picture and the Navy got across valuable propaganda for itself. The picture refers specifically to the illfated S-44, rammed and sunk by a cruiser during maneuvers a few years ago in California waters. (...) Without entering the controversial aspects of the tragedies, Submarine presents to the public the navy's side. Use of the S-44 was not entirely good judgement, either as story-telling or as propaganda. The S-44 did not end happily and heroically in real life, as in the film. (...) Submarine is a strong and stirring picture. (...) Man's fight with the forces of nature is always dramatic and the frantic efforts of the Navy to get an air line down to the slowly-asphyxiating crew of the S-44 makes natural drama. The undersea photography is excellent with no suggestions of laboratory faking to break the thread of illusion. Submarine has novelty, suspense and the imprint, valid or not, of authenticity.*» (, 9/5/1928)

FAZIL (USA, 1928)

R.: Howard Hawks. S.: dalla commedia *L'insoumise* di Pierre Frandaie e dall'adattamento *Prince Fazil* di Philip Klein. Sc.: Seton I.Miller. F.: L.William O'Connell. Scgr.: William S.Darling. M.: Ralph Dixon. Mus.: S.L.Rothafel (Roxy). In.: Charles Farrell (Hadji Fazil), Greta Nissen (Fabienne), John Boles (John Claving), Mae Busch (Hélène de Breuze), Tyler Brooke (Jacques de Breuze) John T.Murray, Vadim Uraneff. P.: William Fox/Fox Film. D.: 75'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art.

Melodramma sull'impossibile amore fra uno sceicco e una ragazza dell'alta società parigina, *Fazil* nacque come film muto ma fu distribuito con una colonna sonora composta di musica ed effetti sonori. La "theme-song" che accompagna il primo incontro fra i due protagonisti, era stata evidentemente scelta già nella fase "muta" della produzione; infatti, le parole della canzone - con un artificio non raro nel cinema muto - appaiono in sovrainpressione.

La regia di Howard Hawks (che in tutte le interviste sottovaluta l'importanza del film) riesce a costruire con grande efficacia il distacco culturale fra due razze "troppo diverse", a spezzare il racconto con notazioni umoristiche e "leggere" e nel contempo a raccontarci di un destino crudele e inevitabile che conduce i due amanti - nonostante l'amore che li lega - all'odio e all'autodistruzione.

Del film esisteva fino ad oggi una versione in 16 millimetri che non rendeva giustizia alle doti fotografiche del film e alla colonna sonora che, pur priva di dialoghi, ha una notevole importanza e qualità.

Fazil, a melodrama about the impossible love between a sheik and a girl from Paris high society, was conceived as a silent film but distributed with a soundtrack of music and sound effects. The theme song that accompanies the first meeting between the two lovers was obviously already chosen in the silent phase of the production, as one can see the words of the song superimposed on the screen - a not altogether rare artifice in silent films.

The director, Howard Hawks (who always played down the importance of the film) very efficiently recreates the cultural differences between the two races that are "too different". There are humourous and light breaks in the story of a cruel and inevitable destiny that drags the two lovers to hate and self-destruction, in spite of the love which unites them.

Up until now there was only a 16 mm version of the film which didn't do justice either to the film's photographic talents nor to the soundtrack which, even though it doesn't contain any dialogue, is notably important and of high quality.

L'effetto "sceicco", creatosi a seguito del fortunato film con Rodolfo Valentino sin dall'inizio degli anni Venti, non si era evidentemente ancora dissolto nel 1928, se la Fox decideva di mettere in cantiere un altro lavoro del genere come

Fazil, che ebbe un vasto successo non solo negli Stati Uniti, ma anche in tutta Europa.

Howard Hawks è uno di quei registi americani che nella sua quarantennale ed ininterrotta attività ha regalato al cinema film eccellenti, passando disinvoltamente dalla commedia sofisticata al western, dal film storico a quello d'avventura, senza (quasi) mai sbagliare un colpo: apprezzamento critico e riscontro al botteghino.

Nella sua filmografia vi sono pure due storie "ruritaniche": *Paid to Love* (Il principe senza amore, 1927), con un improbabile George O'Brien, monarca balcanico che nomina duchessa una *fillette de petite vertu* per poterla sposare, e *Fazil*, tutto sommato un remake con variazioni del precedente.

Una curiosità: il film viene presentato in Italia a luglio del 1928, un mese dopo la prima visione newyorkese; intitolato *L'oasi dell'amore* ebbe serie noie con la censura che impose sia nella prima che nella seconda parte la soppressione dei "vari trasporti di affetto un po' troppo forti" (baci e trasporto della donna in braccio) e, alla fine della terza parte "la ripetizione del bacio". (Vittorio Martinelli)

«Dosi abbondanti e generose di sesso e "sceiccate" da box-office predicono un futuro pieno di dollari per questa produzione Fox (...) La produzione è eccellente. Del tutto superflua e piuttosto violenta è la scena della decapitazione, all' inizio del film (...) La fotografia è accreditata a L. William O'Connell, che ha fatto un ottimo lavoro. La regia di Howard Hawks è buona. Probabilmente gran parte del merito va assegnato a chi ha scritto il soggetto. Le storie di sceicchi erano state consumate fino all'osso alcuni anni fa ed è apprezzabile che la trama sia in grado di aggiungere nuovo interesse ad un tema apparentemente esaurito.» («Variety», 6/6/1928)

«Large and liberal doses of good solid box-office sex and sheik stuff predict a dollar sudded future for this Fox production. (...) Production is excellent. Especially unnecessary, however, and rather gruesome was the scene early in the unreeling when Fazil Orders the decapitation of a run-away servant. (...) Photography is credited to L. William O'Connell, who has done a first rate job all the way. Howard Hawks' direction is good. Perhaps a major share of the flowers belongs to the men who handled the script. Sheik thing was done to death a few years ago and it is notable that this story manages to add a few new wrinkles to a seemingly exhausted theme.» («Variety», , 6/6/1928)

Martedì 23 novembre

9.00

presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne (via Cartolerie 5)

Tavola rotonda / *Panel discussion*

IL SILENZIO IL SUONO LE FORME

Come il cinema hollywoodiano ha imparato a parlare e a tacere

Coordina Franco La Polla, interventi di Rick Altman, Tino Balio, Martin Barnier, Alberto Boschi, Peter Delpout, Leonardo Gandini, Carlo Montanaro, Nicola Mazzanti.

9.00

al Cinema Lumière

La Prima Guerra / *The First War*

Colonie e truppe coloniali / *Colonies and colonial troops*

LA COOPERATION CHINOISE (Francia/191?)

D.: 15'. 35mm. V.O.

Dall' ECPA

Durante la guerra, a partire dal 1915 la Francia organizzò un vero e proprio flusso di mano d'opera sotto la direzione del Ministère de l'Armement, questo documentario ne è un'importante testimonianza.

Si vedono i lavoratori cinesi arrivare in Francia per rimpiazzare gli uomini mobilitati. Sul piroscampo, dopo le usuali distribuzioni di cibo e le corvée di pulizia, alcuni ballano al suono di un flauto dolce. La loro vita si svolge in campi di lavoro. Al termine della giornata c'è la distribuzione del rancio, regolamentata da un sorvegliante cinese dotato di un frustino. Nei momenti di riposo gli uomini danzano al suono di una fisarmonica o organizzano un combattimento di

judo.

S.AFRICAN NATIVE LABOUR CONTINGENT: SOMEWHERE IN FRANCE (GB, 11/1917)

P.: Topical Film Company. Sponsor: War Office Cinema Committee. 35mm. V.O..

Dall'Imperial War Museum

Una guerra davvero mondiale, i cui fronti si moltiplicano e nella quale sono chiamati a combattere anche soldati provenienti dalle colonie degli stati europei. In questo caso si tratta di sudafricani. Probabilmente ritenuti inadatti al combattimento (a differenza di altre razze, come i Gurkha, da sempre utilizzati dall'Esercito britannico) sono utilizzati nelle retrovie, come mostra questo film, permeato di un manifesto razzismo, mascherato da interesse antropologico

LES TIRAILLEURS SENEGALAIS EN ALSACE (Francia 191?)

D.: 15'. 35mm. V.O.

Dall' ECPA

Su di una strada montana a tornanti, un battaglione di fucilieri Senegalesi sfilava. Più vicino al fronte, i fucilieri scavano le trincee nel sottobosco. Si riparano nel cortile di una casa per riposarsi, ricevono la loro razione di rancio che consumano accucciati vicino ai piatti, mentre il cuoco nella cucina mobile distribuisce i mucchietti di riso fumante. Poi i fucilieri fanno cerchio attorno a qualche danzatore; alla sera i mussulmani si raggruppano per pregare.

LE MAROC PENDANT LA GUERRE (Francia 191?)

D.: 16'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA.

Un altro frammento di storia coloniale. Le truppe francesi si muovono attraverso il deserto marocchino. Il convoglio militare parte per Kasbah Kheniefra, seguito da mercanti e donne marocchine che viaggiano sotto la sua protezione. Al ritorno, gli ufficiali dell'approvvigionamento procedono all'acquisto dei raccolti. Venuti dai villaggi vicini i contadini assistono alla pesa e ricevono la loro retribuzione. A Rabat il 14 luglio ha luogo una sfilata delle truppe in presenza del Sultano Moulay Youssef e del Generale Lyautey.

L'OEUVRE PACIFIQUE FRANCAISE EN ORIENT (Francia, 1916)

Dist.: Eclair. D.: 10'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

L'Armata contribuisce alla scolarizzazione dei figli dei rifugiati. Al mattino nugoli di bambini si mettono in colonna per andare -dopo l'ispezione di pulizia- alla scuola all'aperto, dove vengono impartiti i rudimenti della lingua francese. I bambini, tutti insieme, esprimono la loro riconoscenza ed applaudono vigorosamente con le "loro manine che battono per la Francia attendendo il momento di servirla fedelmente".

L'AIDE DES COLONIES A LA FRANCE (Francia, 6/1918)

D.: 18'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

Tra il 1870 e il 1912, la Francia ha esteso il suo dominio coloniale. La "necessità" per una grande nazione di possedere delle colonie si riscontra ora che la Francia è impegnata in un grande conflitto. Si tratta innanzitutto del sostegno economico. Il Marocco offre al Generale Lyautey una riserva di bestiame e di grano: la nazione è fertile e la produzione meccanizzata. L'Indocina offre l'abilità dei suoi operosi abitanti. Sono impiegati nella fabbricazione degli aeroplani, nel caricamento dei proiettili, nella coltivazione dei campi. Ma è soprattutto a livello militare che tutte le Colonie con lo stesso slancio, danno soccorso alla Francia minacciata. I loro figli arrivano da ogni parte, sbarcano in massa dai cargo e dai treni. Si battono su tutti i fronti. Tra le dune delle Fiandre, in Palestina e sul fronte francese.

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

QUARTET FROM "RIGOLETTO" (USA, 1929)

P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm V.O.

Dalla Library of Congress

BENIAMINO GIGLI IN "CAVALLERIA RUSTICANA" (USA, 1927)

P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm V.O.

Dalla Library of Congress

WILLIE AND EUGENE HOWARD IN "BETWEEN THE ACTS OF THE OPERA" (USA, 31/8/1926)

In.: Willie Howard, Eugene Howard. P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art. Restauro della UCLA Film and Television Archive

Datato tre settimane dopo la prima di *Don Juan*, questo cortometraggio appartiene al secondo programma Vitaphone che accompagnava *The Better 'Ole*, con Syd Chaplin. Willie e Eugene Howard erano due star del vaudeville.

This short is dated three weeks after the premiere of Don Juan. It appeared on Warner Bros' second Vitaphone program, with the feature The Better 'Ole starring Syd Chaplin. Willie and Eugen Howard were then leading comedy stars of George White's Scandals on Broadway and noted vaudeville headliners.

GIOVANNI MARTINELLI, TENOR OF THE METROPOLITAN OPERA, IN "CELESTE AIDA" FROM THE OPERA "AIDA" BY VERDI (USA, 1927)

In.: Giovanni Martinelli. P.: The Vitaphone Corp. D.: 6'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art. Restauro della UCLA Film and Television Archive

GIOVANNI MARTINELLI SINGING "M'APPARI" FROM "MARTHA" (USA, 1928)

P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm V.O.

Dalla Library of Congress

JOE E. BROWN IN "TWINCKLE TWINCKLE" [o IN THE MOVIES] (USA, 12/4/1927)

In.: Joe E. Brown, Perquita Courtney. P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm V.O.

Dal Museum of Modern Art. Restauro della UCLA

PAT O'BRIEN IN "CRIMES SQUARE" (USA, 17/2/1931)

In.: Pat O'Brien, Mary Doran. P.: The Vitaphone Corp. D.: 9'. 35mm V.O.

Dal Museum of Modern Art. Reatauro della UCLA Film and Television Archive

"I *duri* diventano *teneri*! Un intelligente dramma del crimine! Pat O'Brien, nella parte di uno dei più temuti predatori della giungla del crimine, scopre che la retta via porta alla felicità del cuore e della mente più che quella del crimine. Decide allora di sistemarsi in una casetta con una ragazza semplice! Ma... la sua ex amichetta interviene e, in una scena di gelosia, lo denuncia alla polizia!". (*Vitaphone Release Schedule*)

"Hard egg turns soft! A clever drama on crime! Pat O'Brien, as one of gangland's most feared denizens, finds that the straight and narrow path brings more happiness to the heart and mind than the crooked road, so he decided to settle down in a simple home with a good girl! But - his former 'moll' intervenes and in a jealous rage exposes his past to the police!" (*Vitaphone Release Schedule*)

A FEW MOMENTS WITH EDDIE CANTOR (192?)

P.: De Forest Phonofilm. D.: 10'. 35mm. V.O.
Dalla Library of Congress

Un raro esempio dei tanti cortometraggi prodotti da Lee DeForest insieme alla società con la quale cercò invano di imporre il suo sistema di sonoro, il Phonofilm. E, probabilmente, la prima registrazione della voce di Eddie Cantor. Il Phonofilm prevedeva - già nei primi anni '20 - una registrazione ottica del suono. Ma problemi di sincronismo e di qualità della riproduzione ne impedirono la diffusione. I brevetti di DeForest passeranno poi di mano in mano, e confluirono nel grande, unico mare del definitivo *sound-on-film*.

This is a rare example of the many shorts produced by Lee De Forest with the company with which he tried in vain to establish his Phonofilm sound system. It's probably the first recording of the voice of Eddie Cantor, as well. Already in the early 1920's, the Phonofilm system was based on an optical sound recording, but synchronization problems and lack of quality in the sound reproduction kept it from becoming popular. DeForest's patent then passed from one person to another until eventually joining the great universal ocean of *sound-on-film*.

La Prima Guerra / *The First War*

Le rovine della guerra / *The ravages of the War*

YPRES, THE SHELL-SHATTERED CITY OF FLANDERS (GB, 3/1916)

P.: British Topical Committee for War Films. F.: Edward G.Tong(?), Geoffrey H.Malins(?). 35mm. V.O.
Dall'Imperial War Museum

VILLAGES IN FLANDERS THE SCENES OF HARD FIGHTING, NOW HELD BY THE BRITISH (GB, 4/1916)

P.: British Topical Committee for War Films. F.: Edward G.Tong(?), Geoffrey H.Malins(?). 35mm. V.O.
Dall'Imperial War Museum

LES MONUMENTS HISTORIQUES D'ARRAS VICTIMES DE LA BARBARIE ALLEMANDE (Francia, 191?)

D.: 14'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

Distruzioni, cumuli di macerie, nulla pare essere sopravvissuto alla guerra.

L'OEUVRE DE LA "KULTUR". DEUX VILLES OUVERTES ET SANS DEFENSE "BACCARAT ET GEBERVILLE" DONT TOUTES LES MAISONS ONT ETE SYSTEMATIQUEMENT PILLEES ET INCENDIEES (Francia, 4/1915)

Dist.: Pathé D.: 13'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

Dei civili camminano tra le rovine di Gerbeville (Meurthe e Moselle), tra le macerie delle case vicine ad un vecchio ponte di pietra. Alberi, proprietà, ponti, sono stati distrutti, volontariamente o durante i combattimenti, come la fattoria di Léomont, importante punto strategico. Dei bambini giocano tra binari distrutti e su carrelli.

APRES 305 JOURS DE GUERRE LE MORAL DU SOLDAT

D.: 15'. 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

A VERDUN LE TERRAIN RECONQUIS (Francia, 191?)D. 13': . 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

ANNALES N.78 UNE HEROINE FRANCAISE (Francia, 191?)

D.: 15'. 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

14.00

La Prima Guerra / *The First War*

L'industria della guerra / *Industry of war*

FIAT (Italia, 191?)

D.: 10'. 35mm. Versione olandese

Dal Nederlands Filmmuseum

Un balletto meccanico che mostra i primi passi di un impero industriale nascente. La guerra si sta avvicinando.

TANKS THE WONDER WEAPON (GB, 1917-18)

D.: 14'.35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

NACH DER TANKSCHLACHT BEI CAMBRAI, DEZEMBER 1917 (Germania, 1917)

D.: 13'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

RIBEMONT GAS SCHOOL (GB, 1917)

D.: 25'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U-35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN (GB, 11/1918)

D.: 33'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum.

Girato dalla Marina tedesca sulle gesta eroiche di un sottomarino nel Mediterraneo (sostanzialmente affondare navi disarmate), questo documentario cadde nelle mani degli inglesi che ne ribaltarono il senso e lo distribuirono immediatamente dopo l'armistizio. Le riprese degli attacchi alle navi sono tutti ripresi dal vero e non simulati

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

PEARL OF THE ARMY (USA, 1916/17)

THE TRAITOR - EPISODE 1

FOUND GUILTY - EPISODE 2

THE SILENT MENACE - EPISODE 3

R.: Edward Jose. S.: Gay McConnell. Sc.: George B. Seitz. In.: Pearl White (Pearl Dare), Ralph Kellard (T.O. Adams), Mary Wayne (Bertha Bonn), Theodor Friebus (Maggiore Brent), W.T. Carleton (Colonnello Dare), Floyd Buckley. P.: Pathé.

Lunghezza complessiva della copia restaurata: 5.725m. Durata degli episodi: 29'; 21'; 26'. 35mm. V.francese. Prima visione: 3.12.1916.

Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale di Frank Mol. / *Accompaniment by Frank Mol.*

Di *Pearl of the Army*, uno dei serial di maggiore successo prodotti durante il primo conflitto mondiale, si conosceva una copia estremamente lacunosa conservata presso la Library of Congress di Washington (9 rulli su 30). La copia ritrovata dalla Cinémathèque Française (sotto il titolo *Le Courier de Washington*) è invece praticamente completa (mancano solo due rulli). Rispetto al testo di partenza, quella francese era tuttavia una versione abbreviata e interpolata, secondo un procedimento già sperimentato dalla Pathé per *Les Mystères de New York*. *Pearl of the Army* constava infatti di 15 episodi di due rulli ognuno, che furono ridotti a 10 in *Le Courier de Washington*. Il processo di adattamento produsse cambiamenti notevoli, soprattutto a partire dalla quinta puntata dell'edizione francese e, in particolare, nella distribuzione degli inizi e dei finali "interni".

Per rispettare la formula di presentazione dell'epoca, il serial verrà presentato suddiviso in varie parti nella programmazione pomeridiana di martedì, mercoledì, giovedì e venerdì. Pubblichiamo di seguito e in alcune delle seguenti giornate stralci dello studio di Monica Dall'Asta che da anni si occupa di uno degli aspetti più dimenticati della Storia del cinema, il serial.

The Pearl of the Army was one of the most successful serials produced during the first world war, but there was only one copy known to be in existence, preserved at the Library of Congress in Washington, D.C., and that was extremely incomplete, being only 9 of the 30 reels. Then a copy was found at the Cinémathèque Française (entitled Le Courier de Washington) which is almost complete, missing only two reels. Unfortunately, the French version is abbreviated and spliced compared to the original, a technique already used by Pathé for Les Mystères de New York . In fact Le Courier de Washington has only 10 episodes compared to the 15 episodes of two reels each in Pearl of the Army and in the process of adaptation there were significant changes produced, especially after the fifth installment of the French edition in the disposition of the internal beginnings and endings.

La questione del ruolo giocato dalla Grande Guerra nella storia del cinema appartiene a quella classe di questioni la cui centralità viene sempre enunciata senza essere mai adeguatamente indagata. La complessità delle sue articolazioni ne fa un tema certamente affascinante ma tutt'altro che maneggevole. C'è, da un lato, la constatazione ovvia che un evento delle dimensioni di una guerra mondiale afferisce a tutti i livelli dell'analisi storica del cinema. (...) Mi chiedo infatti se l'importanza degli effetti di un evento storico in un certo territorio culturale non possa misurarsi al meglio nella lunghezza del suo raggio d'azione, nella sua capacità di iscriversi nelle regioni più lontane, negli oggetti più eccentrici. In altri termini: nessuna meraviglia che la prima guerra mondiale abbia l'effetto di aumentare la produzione di documentari e attualità, o che si trovi rappresentata in una miriade di melodrammi. Ma che essa agisca in profondità su un genere tipicamente d'evasione come il serial, pure in un paese relativamente tranquillo sul "fronte interno" come gli Stati Uniti, è il segno che per il cinema la Grande Guerra è davvero un cataclisma cosmico, a cui nulla resta immune. Nell'inverno di guerra 1915-1916, mentre sui diversi fronti infuriava il conflitto, a Parigi esplodeva il fenomeno del serial. Quando ho cominciato, alcuni anni fa, a occuparmi di film a episodi, questa coincidenza mi ha subito colpito in modo prepotente. Scorrendo le prime pagine del «Matin» del dicembre 1915 non ho potuto reprimere la sensazione di una strana e vagamente perturbante connessione fra la guerra e il contemporaneo *engouement du serial*. Giorno dopo giorno, mentre la cronaca riferiva le vicende diplomatiche e le notizie dal fronte, nel *feuilleton* in taglio basso si dipanavano gli elettrizzanti misteri di New York, settimanalmente riassunti in immagini dagli episodi proiettati al Pathé Palace. La concorrenza, parecchio colpita dall'arruolamento di massa, si industriava a stare al passo, mettendo fuori un po' irregolarmente, al Gaumont Palace, le vampiresche imprese di una banda di rapinatori. Anni di guerra, di storie "enigmatiche e misteriose", di palazzi del cinema abitati da detective scientifici e donne-vampiro. Il pubblico accorreva, contagiato da una febbre nuova, da una specie di impazzimento che ne faceva, per la prima volta nella storia del cinema, una collettività di *fan*.

(...) Fu forse a causa delle difficoltà politiche incontrate da *Patria* che la Pathé decise di abbandonare il filone bellico del serial. Ma prima che questo accadesse, la compagnia aveva fatto in tempo a esprimere il proprio "contributo patriottico" con un altro *preparedness serial*. I primi episodi di *Pearl of the Army* uscirono nel dicembre 1916, in anticipo di appena un mese su *Patria*, ma ebbero un destino più facile. Qui non c'erano allusioni razziste e il nemico

era tanto "immaginario" da non vedersi mai in faccia, un individuo tutto contorto, con la testa sempre abbassata, il cappello calcato sugli occhi e il bavero alzato: "The Silent Menace". (...)

Nelle didascalie introduttive la retorica si spreca.

"Il grande pericolo è l'agente mercenario di un paese straniero che nel buio complotta la nostra distruzione. In *questo momento* gli Stati Uniti sono infestati da spie che mirano a distruggerci e che costituiscono LA MINACCIA SILENZIOSA. Questo film, *Pearl of the Army*, ha una missione, smascherare i nostri nemici segreti. I pericoli della nazione saranno svelati da Miss Pearl White nei panni della 'Giovanna d'Arco americana'.(...)

(Monica Dall'Asta, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

MGM GREATER TALKIE SEASON (USA, 1930)

Introducing Mr Reginald Denny, MGM Star. P.: MGM. D.: 4'. 35mm V.O.

Dall'UCLA Film and Television Archive.

Reginald Denny presenta al pubblico della West Coast, i grandi film sonori della stagione: *The Singer of Seville*, *Let us Be Gay*, *Madame Satan*, *Trader Horn*... Da notare che l'attore si comporta come se avesse di fronte un pubblico in carne e ossa.

Reginald Denny introducing the greatest MGM films of the season to the West Coast: The Singer of Seville, Let us Be Gay, Madame Satan, Trader Horn... Note that Denny acts as he addresses to a live audience.

HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (USA, 1929)

R.: Charles F. Riesner. Sc.: Hal Boasberg, Robert Hopkins. F.: John Arnold, Irving G.Reis, Maximilian Fabian. Mus.: Gus Edwards. Arrangiamenti: Arthur Lange. Crgf.: Sammy Lee. In.: Conrad Nagel, Bessie Love, Joan Crawford, William Haines, Buster Keaton, Anita Page, Lionel Barrymore, Marie Dressler, Polly Moran, Jack Benny, John Gilbert, Norma Shearer, Marion Davies, Stan Laurel, Oliver Hardy. P.: MGM. D.: 113'. 35mm V.O.

Dal National Film and Television Archive (Londra)

Come dice «Variety», "con un cast che sembra un pranzo di beneficenza, come può questo film mancare gli incassi?" (*With a cast that reads like a benefit how can this one miss for coin?*). *Hollywood Revue* è il grande *box-office hit* della MGM, confezionato per portare sulla ribalta del sonoro e del musical attori noti e meno noti, canzoni conosciute e sconosciute (come *Singing in the Rain*, apparsa senza essere notata in un musical dell'anno prima). Si dice che molti "numeri" siano stati girati di notte, visto che gli interpreti erano già impegnati su altri set. Come prevedibile, include anche due "numeri" in Technicolor, riservati al finale (l'Arca di *Singing in the Rain*) e a Norma Shearer e John Gilbert in *Romeo e Giulietta*. Oltre ad avere molti brani divertenti, il film è interessante per come lega e inquadra i vari numeri, in modo assolutamente teatrale. La macchina da presa è quasi sempre l'occhio dello spettatore e Conrad Nagel lega i "numeri" come un intrattenitore da vaudeville. Tutto è classico e previsto, lo spettatore non rischia che lo spaesamento della ripresa si sovrapponga a quello del nuovo medium, il cinema sonoro.

«E' un grande spettacolo per fare soldi. E ce n'è per tutti. Vi piace Shakespeare? Bene, troverete Jack Gilbert e Norma Shearer in *Romeo e Giulietta*. Volete divertirvi, senza pensare troppo? Bene, ci sono Laurel e Hardy in una comica spensierata come sanno fare loro. Vi piacciono i grandi numeri musicali con tonnellate di ragazze che ballano e cantano? Ebbene, a voi il massimo: "Singing in the Rain" e tanti altri numeri da togliervi il fiato. (...) Ci sono episodi modesti, ma, a tutt'oggi, questo è il miglior film del genere. *All Talkie.*» (, 9/1929)

«*This is a great show for the money. And there's something in it for everybody. Like Shakespeare? Well, You'll find Jack Gilbert and Norma Shearer as Romeo and Juliet. Like low-brow slapstick? Well, there are Laurel and Hardy in a comedy act as low as they come. Like big musical numbers with glorified gals singing and dancing? All right, there's the hit, "Singing in the Rain", and many breath-taking girl numbers. (...) There are bad spots, but it is, to date, the best of its kind and great entertainment. All Talkie.*» («Photoplay», Sept., 1929)

21.15

Memorie dei Balcani / *Balkan memories*

SONDER AUSGABE (Francia, 1914)

P.: Pathé. D.: 8'. 35mm. Versione tedesca

Dall'Oesterreichisches Filmarchiv

La mattina del 28 giugno 1914, Gavrilo Princip (nato nel 1894 a Grohovo, in Bosnia) e i suoi sei compagni, tutti membri della setta "La Mano Nera", si apprestano ad eseguire gli ordini del colonnello dei servizi segreti serbi Dragutin Dimitrijevic, alias Apis: uccidere l'Arciduca Francesco Ferdinando durante la sua visita a Sarajevo..

Sulla strada per il municipio, il corteo dell'Arciduca sfilava fra due ali di folla sul lungofiume Appel. Uno degli attentatori, lancia una bomba sulla macchina. La bomba rimbalza sul cappello dell'Arciduchessa, scivola sulla capote, cade a terra ed esplose sotto la terza auto ferendo il colonnello Merizzi. Mentre le auto proseguono, Princip, scoraggiato dal fallimento dell'attentato, entra in una birreria. L'Arciduca si libera rapidamente degli obblighi ufficiali e decide di andare all'ospedale a trovare Merizzi. Il corteo ripercorre il lungofiume in senso inverso. All'altezza del Ponte Latino, il corteo di auto svolta a destra, in una strada che si addentra nella città vecchia. I poliziotti intervengono: entrare nelle strade strette della città vecchia è troppo pericoloso. Le auto fanno retromarcia per tornare sul lungofiume. Tutto ciò accade davanti alla birreria nella quale era entrato Princip, che se ne accorge, corre fuori, salta sul predellino dell'auto dell'Arciduca e spara tre volte, colpendo l'Arciduca, il generale Potiorek - governatore della Bosnia - e l'Arciduchessa Sofia.

La guerra è cominciata. Princip, condannato a vent'anni di reclusione, non ne vedrà la fine, morendo il 28 aprile 1918 nel tristemente noto carcere di Terezin.

On the morning of June 28th 1914, Gavrilo Princip and six other members of the secret "Black Hand" group were ready to carry out their orders to kill the Archduke Francis Ferdinand, the heir to the Austrian throne, on his visit to Sarajevo, Bosnia. They were guided by Dragutin Dimitrijevic, alias Apis, a colonel in the Serbian secret services. The procession moves through crowds of onlookers along the Appel river on the way to the City Hall, when one of the group throws a bomb at the Archduke's car. It bounces off his wife's hat, under the second car and exploding under the third, wounding an officer. A discouraged Princip retreats to a public house while the Archduke proceeds to his official business. Wanting to visit the wounded officer at the hospital, the Archduke's procession then returns by the same route. Turning into the small streets of the old city, the procession is stopped by the police, so as to take a safer route, this right in front of Princip's chosen public house. He runs out, jumps up on the runner of the car and shoots the Archduke, the Archduchess Sofia and the governor of Bosnia, General Potiorek. The war starts and Princip doesn't even see its end, dying April 28th 1918 in the infamous Terezin prison.

ACTUALITE' GAUMONT (Francia, 1914)

D.: 5'. 35mm. V.francese.

Dalla Cinémathèque Royale Belge.

Cinegiornale in cui vengono presentate dapprima immagini di un Rodeo e della spiaggia di Deauville all'inizio dell'estate del 1914, poi un breve reportage intitolato "attorno all'assassinio dell'Arciduca erede al trono". Seguono immagini riprese alla Corte d'Austria in vengono mostrati l'Imperatore Francesco Giuseppe e la Famiglia imperiale, tra cui figurano anche le due vittime.

This is a newsreel with scenes from a rodeo, of Deauville beach at the beginning of the summer of 1914 and finally a report entitled "About the assassination of the Archduke, the heir to the throne". There are shots of the Austrian Court in which we see the Emperor Franz Joseph and the Imperial family, including the two victims to be.

SARAJEVO AUPSTADT VON BOSNIE (?/191?)

D.: 5'. 35mm. V.tedesca
dal Nederlands Filmmuseum

Breve documentario degli anni '10 che mostra una Sarajevo bellissima, non ancora toccata dall'imminente scoppio del primo conflitto mondiale.

A brief documentary from the years shortly before the war in which we see an extremely beautiful, still undamaged, Sarajevo.

KALABAKA. DE GEHEIMEN VAN HET ONBEKENDE EUROPA (Germania, 192?)

P.: Hegewald-film. D.: 87'. 35mm. V.olandese.

Dal Nederlands Filmmuseum, restauro co-finanziato dal Projet Lumière.

Accompagnamento musicale di Marco Dalpane / *Accompaniment by Marco Dalpane*

Dopo l'invenzione del cinema, le spedizioni degli esploratori, dei viaggiatori, dei missionari spesso erano accompagnate da operatori cinematografici, che davano vita ad affascinanti documentazioni, che oggi hanno un alto valore storico ed estetico. Ma non sempre il gusto dell'esplorazione si rivolgeva a luoghi sconosciuti dell'altra faccia del globo. L'occhio curioso della cinepresa si dirigeva anche verso regioni sconosciute dell'Europa, situate quasi dietro la porta di casa. Uno di questi film sull'Europa sconosciuta è *Kalabaka* (1927 circa), reportage cinematografico di una spedizione nei Balcani, da Sarajevo a Kalabaka, attraverso Mostar e Skopie, di particolare interesse per la sua natura ad un tempo documentaristica e di finzione. La casa di produzione tedesca Hegewald organizzò una spedizione fotogiornalistica dall'Austria ai Balcani con la sua speciale "Hegewald-reporterscar". *Kalabaka* fornisce un ritratto di questa regione in parte attraverso lo sguardo "obiettivo" di un operatore, in parte attraverso una visione fotogiornalistica, in parte, apparentemente, attraverso uno sguardo "neutro". Ma in quest'ultimo caso risulta talvolta evidente la manipolazione dell'azione davanti alla cinepresa attraverso la messa in scena.

After the invention of film, explorers of the world, travellers, missionaries and expeditions often were accompanied by cameramen. They created fascinating documents, now considered of high aesthetic and historical value. Not always was the lust for exploration aimed at unknown places on the other end of the globe. The curious camera-eye also was directed to unknown regions in Europe, that were almost lying on the doorstep. One of these films picturing unknown Europe is KALABAKA (ca. 1927), which is a cinematographic report of an expedition to the Balkans. It is of particular interest because it is also a document on filmjournalism, partly fictional. The German filmcompany Hegewald "created" a journalist-photographer travelling from Austria into the Balkans in his special Hegewald-reporterscar. KALABAKA makes a portrait of this countries partly through the eyes of an "objective" cameraman, partly through the eyes of the journalist-photographer and partly, seemingly, through no eyes at all. In the last case the film sometimes clearly tries to delude the spectator by manipulating the action in front of the camera by "mise-en-scene".

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

MODE IN BEWEGING

Film di compilazione realizzato nel 1992 dal Nederlands Filmmuseum sotto la direzione di Peter Delpout, nel quale vengono mostrati cinegiornali di moda degli anni '10 e '20 conservati dal Nederlands Filmmuseum montati insieme ad immagini di film e documentari coevi. Citiamo alcuni tra i cinegiornali di moda.

Modeschau im Zoo. Zum besten des Kriegsblindenheims ihrer exz. Frau von ihne (Germania, 1914/15)

P.: Messter Film. Abiti di: Christopher Drecol (Berlino), Gebroeders Frank (Monaco). D.: 4'.

Despite the war, Paris still sets the fashions for the world (Francia, 1917).

P.: Pathé Gazette. D.: 7'.

Laatste Prijsche mode (Francia, 1923/25)

P.: Elégance Film.

Parisian modes in colour (USA, 1926ca.)

P.: Educational Film Exchanges Company. Abiti di: Poiret, Lanvin, Patou, Drecoll, Philippe et Gaston, Cheruit, Charlotte, Boueu, Martial et Armand, Worth. Modella: Hope Hampton. D.: 15'.
D.: 81. 35mm. V.olandese.

Accompagnamento musicale preparato da Stefan Ram / *Musical accompaniment prepared by Stefan Ram*

This is a compiled film, made in 1992 by the Nederlands Filmmuseum under the direction of Peter Delpout. Here fashion newsreels from before and during the 1920's that were preserved in the Filmmuseum's archives have been put together with scenes from films and documentaries of the same period.

(...) Nel secolo scorso tutto era completamente diverso. La moda veniva diffusa soltanto attraverso immagini disegnate. Non è un caso se la loro estetica non aveva proprio niente a che fare con il movimento: in un periodo in cui il movimento del corpo non aveva nessuna importanza, l'influenza della moda determinò lo stile dei vestiti. Con l'aiuto di vari artifici - tra i quali il busto costituì una parte essenziale - il corpo femminile e i movimenti naturali vennero accuratamente nascosti e soffocati in modo da ottenere un profilo ideale ed immobile.

Verso la fine del secolo questa estetica cambiò radicalmente. Certamente ebbe a che fare con le nuove tendenze del cinema e della fotografia che introdussero un altro modo di guardare. Ma ebbero influenza anche altri fattori. Intorno al 1900 ci fu una fascinazione generale per il movimento. Fu il periodo dell'invenzione dell'aereo, dell'automobile e di vari altri apparecchi dinamici e anche il corpo stesso si muoveva sempre di più in attività sportive come andare in bicicletta e giocare a tennis.

Nello stesso tempo, vi furono certe personalità che ebbero un'influenza importante su questa svolta estetica. Jacques-Henri Lartigue fu il primo fotografo che non fece posare le sue modelle ma le immortalò nel Bois de Boulogne in azioni quotidiane. E anche l'influsso del sarto Paul Poiret, che nello stesso periodo inaugurò un altro modo di accostarsi al corpo femminile - più mobile e più fisico - non può essere sottovalutato.

In un periodo relativamente breve, avvenne una rivoluzione completa nell'approccio alla moda. Questa rivoluzione fu in gran parte provocata, e in ogni caso documentata, dal nuovo medium rappresentato dal cinema: i film sulla moda del primo periodo del cinema formarono la 'cerniera' fra l'estetica statica del '800 e l'estetica dinamica del XX secolo.

L'informazione migliore e più completa sulla nuova estetica viene tuttavia fornita dai servizi sulla moda che alla fine del 1910 appaiono per la prima volta nei cinegiornali. Questi servizi riportano direttamente le ultime novità della moda parigina e presentano i vestiti su un'indossatrice che si muove.

All'inizio i cinegiornali di moda non durano più di un minuto e spesso trattano solo un argomento: un nuovo cappello o un vestito. Inoltre questi servizi di moda vengono incastrati tra altri argomenti del giornale, come i giochi sul ghiaccio o un reportage su una corsa automobilistica o ippica. Eppure colpiscono subito: spesso sono l'unico servizio a colori del giornale. Colorazioni si trovano in quel periodo anche nei lungometraggi, ma qui i colori sono spesso un po' rozzi, applicati con l'aiuto di stampini così che il colore spesso deborda dal profilo della sedia o del vestito in questione invece, nei film sulla moda, dove l'abbigliamento è l'elemento più importante, la colorazione viene fatta a mano con grande cura. Così precisamente che nei ricami di un parasole talvolta si possono distinguere persino tre diversi colori. Nessun dettaglio nei vestiti viene trascurato, così aumenta il valore realistico ed informativo. Niente meglio dei film sulla moda - nessuna foto o immagine fissa - è in grado di far vedere la nuova moda parigina di quel periodo in maniera così meravigliosa e palpabile, ingrandendo i vestiti, mostrandone i colori, per di più su un corpo che li tiene elegantemente in movimento. Il pubblico rimane molto impressionato.

I servizi di moda sanno rispondere a un nuovo bisogno, a tal punto che, nel giro di pochi anni, diventano giornali ampi e completi, nei quali sono presentate a turno tutte le linee di moda. Spariscono servizi del giornale e diventano un giornale di moda indipendente che dura più o meno dieci minuti.

I cinegiornali di moda distribuiti dal 1910 in poi sono interessanti soprattutto perché fanno vedere bene come nella moda vi sia la transizione dalla statica estetica del '800 all'estetica dinamica del XX secolo. Questa trasformazione non si verificò nell'arco di una giornata. La moda doveva ancora mostrare cosa fosse l'eleganza dinamica: e per completare questo processo ci vollero circa una ventina di anni". (José Teunissen, «Cinegrafie» n.6 novembre 1993)

Mercoledì 24 novembre

9.00

La Prima Guerra / *The First War*

Fronte orientale / *On the Oriental Front*

KINO-KRIEGSSCHAU NR.14 (Germania, 1915)

D.: 5'. 35mm V.O.

Dal Deutsches Institut für Filmkunde

LEGIONARY 1917-1919 (Cecoslovacchia, 1919)

R.: Karel Degl. D.: 58'. 35mm V.O.

Dal Národní Filmový Archiv (Praga)

OFFICIAL WAR REVIEW NO. 18 (USA, 1918)

P.: Committee on Public Information. D.: 15'. 35mm V.O.

Dai National Archives (Washington)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

THE GODLESS GIRL (USA, 1929)

R.: Cecil B.DeMille. S.: Jeanie Mcpherson e Beulah Marie Dix (dialoghi). F.: J.Peverell Marley; Fotografia scene aggiunte: J.F.Westerberg, Franklin McBride. Scgr.: Mitchell Leisen. M.: Anne Bauschens. Mus.: Josiah Zuro. In.: Lina Basquette (The Girl), Marie Prevost (The Other Girl), George Duryea (The Boy), Noah Beery (The Brute), Eddie Quillan (The Goat), Mary Jane Irving (The Victim). P.: Cecil B.DeMille. D.: 100'. 35mm. V.O.

Dall' UCLA Film and Television Archive.

Altro esempio di film nato per essere muto e costretto a rincorrere il sonoro, *The Godless Girl*, venne distribuito negli Stati Uniti con una colonna sonora composta di musica e di rari effetti e rumori. Venne inoltre rigirato il finale, composto ora da due sequenze dialogate. Le due scene sono quelle del pentimento di Noah Beery (il Bruto) in punto di morte - che, essendo l'episodio risolutore del film, ben si adatta allla "sorpresa" del dialogo - e un inutile secondo finale, nel quale i ragazzi si ritrovano davanti al cancello del Riformatorio e parlano dei loro piani futuri.

The Godless Girl is another example of a what was conceived to be a silent film and later forced to submit to the sound process. It was distributed in the States with a soundtrack containing music, rare effects and sounds and the final two scenes reshot with dialogue. The first of the two scenes is the repentance of Noah Beery (the Brute) just before dying which, being the resolution scene of the film, is well adapted to the surprise of the dialogue. The second is a useless second ending in which the children meet at the gate of the Reformatory and talk about their future plans.

« *The Godless Girl* è un sorprendente esempio di evangelismo romantico. La storia, che passa da inaspettati e divertenti scene comiche a scene drammatiche in un riformatorio in fiamme, (...) è punteggiata di superflue ammonizioni religiose e di strani segni divini, nella forma di ustioni a forma di croce sulle mani dell'eroina...Cecil B.DeMille ha diretto il film e, nonostante alcuni apprezzabili momenti drammatici, l'efficacia del film è compromessa dalla presenza di insensate scene comiche... le ultime due scene sono dialogate, ma non svolgono alcuna reale funzione» (Mordaunt Hall, «The New York Times», 1/4/1929)

«*A surprising piece of romantic evangelism is The Godless Girl . The story, which stretches from unexpected ludicrous slapstick through scenes in a burning reformatory, (...) is punctured with vapid, religious admonitions and strange, heavenly warnings in the form of crosses burnt into the palms of the heroine... Cecil B.De Mille directed the*

film, and while it has some commendable dramatic moments, its effectiveness is blunted by the introduction of unwarranted, slapstick comedy.... The two last scenes are in dialogue, but serve no appreciable purpose.» (Mordaunt Hall, «The New York Times», 4/1/1929)

La Prima Guerra / *The First War*
I cinegiornali italiani / *Italian Newsreels*
GLORIA (Italia, 1932)
P.: Istituto Luce. D.:60'. 35mm. V.O.
Dall'Archivio Storico del Luce

Film realizzato dall'Istituto Luce nel 1932 utilizzando materiale girato sul fronte italiano. Dalle battaglie sul Carso alla "resistenza" sul Piave, dalle imprese di d'Annunzio all'affondamento della "S.Stefano", fino al "trionfo" finale. Alla propaganda di guerra si aggiunge la reinterpretazione fascista. Il tutto arricchito, secondo il catalogo del Luce, da "Appropriato commento musicale e sonoro."

14.00

La Prima Guerra / *The First War*
Il fronte interno / *The home front*
MICHEL UND VIKTORIA (Germania, 1917ca),
R.: Carl Schoenfeld. D.: 11'. 35mm. V.O.
Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

BRITAIN'S EFFORT (GB, 6/1918)
D.: Lancelot Speed. P.: Lancelot Speed Film. Sponsor: Ministry of Information. 35mm. V.O.
Dall'Imperial War Museum

Due film, assolutamente speculari l'uno all'altro, sulla raccolta dei buoni di guerra in due nazioni nemiche Germania e in Gran Bretagna.
These two films mirror each other in portraying the respective efforts to raise war bonds in Germany and in Great Britain.

PARIS APRES TROIS ANS DE GUERRE (Francia 191?)
D.: 16'. 35mm. V.O.
Dall'ECPA

"Dopo tre anni di guerra, Parigi non ha perduto né le sue laboriose attività, né il suo charme. La calma mattutina sottolinea la bellezza immutabile dei monumenti, poi la città ricomincia la sua attività: chiatte, rimorchiatori e bateaux-mouches solcano la Senna, le cui banchine sono piene delle merci scaricate. Attorno alle Halles vi è una grande animazione, i fruttivendoli con le loro carrette piene si sistemano lungo le strade. Per le vie si incrociano i tram, le carrozze e i taxi, mentre la metropolitana è sempre piena. La mobilitazione delle donne nei settori vitali assicura una perfetta continuità delle attività: conduttrici dei trasporti, operaie nelle fabbriche, dove le giovani madri trovano anche un asilo nido per accogliere i loro bambini; impiegate nei grandi magazzini. Clienti davanti alle vetrine, sfaccendati sulle terrazze e operai all'uscita delle fabbriche animano le strade. Ma Parigi non dimentica la guerra. La Gare de L'Est accoglie i militari in licenza, l'Hotel des Invalides ospita i prigionieri nemici. I giovani parigini si allenano all'uso delle armi e la folla acclama i gloriosi battaglioni che sfilano per le strade."

Accanto alle molteplici riprese riguardanti direttamente le operazioni militari, troviamo anche qualche filmato dedicato ai civili delle retrovie, come *Paris après trois ans de guerre*, che mostra le diverse e intense attività della capitale.

Queste pellicole venivano realizzate per essere distribuite in provincia o all'estero al fine di contrastare le notizie, diffuse dalla propaganda nemica, sullo scontento e le cattive condizioni della popolazione parigina.
(Laurent Veray, in *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

ANNALES DE LA GUERRE N. 63: DANS UN VILLAGE D'ALSACE (Francia, 3/1918)

D.: 13'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

"Un reggimento arriva in un paese e due soldati muniti della lettera per l'ospitalità sono accolti calorosamente in una famiglia e raccontano ai bambini il loro viaggio attraverso l'Alsazia... Partiti dalle foreste dei Vosgi hanno attraversato città e paesi con un'impressione "di pace, di sicurezza". Artigianato, industrie, agricoltura, le fiere ed i mercati sono prosperi. La domenica la gente si affolla nelle chiese. E' "la gioia francese tornata in Alsazia". Ma le battaglie continuano: vicino alle prime linee, le ragazze portano fiori sulle tombe dei militari... Il giorno seguente, dopo la partenza dei soldati, i bambini tornano a scuola e uno di loro, scrive sulla lavagna: " *Viva la Francia*".

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

PEARL OF THE ARMY (USA, 1916/17)

WAR CLOUDS - EPISODE 4

SOMEWHERE IN GRENADA - EPISODE 5

MAJOR BRENT'S PERFIDY - EPISODE 6

R.: Edward Jose. In.: Pearl White (Pearl Dare). S.: Gay McConnell. Sc.: George B. Seitz. In.: Ralph Kellard (T.O. Adams), Mary Wayne (Bertha Bonn), Theodor Friebus (Maggiore Brent), W.T. Carleton (Colonnello Dare)), Floyd Buckley. P.: Pathé.

Durata degli episodi: 22'; 27'; 30'. 35mm. V.francese. Prima visione: 3.12.1916.

Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale di Frank Mol. / *Accompaniment by Frank Mol.*

(...) Una volta di più, tuttavia, il termine chiave per comprendere *Pearl of the Army* non è "patriottismo", ma "sfruttamento". La visione di questo film ci consente di individuare la seconda modalità che lo sfruttamento del tema bellico assume nel serial, accanto a quella pubblicitaria legata al richiamo di pubblico implicito nell'attualità sensazionale. Essa si situa in una dimensione squisitamente produttiva e si presenta come la soluzione a un problema tipico del serial: l'allungamento del metraggio, ovvero il *padding*, "imbottitura". Nel corso degli anni, gli artigiani del serial svilupparono tutta una serie di stratagemmi precisamente allo scopo di ottenere il massimo del metraggio con il minimo sforzo (e con la minima spesa). Si va dalla moltiplicazione dei flash-back alla ricapitolazione degli episodi precedenti, all'uso massiccio di didascalie. Quando venne introdotto il procedimento del *cliff-hanger*, anch'esso entrò a far parte dei trucchi allunga-metraggio: il *cliff-hanger* prevede che gli episodi si concludano con i protagonisti minacciati da un pericolo al culmine della sua intensità; il nuovo episodio ripeterà il finale, cominciando da qualche secondo prima del culmine; ma quando si era a corto di metraggio i secondi diventavano minuti e gli incipit degli episodi somigliavano a dei riassunti. Un altro tipo di riciclaggio è costituito dall'utilizzo di immagini di repertorio. Delle volte il repertorio era filmato in proprio, preparando all'inizio delle riprese uno stock di immagini-jolly da impiegare come eventuali inserti, altre volte si trattava di immagini documentarie (nei serial ferroviari, venivano usate per esempio le riprese di certi strani spettacoli di *smash-up* allora in voga, con vecchie locomotive ormai obsolete che si scontravano l'una con l'altra). In *Pearl of the Army* il repertorio è tratto dal genere documentario in quegli anni tristemente più sviluppato, il documentario di guerra. Nei primi cinque episodi (dei dieci dell'edizione francese) non si perde occasione di mostrare grandi corazzate in porto, esercitazioni militari, manifestazioni patriottiche, parate, fabbriche d'armi al lavoro, insomma tutto ciò che ha a che fare con la guerra. Lo sfruttamento della guerra non è più solo sensazionalismo, è materiale. Serve a risparmiare. Il serial trasforma perfino la guerra in un affare. In *Pearl of the Army*, Pearl White è nella sua forma più smagliante, sempre in movimento, ancor più scatenata che

nella trilogia di *Elaine*. Fin qui aveva dimostrato soprattutto destrezza e attitudine alla velocità, la "poésie acrobatique" di cui parla Delluc. Adesso Pearl l'audace abbatte anche l'ultimo tabù, l'ultima convenzione che imbriglia la rappresentazione del corpo femminile. Altro che fragilità! Nel suo sobrio abito nero, o altrimenti in giacca e calzoni militari, ingaggia furiosi combattimenti corpo a corpo con vigorosissimi figure, li butta a terra con un pugno, si avventa sui suoi avversari con l'energia di una belva. A partire da *Pearl of the Army*, la regina delle *serial queens* raddoppia la sua furia. Fa letteralmente a botte con gli uomini. Indossata la divisa, la soldatessa Pearl diventa il modello delle forzute italiane degli anni '20.

Secondo Ben Singer, la prova decisiva che il serial fosse un genere principalmente rivolto a un pubblico di donne è costituita dalle sue continue fantasie intorno al potere femminile. Ogni *serial-queen melodrama*, senza eccezione, propone un'immagine apertamente polemica di indipendenza e disprezzata femminile. Questa rappresentazione del potere femminile dissolve in modo consapevole, e qualche volta ribalta, le tradizionali posizioni di genere, mentre l'eroina acquisisce tutta una serie di privilegi, di competenze e di qualità "maschili". [... Molti serial] attribuiscono alla donna un ruolo autorevole nella sfera pubblica. Il genere rappresenta il potere sociale delle sue eroine assegnando loro posizioni convenzionalmente maschili di autorità professionale. (...) (Monica Dall'Asta, *Il cinema al campo*, Transeuropa, 1993)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

SPENCER TRACY IN "THE HARD GUY" (USA, 5/5/1930)

S.: Betty Ross. In.: Spencer Tracy, Katherine Alexander. P.: The Vitaphone Corp. D.: 8'. 35mm. 35mm. V.O. .

Dal Museum of Modern Art.

«Un dramma avvincente su un veterano dell'esercito. Senza lavoro, con moglie e figlia che dipendono da lui, l'uomo esce di casa con una pistola per "cercare lavoro". Un eccellente soggetto pieno di suspense e di partecipazione, con un finale sconvolgente.» (*Vitaphone Release Program*)

«A gripping drama of an army veteran, out of work, and with a wife and invalid daughter dependent upon him. He leaves the house with an army revolver to "look for a job". An excellent playlet with human interest and suspense, with knockout ending.» (*Vitaphone Release Program*)

UNDER A TEXAS MOON (USA, 3/4/1930)

R.: Michael Curtiz. S.: da *Arizona Nights* di Stewart Edward White. Sc.: Gordon Rigby. F.: William Rees, Ray Rennahan. M.: Hal Shaw. Canzone omonima di Ray Perkins. In.: Frank Fay (Don Carlos), Raquel Torres (Raquella), Myrna Loy (Lolita Romero), Armida (Dolores), Noah Beery (Jed Parker), George Stone (Pedro), Fred Kohler (Bad Man of Pool), Tully Marshall (Aldrich). P.: Warner Bros., The Vitaphone Corp. D.: 84'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art. Restaurato dall'UCLA Film and Television Archive.

Noto come il primo western sonoro ad essere girato in Technicolor, con il regista Michael Curtiz che gioca con colore, musica, dialogo e un protagonista di temperamento proveniente dal vaudeville, Frank Fay, che era stato il "maestro di cerimonie" del film-rivista *Show of Shows* del 1929. Western atipico, *Under a Texas Moon*, è pieno di *fiestas*, di belle donne che combattono per l'eroe-cantante che canta la canzone del titolo diverse volte nel corso del film.

Il film cerca anche, in qualche modo, di dimostrare che il Vitaphone può uscire dagli studi di New York e Los Angeles e avventurarsi in *locations*. In realtà risulta decisamente statico e lungi dall'eguagliare *Hell's Heroes*, il primo western sonoro. E' anche un brillante esempio di quella commistione di generi (in questo caso commedia leggera, musical, western) che affligge molti dei primi film sonori. Altrettanto interessante è l'uso di una lingua che mescola incessantemente messicano, inglese e inglese-messicano.

Distinguished as the first sound Western film shot in Technicolor, with director Curtiz juggling color, music, dialogue, and the temperamental lead from vaudeville, Frank Fay, who had played the master of ceremonies of the revue film Show of Shows of 1929. An atypical Western, Under a Texas Moon is full of fiestas and beautiful ladies fighting over its singing hero, who renders the title song frequently.

«Un film western parlato e cantato in Technicolor, ambientato sul confine messicano, pieno di spunti per scene d'insieme a colori, con Frank Fay che dà una prova inaspettatamente piacevole nella sua parte da Don Giovanni. Tutto ciò lo rende un programma di prim'ordine, in grado di superare la media d'incassi ovunque interessi il genere western.» («Variety», 9/4/1930)

«A light, pleasing talker-singer in all Technicolor of a Western sort, planted on the messican border, giving plenty of flash in ensemble scenes of color, with an unexpectedly smooth performance by Fank Fay in his Don Juan way standing out and carrying weight, making this a de luxe programmer that is apt to beat the average gross anywhere the strong lean is toward westerns at present.» («Variety», 4/9/1930)

La Prima Guerra / *The First War*

Gli Stati Uniti entrano in guerra / *United States enter the war*

LUSITANIA LEAVES NEW YORK CITY ON LAST VOYAGE (USA, 1917)

D.: 6'. 35mm. V.O.

Dai National Archives (Washington)

BANZAI; LIBERTY LOAN SPECIALS (USA, 1918)

This picture distributed through the co-operation of the National Association of the Motion Picture Industry. In. Sessue Hayakawa. D.: 5'. 16mm. V.O.

Dalla Library of Congress

«Dagli schermi americani, Douglas Fairbanks, Charrlie Chaplin, Mary Pickford, il segretario di Stato McAdoo insieme all'ammiraglio Sims chiamano all'acquisto dei War Bonds (i buoni di guerra); un ufficiale americano conduce l'assalto finale al Quartier Generale tedesco a Berlino, quindi si volge verso il pubblico, si toglie barba e baffi e urla "Banzai!". E' Sessue Hayakawa, star del cinema americano, impegnato a vendere i Liberty Bonds sfruttando una parola che, appena 25 anni dopo, sarà sinonimo di "cieca e brutale furia omicida".» (*Banzai*, USA, 1918). (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

[AMERICAN TROOPS IN LONDON] (GB, 1917)

D.: 8'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

LES ANNALES DE LA GUERRE. FROM FLANDRES TO ARGONNES (Francia, 191?)

D.: 14'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

A volo d'uccello sulle vittorie francesi, immagini del fronte, delle mense, dei prigionieri.

EN LIAISON AVEC NOS ALLIES (Francia, 191?)

D.: 12'. 35mm. V.O.

ECPA

ANNALES DE LA GUERRE N. 75 (Francia, 8/1918)

D.: 10. 35mm. V.O.: Francese e Fiamminga

Dall'ECPA

In Champagne: una colonna di rifugiati con dei carri passa lungo una strada. In Champagne il 14 Agosto: davanti ai drappelli della sua armata, il Generale Gouraud ricompensa le unità che si sono distinte nell'assalto del 15 Luglio. Al loro ritorno a Chalon-sur-Marne, i soldati vengono acclamati dalla folla e la cerimonia si chiude con un banchetto. Sul fronte dell'Oise: Ribécourt, Ressons-sur-Matz e Montdidier sono distrutte; i trofei nemici (cannoni, mitragliatrici, lanciamine) ricordano la battaglia. Il Generale Humbert ed i suoi ufficiali si fanno riprendere tra le rovine del castello di Boulogne-la-Grasse. Davanti a Roye (18 Agosto 1918), i bombardamenti delle linee tedesche continuano.

OFFICIAL WAR REVIEW NO. 18 (USA, 1918)

P.: Committee on Public Information. D.: 15'. 35mm. V.O.

Dai National Archives (Washington)

21.15

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

MENSCHEN AM SONNTAG (Germania, 1930)

R.: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Rochus Gliese. S.: da un reportage di Kurt Siodmak. Sc.: Billie Wilder. F.: Eugen Schüfftan. M.: Otto Stenzel. P.: Filmstudio 29. In.: Erwin Splettstösser, Wolfgang von Walterschausen, Brigitte Borchert, Christl Ehlers, Annie Schreyer. Lunghezza della copia restaurata: 1.744m. D.: 74'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum

Accompagnamento al pianoforte di Fernand Schirren / *Piano accompaniment by Fernand Schirren*

Fernand Schirren, professore di ritmo (percussioni) alla Scuola di danza Mudra, fondata da Maurice Béjart e al Centre National de la Danse contemporaine di Anger, cura l'accompagnamento dei film muti per il Musée du Cinéma di Bruxelles fin dalla sua fondazione, nel 1962. La maestria ritmica delle sue improvvisazioni lo rendono uno dei più raffinati e intelligenti accompagnatori per film muti del mondo.

Fernand Schirren, teacher of rhythm (percussions) at the Ecole de Danse Mudra - founded by Maurice Béjart - and at the Centre National de la Danse contemporaine in Anger, he plays the accompaniment for silent films at the Musée du Cinéma in Bruxelles since its foundation, in 1962.

La copia è stata restaurata a partire dal lavoro della Cinémathèque Royale di Bruxelles che ha collazionato una copia (bellissima) con didascalie francesi e fiamminghe e una copia olandese; il lavoro è stato integrato da una copia con didascalie tedesche conservata dalla Cinémathèque Suisse. Sulla base del visto di censura e della copia di Losanna si sono potute ripristinare fedelmente, nel testo e nella forma grafica, le didascalie. Rispetto alla lunghezza originale del film mancano sempre 250m, soprattutto nel primo rullo.

The restoration of this copy started with the efforts of the Cinémathèque Royale di Bruxelles that also has a very beautiful copy with French and Flemish intertitles as well as a copy in Dutch. The work was integrated by using a copy with German intertitles preserved by the Cinémathèque Suisse at Lausanne. Using this latter copy along with the documentation of the censor's approval it was possible to faithfully re-establish the intertitles in their text and graphic form. Unfortunately, the film still lacks 250 meters compared with the original, most of it on the first reel.

Originariamente concepito in gruppo da sconosciuti "giovani di talento" (tra cui Siodmak, Ulmer, Wilder, Zinnemann, Schüfftan), ma portato a termine tra mille difficoltà dal solo regista Siodmak, *Menschen am Sonntag* racconta un fine settimana berlinese nel 1929. La scansione temporale ricalca quella del dramma radiofonico di Ruttman *Wochenende* (1928), e anche la cornice documentaria ricorda, nel taglio delle inquadrature e nel montaggio ritmico, la Berlino di *Die Sinfonie der Grossstadt* (1927). Ma in questa cornice, pur intervallata da un contrappunto regolare di suggestive immagini urbane, prendono lentamente corpo sullo sfondo alcune figure che nel corso del film assumono lo spessore di

veri e propri personaggi (interpretati tutti da se stessi): il tassista Erwin, Wolfgang, rappresentante di vini, Brigitte, commessa di un negozio di dischi, Christal, comparsa cinematografica, e infine Annie, moglie di Erwin.

All'epoca della sua uscita nelle sale, *Menschen am Sonntag* riscosse un immenso successo di critica e pubblico.

Inizialmente, tuttavia, l'ambiente intellettuale gli riservò un atteggiamento diffidente.

(...) Secondo Dumont "Lo sguardo che Siodmak posa sui mille e uno avvenimenti domenicali oscilla tra la ferocia e la tenerezza, ed è anzitutto ai due più grandi caricaturisti berlinesi dell'epoca, Geoge Grosz (per la ferocia) e Heinrich Zille (per la tenerezza) che conviene risalire; certe inquadrature di *Menschen*, del resto, sono un omaggio appena mascherato a Zille, la cui fauna proletaria, di volta in volta buffa, commovente o ridicola, popola per l'appunto gli stessi luoghi (i dipinti murali *Im Freibad Wannsee* e *Sonntag Grunenwald*, ad esempio)".

Ma la caratteristica più affascinante viene individuata ormai nel perfetto equilibrio tra avanguardia figurativa e racconto. E' ancora Dumont a sostenere che: "l'originalità primaria di *Menschen am Sonntag* consiste nell'aver inserito, in un lungometraggio, un'abbondanza di inquadrature documentarie in un intreccio perfettamente adeguato, in modo che *réportage* e finzione si illuminano vicendevolmente". E in anni più recenti Weiss (1988) gli fa eco elogiando l'attenzione per il dettaglio ("il tappeto consumato, il fornello a gas, gli oggetti sul comodino, le bretelle dell'uomo, i vestiti della donna posti in disordine sulla sedia, le sue scarpe coi tacchi sicuramente non costose...") e soprattutto cogliendo la peculiarità delle vedute urbane: "in questo film la città tace, si riposa; una domenica estiva velata di calore. Ruttman aveva mostrato l'esistenza meccanizzata, il movimento della settimana in piena azione. Qui, al contrario, le macchine sono ferme; si avverte uno strano spaesamento: le strade sono assopite, abbandonate, si ha il tempo di penetrare in qualcuna delle sue abitazioni, dietro a facciate che sbadigliano tristemente. La prima sensazione che si prova è che la città è abitata, che dietro a questi muri di pietra, degli uomini respirano". (Elena Dagrada in *La città che sale* Comune di Rovereto 1990)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

VITAPHONE THRILLS L.A.!

Questo è il titolo con il quale accoglieva la prima del *Don Juan*, il 27 ottobre 1926.

Questa sera cercheremo di ripetere l'esperimento di *sentire e vedere* il sound-on-disc, facendo *girare* un disco di *The Dawn Patrol* sul *Loetafon*, un apparecchio per il sound-on-disc prodotto in Olanda su licenza Vitaphone.

This was how treated the opening night of *Don Juan* on the 27th of October 1926. This evening we'll try to repeat the experiment of *hearing* and *seeing* with the sound-on-disk by playing a record of *The Dawn Patrol* on the *Loetafon*, a sound-on-disk apparatus produced in Holland on license from Vitaphone.

DAWN PATROL (USA, 10/7/1930)

R.: Howard Hawks. S.: John Monk Saunders. Sc.: H.Hawks, Dan Totheroh, Seton I.Miller. F.: Ernest Haller. M.: Ray Curtiss. Mus.: Leo Forbstein. In.: Richard Barthelmess (Dick Courtney), Douglas Fairbanks Jr (Douglas Scott), Neil Hamilton (Major Brand), William Janney (Gordon Scott), James Finlayson (il sergente), Clyde Cook (Bott), Gardner James, Edmund Breon, Frank McHugh. P.: First National/Warner Bros. D.: 100'. 35mm. V.O.

Dall' UCLA Film and Television Archive.

Primo film di Hawks ad essere espressamente concepito per il sonoro, *Dawn Patrol* si colloca nel genere "aviatorio" che aveva già dato al pubblico americano film come *Hell's Angels* e *Wings* (film quest'ultimo che aveva tra l'altro visto una prima - e prematura - sperimentazione del *sound-on-film*). A detta di Hawks, il film fu apprezzato per la naturalezza e la spontaneità della recitazione, che cercava di liberarsi dell'"incubo del microfono", oltre che per le scene in esterno e di volo che, liberando il regista dall'assillo del rumore della macchina da presa che *entra* nel microfono (il rumore degli aerei lo copriva), gli permettevano di *girare* in maniera più libera, in altre parole, più simile al "muto".

Un film spettacolare e di grande successo che contribuisce a slegare il Vitaphone dalla rigidità "da studio" che lo aveva afflitto sin dal principio e dalla quale si libererà solo poco prima di scomparire, dando alla "luce e al suono" un film come *Little Caesar*, in cui il suono ha una complessità e una tessitura già talmente matura che ben pochi penserebbero

che sia stato prodotto su quegli "antiquati" e "folli" dischi sincronizzati dalla mano dell'operatore.

«*Dawn Patrol*, per tono e ritmo, è *Journey's End* applicato alla RAF. Anche qui lo spettatore trova gentiluomini inglesi di buona famiglia che si scontrano con la cruda realtà della guerra, rimanendo sempre fedeli alle migliori tradizioni di Oxford. (...) Howard Hawks ha trattato il materiale a sua disposizione con intelligenza, e solo gli addetti ai lavori potrebbero apprezzare le difficoltà che ha dovuto molto probabilmente affrontare nella produzione del film. La fotografia è eccellente per tutto il film e gli effetti sono molto realistici.» («Variety» 7/16/1930)

The Dawn Patrol was Howard Hawks's first sound feature, after seven silent films. The film divides into seemingly static interior scenes shot by a camera still confined in a soundproof booth, and exterior flight scenes in which the sound of the plane engines could disguise the camera's noise and thus enable tracking and other camera movements as in silent action sequences.

«*Dawn Patrol in tone and tempo is Journey's End applied to the Royal Flying Corps. Here again the spectator finds well-bred English gentlemen running up against the grim realities of war and always remaining true to the best Oxford traditions. (...) Howard Hawks has handled his material intelligently with only insiders able to estimate the probable difficulties under which much of the picture was made. Camera work is excellent throughout and the effects are vivid(...)*» («Variety», 7/16/1930)

Giovedì 25 novembre

9.00

La Prima Guerra / *The First War*

La battaglia della Somme / *The Battle of the Somme*

DANS LES VILLAGES RECONQUIS DE LA SOMME (Francia, 12/1916)

D.: 8'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA.

Una colonna di fanteria dà il cambio davanti a Maurepas di cui non restano che ruderi. Verso Combles, i convogli si fanno strada con difficoltà sulle strade che i fanti rimettono in sesto. Tra le macerie ci sono le catacombe "dove noi fummo 500 prigionieri". In cambio la stazione ed i suoi impianti sono fuori uso. A Forest, nel paesaggio sconvolto giacciono cannoni e munizioni tedesche, la sola cantina intatta ospita un posto di soccorso. Il bosco di Trones non è ormai altro che una zona fangosa dove le macchine si impantanano.

ANNALES DE LA GUERRE N.5. SUR LE FRONT DE LA SOMME (Francia, 191?)

D.: 4'. 35mm.

Dal CNC - Les Archives du Film

THE BATTLE OF THE SOMME (GB, 11/8/1916)

Pr.: British Topical Committee for War Films. Producer: William Jury. Mon.: C.A.Urban, Geoffrey H.Malins. Riprese: Geoffrey H.Malins, J.B.McDowell. D.: 84'. 35mm V.O.

Dall'Imperial War Museum.

The Battle of the Somme è un caposaldo della propaganda inglese durante la prima guerra mondiale. Uscito nell'agosto 1916, il film - che descrive le varie fasi della battaglia - ottiene un incredibile successo di pubblico. In particolare alcune sequenze rimarranno delle pietre miliari della rappresentazione della guerra. Alcune di queste sequenze sono

sospettate di essere state "messe in scena" o di essere state riprese nelle retrovie (cfr. il saggio di Roger Smither pubblicato in *Il cinematografo al campo*, ed. Transeuropa, apparso in occasione di questa manifestazione). Ciò nulla toglie all'efficacia del film, al suo impatto sul pubblico inglese e alla sua importanza storica.

The Battle of the Somme was a strong point in English propaganda during the first world war. The film, which describes the various phases of the battle, was a great success with the public when it came out in August 1916. Some of the scenes in particular remain foundation stones of the portrayal of the war. Some of them are suspected to have been manipulated or shot behind the lines. This doesn't take anything away from the effectiveness of the film, its impact on the English public or its historical importance.

EN PENICHE SUR LA SOMME AVEC NOS BLESSES (Francia/19??)

D.: 305 m. 15'. 35mm. V.O.

Dall' ECPA

"A Cerisy-Gailly (Somme), dei feriti sono imbarcati in grande numero a bordo di una chiatta della Croce Rossa. Nel corso di questo viaggio verso Amiens, la macchina da presa è rivolta verso gli argini. Soldati acquartierati lavano la biancheria. Alla sosta della chiusa di Corbie, una colonna di camion oltrepassa il fiume e gli abitanti portano dei piccoli regali."

Queste immagini di corpi feriti sono testimonianze più sconcertanti e terribili della morte: essa attestano l'insondabile atrocità della guerra. Il loro potere suggestivo è enorme, come nel caso di alcune sequenze del film intitolato *En péniche sur la Somme avec nos blessés*. La capacità evocativa delle immagini, in cui l'orrore è assai meno esibito che insinuato, è notevole. Al di là della volontà significativa da parte dell'operatore, talvolta sorgono alcuni indizi che lasciano affiorare quei tratti del reale normalmente inaccessibili, che rinviano ad altre immagini, non visibili, fuori campo... Come i numerosi paesaggi apocalittici del fronte, dove la vita non sembra aver più alcuno spazio, in una possibile metafora della sofferenza e della morte.

(Laurent Veray, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

MOVIETONE NEWS; LINDBERGH'S FLIGHT FROM NEW YORK TO PARIS (USA, 1927)

Voce: Lowell Thomas. P.: Fox-Movietone News. D.: 13'. 35mm. V.O.

Dai National Archives (Washington). Per gentile concessione della Fox-Movietone News.

Il 21 gennaio 1927, alla prima di *What Price Glory*, venne presentato per la prima volta il Movietone, sistema di sonoro che prevedeva la colonna sonora sul film, destinato a competere con il Vitaphone e poi a superarlo. Il sistema viene applicato ai documentari, che vengono presentati con cadenza regolare. Il maggiore successo è certamente quello dedicato a Charles Lindbergh (12 giugno 1927), che spopola in tutti gli Stati Uniti. A partire dal 28 ottobre 1927 inizia la distribuzione regolare del *Movietone News*, un cinegiornale con cadenza regolare che ottiene un successo straordinario, mettendo in evidenza la maggiore praticità del Movietone rispetto al Vitaphone. E' l'inizio della lunga strada che porterà alla nascita del sonoro ottico e alla sparizione dei dischi Vitaphone.

Movietone was presented for the first time on January 27th 1927 at the opening night of What Price Glory. It was a sound system that used a soundtrack on the film and was destined to compete with the Vitaphone system and eventually surpass it. The system was used for documentary films, which came out regularly. The most successful was certainly that of Charles Lindbergh's historic flight that made a big hit throughout the United States (June 12th 1927). From October 28th 1927 on Movietone News started to be distributed regularly. It was a regular newsreel that met with extraordinary success, demonstrating itself to be more practical than Vitaphone. It's the beginning of the long road that will bring the advent of optical soundtrack and the disappearance of the Vitaphone records.

OLD SAN FRANCISCO (USA, 21/6/1927)

R.: Alan Crosland. S.: Darryl F. Zanuck. Sc.: Anthony Coldeway. F.: Hal Mohr. Mus.: Hugo Riesenfeld. In.: Dolores Costello (Dolores Vazquez), Warner Oland (Chris Buckwell), Charles Emmett Mack (Terrence O'Shaughnessy), Josef Swickard (Don Hernandez Vasquez), Anna May Wong. P.: Warner Bros., The Vitaphone Corp. D.: 88' 35mm. V.O. . Dal Museum of Modern Art. Restauro dell'UCLA Film and Television Archive.

Old San Francisco, uno dei primi lungometraggi Vitaphone (giugno 1927), ha ancora la struttura del film muto con accompagnamento "meccanico". Anche in questo caso, come spesso accade, i pochi effetti sonori (registrati in diretta insieme alla partitura) sono relegati alle scene tipiche del film (l'assassinio del primogenito dei Vazquez, ad esempio, o la lunga scena del terremoto). Con alcune scene colorate, il film è una grande produzione che ricostruisce, con dovizia di modellini e doppie esposizioni, la San Francisco pre-terremoto e costruisce una storia che vede in campo, contrapposte, tre etnie che si "contendono" la città. Da una parte i Vazquez, antica famiglia il cui capostipite fondò San Francisco, legati alla proprietà terriera e alle sacre tradizioni spagnole (la spada dei Vazquez, la cappella); dall'altra la comunità cinese, chiusa nel mistero di Tenderloin, (la Chinatown di Frisco), dominata da Warner Oland, un tetro "mongolo" che nasconde le proprie origini fingendosi "bianco"; fra le due comunità, Charles Emmett Mack (Terrence O'Shaughnessy), un irlandese appena arrivato a rappresentare l'immigrazione anglosassone, un ragazzo onesto, solido, pronto a raccogliere l'eredità dei nobili spagnoli decaduti. Ancora privo della parola, il film cerca di contrassegnare le diverse comunità con un uso accorto del "leit-motiv" nella colonna sonora e degli accenti diversi nelle didascalie. Un preludio questo alla ricchezza e alla verisimiglianza dell'inglese parlato nei film Warner.

A silent production with music score added, a melodrama playing on the clash of cultures in San Francisco before the great earthquake in 1906. The lives and property of the aristocratic, Spanish Vasquez family are threatened by the ever villainous Warner Oland as Chris Buckwell, Tenderloin district boss turned real-estate developer, who hides his chinese origins and betrays his people. Characters are introduced by musical motifs.

14.00

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

BEHIND THE DOOR (USA, 1919)

D.: Irvin Willat. S.: Gouverneur Morris. Sc.: Luther Reed, Ph J.O. Taylor. In.: Hobart Bosworth, Jane Novak, James Gordon, J.P. Lockny, Otto Hoffmann, Wallace Beery. P.: Thos H. Ince. D.: 70' (un rullo mancante/one reel missing). 35mm. V.O.

Dalla Library of Congress

«(...) *Hearts of the World* è soltanto la punta di un iceberg costituito da decine di film di finzione in cui si fa un uso massiccio di film di attualità e documentari di propaganda. Essi costituiscono, direttamente o indirettamente, la principale risorsa visiva per la retorica sul nemico e sull'orgoglio nazionale sviluppata nei film americani di finzione di questo periodo. Un caso estremo è quello di un film di Thomas H. Ince del 1919, *Behind the Door*, ora conservato dalla Library of Congress di Washington, purtroppo in forma incompleta. Il soggetto del film consiste in un sorprendente concentrato di questioni etiche, politiche e sessuali riguardanti la tragedia della guerra. La storia è incentrata sul personaggio di Oscar Krug - interpretato da Hobart Bosworth - un vecchio marinaio che ritorna al suo villaggio nel Maine dopo una lunga assenza. In un flashback, egli ricorda la sua precedente esperienza di americano di mezza età che si trova a fronteggiare i sentimenti anti-tedeschi all'epoca in cui gli Stati Uniti entrano in guerra durante il primo conflitto mondiale. Egli si arruola nella marina come capitano per dar prova della sua fedeltà, poi si sposa in segreto con Alice Morse, che lo segue sulla sua imbarcazione dopo essere stata cacciata dal padre, contrario al matrimonio. Un sottomarino tedesco affonda la nave su cui si trovano, di cui Oscar e Alice sono i soli superstiti. Alcuni giorni dopo appare un sommergibile tedesco che trae in salvo Alice, ma abbandona Oscar, che promette di vendicarsi dopo essere stato soccorso. Un anno più tardi Oscar riesce a catturare il comandante del sottomarino, il tenente Brandt, e viene informato sul crudele destino della moglie: il tenente aveva tentato di violentarla. A causa del suo rifiuto, egli

l'aveva abbandonata alla violenza dell'intero equipaggio, prima di ucciderla silurandola, gettandola letteralmente contro un'imbarcazione nemica attraverso la camera di lancio dei missili (quest'ultima sequenza non è presente nella copia di cui disponiamo). Possiamo solo aggiungere che Oscar Krug reagisce uccidendo l'uomo, dopo avere tentato di scorticarlo vivo dietro una porta chiusa (da cui il titolo del film) (...)» (Paolo Cherchi Usai, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

« *The best way to end war was to make the aggressors pay for it with their own skin, so it had been said. With blood-streaked hand and towel, and holding a razor, the German-American navy captain of Behind the door (December 1919) who had been assaulted in wartime America for his nationality, is seen in his cabin by men on board his ship. They also see the shadow on the wall of the strung-up, captured German U-boat commander. seeking vengeance on the commander for rescue-seizing his wife and abandoning him in a past sea disaster encounter, the captain learns that his wife had been used, given to the crew, and when finished with, flushed out a torpedo tube. His frustrated revenge accomplished, the captain explains to the crew members, "I swore I would skin him alive, but he died on me - damn him!" Gouverneur Morris' gruesome story had previously appeared in The Saturday Evening Post .» (Craig W.Campbell, *Reel America and World War I*, McFarland & Co., 1985)*

THE LEOPARD'S SPOTS (GB, 1918)

D.: 15'. 35mm. V.O.

Dall' Imperial War Museum

Un cortometraggio che getta una luce tetra sui rapporti fra le nazioni europee al termine della guerra e un modo di leggere i motivi economici e protezionistici dietro il conflitto. "Un tedesco è sempre un tedesco", anche senza divisa: comprate inglese, non comprate tedesco.

This is a short that throws a dismal light on the relations between the European nations at the end of the first world war and shows the economic and protectionist motives behind the conflict. "A German is always a German", even without the uniform: so buy English, not German.

WAS HE A GERMAN SPY? (Gran Bretagna?, 1915ca.)

D.: 8. 35mm. V.O.

Dal Nederlands Filmmuseum

Ironico cortometraggio che mette in ridicolo le paranoie belliche. Un marito in spiaggia dimentica la moglie e fotografa due belle fanciulle. La moglie, scoperto il marito, lo insegue; lui scappa e, casualmente si trova con la macchina fotografica davanti ad una caserma. Viene arrestato e i giornali già parlano della cattura di una pericolosa spia tedesca. Il qui pro quo viene svelato e l'uomo finisce al guinzaglio della moglie.

This is an ironic short that ridicules the war paranoia. A husband on the beach forgets about his wife and photographs two beautiful girls. On discovering this, the wife chases him. He escapes, but finds himself in front of a barracks with the camera in hand. He is arrested and immediately the newspapers start talking about the capture of a dangerous German spy. Everything gets resolved and the husband is released into the care of his wife.

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

PEARL OF THE ARMY (USA, 1916/17)

FOR THE STAR AND STRIPES - EPISODE 7

INTERNATIONAL DIPLOMACY - EPISODE 8

R.: Edward Jose. In.: Pearl White Pearl Dare). S.: Gay McConnell. Sc.: George B. Seitz. In.: Ralph Kellard (T.O. Adams), Mary Wayne (Bertha Bonn), Theodor Friebus (Maggiore Brent), W.T. Carleton (Colonnello Dare), Floyd Buckley. P.: Pathé. Episodi

Durata degli episodi: 15'; 25'. 35mm. V.francese. Prima visione: 3.12.1916
Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale di Frank Mol. / *Accompaniment by Frank Mol.*

(...) Nel serial, la struttura del soggetto femminile dell'azione espunge il vincolo matrimoniale, che per i personaggi femminili è la configurazione tipica del soggetto di stato. Il lieto fine con cui si conclude *Pearl of the Army*, il ristabilimento di uno stato di quiete dopo tanta agitazione, corrisponde per l'appunto alla trasformazione del personaggio femminile da soggetto dell'azione a soggetto di stato. Solo così il film può *veramente finire*: se Pearl non si sposasse, il suo corpo-azione continuerebbe senza sosta a correre, inseguire, arrampicarsi, rotolarsi. L'ultimo rullo del serial, mancante tanto nella copia francese che in quella americana, conteneva l'agnizione finale: l'ambiguo T. O. Adams si rivelava essere non altri che il capitano Payne, a torto creduto morto. Il ricongiungimento con il promesso sposo motivava la fine del film, e la fine delle frenetiche imprese di Pearl. Ma solo provvisoriamente, fino al prossimo serial, dove sarebbe tornata orfana e priva di marito. Scatenate e selvagge come durante la guerra, tuttavia, le *serial-queens* non sarebbero mai più state. Il carattere avventuroso del serial richiamava sempre più il pubblico infantile e i moralisti, offesi dalla amoralità del gusto sensazionalista, pretendevano che il genere fosse ripulito, meno armi, meno violenza, meno *thrills*. Significativamente, l'inasprimento censorio del 1921 fece pulizia delle armi, ma insieme privò il serial delle sue combattive regine.

(Monica Dall'Asta, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

THE ORIGINAL VITAPHONE PROGRAM, PRESENTED AT THE WARNERS' THEATRE, NEW YORK, AUGUST 6, 1926

HON. WILL H. HAYS WELCOMES VITAPHONE IN AN ADDRESS (USA, 17/6/1926)

D.: 3'. 35mm. V.O.

OVERTURE "TANNHAUSER", BY RICHARD WAGNER, PLAYED BY THE NEW YORK PHILARMONIC ORCHESTRA (USA, 22/7/1926)

D.: 11. 35mm. V.O.

MISCHA ELMAN, CONCERT VIOLINIST, PLAYING "HUMORESQUE" BY DVORAK AND "GAVOTTE" BY GOSSEC

D.: 8'. 35mm. V.O.

ROY SMECK, "THE WIZARD OF THE STRING" IN "HIS PASTIMES", POPULAR SOLO ON HAWAIIAN GUITAR AND UKULELE (USA, 14/7/1926)

D.: 7'. 35mm. V.O.

MARION TALLEY SINGING "CARO NOME" FROM THE OPERA "RIGOLETTO" (USA, 15/7/1926)

D.: 8'. 35mm. V.O.

EFREM ZIMBALIST AND HAROLD BAUER DUET: RENOWNED VIOLINIST AND FAMOUS PIANIST PLAYING THEME AND VARIATION FROM THE KREUTZER SONATA BY BEETHOVEN (USA, 6/7/1926)

D.: 9'. 35mm. V.O.

GIOVANNI MARTINELLI, TENOR, SINGS "VESTI LA GIUBBA" FROM THE OPERA "I PAGLIACCI" BY LEONCAVALLO (USA, 6/1926)

D.: 4'. 35mm. V.O.

ANNA CASE IN "LA FIESTA", SOPRANO SOLO, ASSISTED BY THE CANSINOS, SPANISH DANCERS, AND THE METROPOLITAN OPERA CHORUS (USA, 10/7/1926)

D.: 10'. 35mm. V.O.

OVERTURE "MIGNON" (USA, 29/6/1926)

D.: 10'. 35mm. V.O.

Tutti i film provengono dal Museum of Modern Art e sono stati restaurati dall'UCLA Film and Television Archive.

L' *Overture "Mignon"* non aveva alcun film sincronizzato. Il disco era suonato nell'intermezzo del programma, prima del *Don Juan*, il primo film Vitaphone.

No accompanying film was shot, the disc was played in the intermission of the opening program, before Don Juan, the first Vitaphone feature film.

Il programma di cortometraggi che, insieme al *Don Juan*, segna tradizionalmente la nascita del cinema sonoro. Se al *Don Juan* mancava la parola (aveva solo la partitura registrata), il programma Vitaphone inizia proprio con un discorso, quello di Will Hays, lo "zar di Hollywood", allora presidente della potentissima associazione dei produttori e dei distributori.

Seguono una serie di cortometraggi musicali, a dimostrazione di come i fratelli Warner avessero inteso il Vitaphone come un modo di fare della "radio filmata", più che del cinema sonoro. Impiegheranno poco a comprendere le potenzialità del sistema che avevano lanciato e a lanciarsi nei film narrativi e dialogati.

Abbiamo ritenuto opportuno mantenere il programma originale nella sua interezza e compattezza; i successivi cortometraggi, infatti, assumeranno vita propria e ognuno seguirà una particolare fortuna e sfortuna distributiva.

«The Vitaphone (...) è qualcosa di inusuale, lontano miglia e miglia dai famosi film parlati di Edison (...) Un'autorità come il professor Michael Pupin, Professore di of- Elettro-Meccanica alla Columbia e Presidente dell'American Institute of Electrical Engineers, ha dichiarato: "La scienza non si è mai avvicinata così tanto alla resurrezione". In realtà, il Vitaphone non è una nuova invenzione. E' una combinazione di vecchie e nuove idee, un'applicazione dei principi del telefono, del fonografo e della radio. (...) I dirigenti della Warner Brothers, della Bell Telephone Company e della Western Electric Company ritengono che il Viatphone rivoluzionerà la presentazione dei film. Porterà cantanti e orchestre famosi fin nel più piccolo cinema. I proprietari delle sale saranno in grado di far accompagnare i film dalle più grandi orchestre. (...) Forse, in fondo alle loro menti, questi esperti credono che il Vitaphone potrà un giorno rendere possibile un vero e proprio film parlato. Comunque, non sono ancora stati fatti dei progetti in questo senso.» («Photoplay», 10/1926)

«*The Vitaphone (...) is an unusual thing, miles ahead of the famous early Edison talking pictures (...) Such an authority as Michael Pupin, Professor of Electro-Mechanics at Columbia and President of the American Institute of Electrical Engineers, says: "No closer approach to resurrection has ever been made by science". Actually, the Vitaphone is not a new invention. It is a combination of old and new ideas, an application of telephone, phonograph and radio principles. (...) The executives of Warner Bros., the Bell Telephone Company and the Western Electric Company believe that the Vitaphone will revolutionize the presentation of motion pictures. It will bring famous singers and orchestras to the smallest theatre. Exhibitors will be able to get an accompaniment to their feature pictures played by the most famous orchestras. (...) Perhaps, back in their minds, these experts will believe that the Vitaphone eventually will make possible a genuine talking picture. However, no definite plans have been made along this line.*» («Photoplay», , Oct. 1926)

TRACK AND DISK. FIGURANTEN IN HOLLYWOOD (USA, 1935)

R.: Herbert Moulton. S.: John Flory. Sc.: Herman Hoffman. f.: Harry Fischbeck. In.: Cecil B.De Mille, Ann Sheridan, Suzanne Emery, Clara Kimball Young. P.: Paramount. D.: 11'. 35mm. V.O.

Dal Nederlands Filmmuseum

Documentario su alcune figuranti della Paramount, che attendono il successo. Le loro attese, i desideri, i sogni, il loro passato. Lavorano sul set di *The Crusades*, De Mille parla loro, le sgrida, le incoraggia.

This is a documentary on some of the extras at the Paramount studios who are waiting for success. It touches their waiting, their desires, their dreams and their past. They're working on the set of The Crusades and De Mille talks to them, shouts at them, and encourages them.

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

LA PORTA DEL CIELO (Italia, 1944)

R.: Vittorio De Sica. S. e Sc.: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Carlo Musso. F.: Aldo Tonti. M.: Enzo Masetti diretta da Franco Ferrara. Mo.: Mario Bonotti. P.: Orbis. In.: Marina Berti, Elettra Druscovich, Giuseppe Forcina, Massimo Girotti, Giovanni Grasso, Roldano Lupi, Maria Mercader, Carlo Ninchi. 35mm. V.O.
Da Cinecittà International che ha provveduto al completo restauro della colonna sonora

E' possibile giudicare questo film come tanti altri, rilevarne i difetti e i pregi con l'occhio dello spettatore imparziale, ma sarebbe un errore limitarsi a tanto e non scendere invece ad un esame obiettivo delle intenzioni che lo dettarono. Sino a scoprire - per esempio - che quelle intenzioni non hanno permesso al film di prendere una piega facilmente apologetica, l'hanno anzi salvato dal pericolo di riuscire freddo o appena illustrativo: eppure sappiamo che niente genera la cattiva letteratura come le buone intenzioni e gli ottimi sentimenti.

La porta del cielo narra di miracoli. Il primo miracolo - mi sembra - è lo stesso film, portato a termine dopo sette mesi di lavorazione attraverso incredibili difficoltà. Non si legge il diario di produzione di questo film senza restare sbalorditi per la serie di incidenti drammatici che ne rallentarono il corso. Basterà ricordare che il 3 giugno scorso, mentre a pochi chilometri di distanza si decideva la battaglia per Roma, ottocento persone tra comparse e tecnici vari erano agli ordini del regista nell'interno della basilica di S. Paolo, intenti a girare, mostrando un disprezzo per la guerra che soltanto Archimede avrebbe condiviso. "Li avevo chiusi a chiave - racconta - De Sica - altrimenti qualcuno scappava". E ride come di uno scherzo riuscito. Zavattini, uno degli autori del soggetto e della sceneggiatura, mi diceva che bisogna considerare il film perlomeno come uno sforzo professionale. Aggiungerò per mio conto che si tratta di un film esteticamente genuino, che non chiede grazia per la nobiltà del contenuto. Di un film "italiano" sotto tutti gli aspetti e che arriva al momento opportuno. Il film è stato girato a Roma durante i mesi dell'occupazione tedesca. Probabilmente sarebbe rimasto incompiuto se non fosse stato di proposito una riposta a quell'occupazione, agli atti che la caratterizzarono, e addirittura alla filosofia che l'aveva fatalmente provocata come episodio di una guerra diretta più contro l'Uomo che contro determinate nazioni.

La vicenda si presenta frammentaria. Un treno "bianco" parte alla volta di Loreto col suo carico di infermi. Tra questi, un ragazzo, un vecchio commerciante, una ragazza, un pianista, una vecchia domestica, un giovane cieco: tutte persone che tentano il viaggio animati da una segreta speranza: il miracolo. Vedremo poi che il miracolo non ci sarà, ma tutti avranno trovato in quel pellegrinaggio, al contatto dell'infelicità altrui, la fede necessaria per sopportare la propria. Da questo tema, De Sica ha tratto un film denso e verosimile (carico di speranza e di pietà come nessun'altra opera del nostro cinema), senza peraltro sciupare le grandi parole, ma narrando le storie dei vari personaggi. Abbiamo parlato di frammentarietà: in effetti, per colpa anche di un montaggio poco sottolineato, queste storie si inseriscono con qualche prepotenza nella vicenda comune, e ognuna tenderebbe a farla da padrone. Al termine di ogni singola storia si stenta a rientrare in carreggiata e a riprendere il viaggio verso il Santuario: ma il difetto è compensato dalla felicità che De Sica ha saputo mettere nelle sue narrazioni. Tutto l'episodio che si svolge nella fabbrica di ghiaccio sorprende per efficacia e disinvoltura, per i suoi personaggi ben tratteggiati e contenuti.

Così pure l'episodio del pianista, il suo ritorno a casa, la sua disperazione: mentre meno necessaria appare tutta la storia familiare montata addosso alla povera domestica. De Sica sa portare nelle sue opere quel tanto di vivo e di osservato, che fa la loro fortuna. In questo film i momenti felici abbondano e danno a tutta la vicenda un respiro agevole, immediato, direi quotidiano. Era facilissimo sbagliare questo film trincerandosi dietro la nobiltà dell'assunto: De Sica non l'ha fatto perché è riuscito a rimanere se stesso. Quel bambino che viene issato a braccia nello scompartimento e che sorride quasi scusandosi della sua infermità, quelle giovani viaggiatrici che sottolineano l'arrivo del treno a Napoli cantando nostalgicamente - come tante volte ci è accaduto di verificare nella realtà -, quel sordido vicolo meridionale, la finta allegria del cieco, sono tutti motivi fermati con occhio sensibile e che fanno la grazia del film, dando verità all'azione, impedendo il fiorire della retorica. Dirò anzi che il pubblico è talmente attratto da questo abile e spontaneo giuoco del regista che soltanto alla fine scopre le intenzioni del film, quando cioè non farebbe più in tempo a trovarle edificanti, nobili e forse noiose.

Tra gli attori ricordiamo Marina Berti, Massimo Girotti, Maria Mercader, Roldano Lupi, Carlo Ninchi. Ci sembra

anche doveroso ricordare che la titanica produzione di questo film è opera di Salvo D'Angelo. E, considerati gli sforzi che sono stati necessari per portarlo a termine e il risultato raggiunto, siamo d'accordo con lui quando afferma che la più convincente deduzione che affiora da questo lavoro è che il cinema italiano dispone di uomini che rappresentano la sola vera ragione per la quale non potrà perire. (Ennio Flaiano, "Domenica", II, 18, Roma, 6 maggio 1945, poi in E. Flaiano, *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano, 1978)

21.15

Teatro delle Celebrazioni (via Saragozza 236)

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

DER BRENNENDE ACKER (Germania, 1922)

R.: F.W.Murnau. Sc.: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen. F.: Fritz Arno Wagner, Karl Freund. Scgf. e costumi: Rochus Gliese. In.: werner Krauss (il vecchio Rog), Eugen Klöpfer (Peter Rog), Wladimir Gaidarow (Johannes Rog), Eduard von Winterstein (Conte Rudenburg), Lya de Putti (Gerda), Stella Arbenina (Helda), Alfred Abel (Ludwig von Lellewell), Grete Diercks (Maria), Else Wagner (Magda). P.: Goron-Deulig-Exclusiv-Film. Lunghezza al visto di censura del 25.2.1922: 2.645m. Lunghezza della versione restaurata: 2325m. D.: 125'. 35mm. V.O.

Edizione ricostruita e conservata da: Cineteca Italiana Milano, Bundesarchiv/ Filmarchiv di Coblenza, Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum

Accompagnamento al piano di Fernand Schirren / *Piano accompaniment by Fernand Schirren*

(...) Avete mai visto *Der brennende Acker* di Murnau in bianco e nero? Bene, dimenticatelo! Il pozzo di petrolio nel campo del diavolo brucia, nel film di Murnau, con una tonalità rosso scura, non in bianco e nero. Sotto il titolo conosciuto vi aspetta in futuro un altro film.

Dopo *Nosferatu*, un altro film di Murnau è ora visibile nella sua originale versione a colori. (...)

Ancora ai tempi della nuova edizione della monografia su *Murnau*, (Francoforte 1979), Lotte Einser conosceva unicamente gli ultimi tre rulli (di 843 metri complessivamente) di *Der brennende Acker*. Si trattava della copia in bianco e nero conservata dalla Cineteca della Germania Est. "Purtroppo la proiezione non fornisce più un'immagine adeguata dell'originale bellezza del film" scrive la Eisner.

Una copia del film, quasi completa, fu identificata solo nel 1978 da Vittorio Martinelli, profondo conoscitore della storia del cinema tedesco, presso la Cineteca Italiana di Milano. Si trattava di una versione distribuita in Italia con il titolo *Il campo del diavolo*. I titoli di testa e le didascalie in italiano furono certamente realizzati in Italia; ne sono prova, tra l'altro, gli evidenti errori di trascrizione dal tedesco. Le immagini, invece, furono sviluppate in Germania e dunque l'autenticità della colorazione può considerarsi certa.

La copia apparteneva ad una piccola collezione di un religioso italiano che lavorava in istituti per malati di mente ed intratteneva i malati con la proiezione di film.

Dobbiamo ad Enno Patalas del Münchener Filmmuseum, se una prima copia in bianco e nero, ricavata da un negativo realizzato a Milano, è giunta in Germania. Le didascalie italiane sono state sostituite a Monaco con nuovi titoli tedeschi, tratti dalla sceneggiatura in possesso della nipote di Murnau. Dall'inizio degli anni '80 era pertanto nuovamente visibile in Germania un film "perduto". Tuttavia a Milano esisteva ancora un originale a colori. Grazie alla collaborazione della Cineteca Italiana, il Bundesarchiv ha, infine, ricevuto il materiale originale su cui ha potuto iniziare il lavoro di restauro.

E' stato così tratto un internegativo a colori con stampa sottoliquido con la stampatrice ottica Debrue TAI.

Fortunatamente è stato ritrovato il visto di censura originale del 25 febbraio 1922 con il testo di tutte le didascalie. Su questa base il Münchener Filmmuseum si è occupato di ricostruire le didascalie e gli inserti (le pagine di giornale, le lettere, il testamento ecc.) con la collaborazione del laboratorio Pfenninger. In mancanza di un modello per l'esatta veste grafica delle didascalie, ci si è ispirati ad altri film tedeschi dell'inizio degli anni venti, utilizzando un verde scuro

come colore delle didascalie e un giallo chiaro come colore degli inserti.

Se la copia milanese aveva una lunghezza, comprese le didascalie italiane, pari a 2346 metri, ora il negativo a colori misura, dopo l'inserimento delle nuove didascalie, 2325 metri. E' stata, inoltre, inserita un'importante sequenza mancante proveniente da una copia safety del Gosfilmofond di Mosca.

Rispetto all'originale metraggio della copia prevista dalla censura (2645 mt) mancavano quindi 320 mt. Nessuno può dire con certezza se la lunghezza attuale delle immagini sia effettivamente più corta che della versione passata in censura.

Nel settembre 1993 il Bundesarchiv-Filarchiv ha terminato il restauro presso il laboratorio ABC & Taunus di Wiesbaden, ottenendo una copia definitiva che si avvicina enormemente ai colori originali della copia su supporto nitrate.

La lunga odissea di una ricostruzione è arrivata alla fine. (Helmut Regel, , n.6, novembre 1993)

(...) Have you ever seen Murnau's *Der Brennende Acker* in black and white? Well then, forget it! The oil well in the devil's field, in Murnau's film, burns in a deep red colour, not in black and white. Under the familiar name of the title a different film is waiting for you.

After *Nosferatu*, another film by Murnau can now be seen in its original colour version.....

Thanks to the collaboration of the Cineteca Italiana, the Bundesarchiv finally received the original material of the only existing copy of Murnau's film and was able to start the work of restoring it, first making a colour internegative.

Fortunately the original censor's approval from February 28th 1922 was found with the text of all the intertitles. With this as a base, the Münchner Filmmuseum undertook to reconstruct the intertitles and the inserts (the pages of the newspaper, the letters, the will, etc.) with the collaboration of the Pfenninger laboratory. Lacking a model for the exact graphic form of the intertitles, other German films from the beginning of the 1920's were referred to in order to arrive at a dark green for the intertitles and a clear yellow as the colour for the inserts. The copy from Milan was 2346 meters long including the Italian intertitles. Now the colour negative measures 2325 meters including the insertion of the new intertitles. Moreover, an important scene that had been missing was inserted after being found on a safety copy at the Gosfilmofond of Moscow. (Helmut Regel)

LIEBE (Germania, 1926)

R.: Paul Czinner. Sc.: Paul Czinner dal romanzo di Honoré de Balzac *Histoire des treize - La Duchesse de Langeais*.

F.: Arpad Wirgah e Adolf Schlasy. Scgf: Hermann Warm e Ferdinand Bellan. In.: Elisabeth Bergner, Leopold von Ledebur, Hans Rehmann, Agnes Esterahzy, Elza Temary, Olga Engl, Paul Otto, Karl Platen, Iaro Fürth. P.: Phoebus Film A.G. Berlin. M.: Willy Schmidt Gentner.

Lunghezza originale: 2.697m. Lunghezza della versione restaurata: 2.438. D.: 110'. 35mm. Versione francese
Dalla Cinémathèque Française

Accompagnamento al pianoforte, Michele Della Valentina

Michele Della Valentina è compositore e pianista, e da anni lavora nell'ambito di produzioni teatrali, televisive e cinematografiche; dal 1991 accompagna film muti per conto di festival e televisioni. E', tra l'altro, l'autore delle musiche per l'edizione video, curata dalla Cineteca di Bologna, di *Malombra* (1917 di Carmine Gallone).

Michele Della Valentina is a composer and pianist, with a long experience in theatrical, cinematographic and TV productions.

La presentazione di *Liebe* (1928) in occasione de "Il Cinema Ritrovato" mi permetteva una piccola riflessione, artistica ed umana, su questa grande attrice di lingua tedesca. Nata in Galizia nel 1888 e morta nel 1986 a 88 anni a Londra, nell'elegante Eaton Square, poté godere anche in età avanzata della stima del suo pubblico, dopo che, grazie a riprese

cinematografiche e televisive, era ritornata nella vecchia patria artistica. Come in gran parte dei suoi film, anche in *Liebe* suo marito, il regista tedesco-ungherese Paul Czinner, firma sceneggiatura e messa in scena. Ma, Herbert Jhering, che accanto a Alfred Kerr era allora il più importante critico teatrale e cinematografico di Berlino, ritenne di dovere concludere la recensione del film con questa frase: "Il sig. Paul Czinner è un fallito".

Elisabeth Bergner veniva dalle sconfinaste distese di quelli che una volta erano i territori austriaci della Polonia orientale, visse a Vienna e Zurigo e con la sua arte, che traeva origine dal feuilleton di Vienna (almeno secondo Jhering), conquistò Berlino, la capitale teatrale degli anni Venti.

Osservando il suo volto segnato da grandi occhi stupiti, non è difficile scoprirvi un seducente smarrimento e un tenero, anche se presunto, bisogno di protezione. La sua recitazione così ricca di immedesimazione, ma anche così elaborata - le spalle raccolte, simili alle ali di un uccello spaventato - definita talora anche 'arte nervosa' (Kerr la definisce anche come "una forza che affonda") provocò già all'epoca accese discussioni tra i critici e, tra il grande pubblico un frenetico entusiasmo oppure un freddo rifiuto. Tanto che si creò il caso Bergner, sia per la sua arte e i suoi cambiamenti di umore sia per i suoi compensi. Nonostante la stima di cui godeva e l'entusiasmo che suscitava, Herbert Jhering, in occasione della presentazione del *Romeo e Giulietta* per la regia di Reinhardt nell'ottobre 1928 a Berlino, dichiarò: "Il caso Bergner è l'ultima manifestazione inflazionistica del teatro tedesco", dopo che già in precedenza aveva avvertito di non farne la "Duse tedesca".

"Ogni critico, se non è un poeta, inciampa inevitabilmente nella coda della cometa di Elisabeth", ha detto della Bergner Else Lasker-Schüler. Sia perchè le stelle fulgide accecano, sia perchè le punte di queste stelle sono spesso molto acuminatae.

A Berlino, sotto la regia di Max Reinhardt divenne una delle più celebrate attrici teatrali degli anni Venti. Anche il cinema puntò i suoi riflettori su di lei. Non fu comunque colui che divenne suo marito, Paul Czinner, a farla esordire sullo schermo, come lei ha sempre sostenuto - e successivamente a dirigere tutti i suoi film fino a *Stolen life* girato in Inghilterra nel 1939 - bensì Holger-Madsen nel 1923 con *Der Evangelimann* tratto dall'omonima opera di Wilhelm Keinzl, nel quale la Bergner esordì nel ruolo della figlia gobba di un sarto.

Se dobbiamo credere ai racconti dei suoi colleghi, già allora, senza che questo termine esistesse, la Bergner aveva sviluppato un ruolo manageriale e autonomo di public-relation che, indipendentemente degli organi allora deputati a questa funzione quali la stampa e la radio, prevedeva come interlocutori persino le venditrici dei mercati rionali e le commesse dei negozi che frequentava.

A seconda dei vantaggi che poteva offrire di volta in volta la situazione, con molta astuzia allacciava o rifiutava amicizie, traendo naturalmente giovamento all'inizio della sua carriera della sua apparizione come elfo oppure come donna-bambina col vestitino a sacco o in calzoncini. Comunque è sempre stata sua intenzione "mettersi in vista", anche a discapito a volte della sua immagine.

Nel maggio 1922, in *Des Esels Schatten* di Ludwig Fulda, uno spettacolo teatrale ora raramente rappresentato, fu per la prima volta partner di Heinrich George. L'impressione che esercitò sull'attore fu enorme. Nella tenera adorazione scaturita da questo incontro lui, che per un motivo futile era capace di cacciare fuori dall'auto una collega nel bel mezzo di un raccordo, era disposto a tollerare i capricci della Bergner e persino scherzi non degni di una collega. E chiudeva un occhio persino quando - sia che si trattasse della *Fraulein Julie* di Strindberg, che del *Richard II* di Shakespeare - durante le prove la Bergner pareva non riuscire a venire a capo di un ruolo, per poi arrivare a surclassare George durante la prima. Sebbene la capisse, nonostante il suo affetto suscitava in lui una sempre maggiore irritazione. Se lui l'apostrofava, nel suo stile taurino, come i più nel suo ambiente, con "sgualdrina", lui veniva apostrofato da lei, ma anche dalla sua famiglia e dai suoi amici più intimi, con l'appellativo di "coglione".

I pochi testimoni e ammiratori, ancora viventi, della sua arte - che allora non incontrò assolutamente un apprezzamento unanime nè dalla critica, nè dal pubblico - con la quale Elisabeth Bergner in modo intelligente e con istinto sicuro penetrava nelle zone di una femminilità sensuale, con l'impronta della donna bambina, sarebbero ancora oggi disposti, nonostante la sua età avanzata, a ingaggiare un duello, quantomeno verbale, con gli scettici, che nella sua arte recitativa hanno ravvisato unicamente trucchi e montature. Per potere ora esprimere entusiasmo o rifiuto rispetto alla sua presenza sulla scena, noi ci basiamo unicamente sulle recensioni favorevoli o sfavorevoli di critici come Alfred Kerr

oppure Herbert Jhering; ma solo i suoi film ci consentono di formulare un giudizio diretto. Sono infatti proprio i film che rendono evidente come la sensibilità intellettuale della grande attrice abbia permesso la costruzione di straordinarie figure femminili come Nju (*Nju*, 1924), Renée (*Der Geiger von Florenz*, 1926), Juana (*Doña Juana*, 1928), Else (*Fraulein Else*, 1929) oppure Ariane (*Ariane*, 1931 - suo primo film sonoro); così come indelebili nel nostro ricordo restano le sue interpretazioni più tarde, che ci ha regalato tornata dall'emigrazione forzata, in teatro, sui set cinematografici e televisivi: *Die Glucklichen Jahre der Thorwalds* (1962), *Nachtdienst* (1975), *Der Pfingstausflug* (1979), *Der Garten* (1982) e *Geliebter Lugner* (1963). In tutte queste opere riconosciamo senza alcun limite la sua grandezza recitativa sia nella rappresentazione di caratteri che nell'interpretazione di testi poetici. Con la saggezza della vecchiaia e con grande consapevolezza ha abbattuto i muri del proprio mito, che sia il pubblico che la critica avevano contribuito a costruire, ed è diventata il personaggio a tutto tondo, che è sopravvissuto nel nostro ricordo. (Eberhard Spiess)

Venerdì 26 novembre

9.00

Il Progetto FORCE / FILM

Presentazione/Seminario di un progetto per la formazione nel campo del restauro cinematografico

Le origini del progetto datano al 1991, all'inizio dell'attività dell'ACCE (Associazione delle Cineteche Europee aderenti alla Fiaf). Uno degli scopi di questa associazione era quello di ottenere il contributo della Comunità Europea nel campo del restauro e della conservazione del patrimonio cinematografico. Gli archivi membri dell'ACCE hanno riconosciuto come uno dei problemi principali, sentito sia dai grandi che dai piccoli archivi, quello della formazione e riqualificazione del proprio personale. A questo scopo, il progetto FORCE è stato scelto come strumento ottimale per sviluppare la formazione nel campo del restauro e della conservazione di films.

Infatti, il progetto FORCE è stato creato dalla Comunità europea per favorire la produzione di materiali didattici multimediali a sostegno di corsi di riqualificazione. Una volta approvato dal Programma FORCE, il Progetto FILM, coordinato dall'Ecipar di Bologna (agenzia che si occupa di formazione professionale) e dalla Cineteca del Comune di Bologna, ha attivato un Comitato di lavoro formato dalle cineteche particolarmente attive nel campo del restauro (Cinémathèque Royale, Cineteca del Comune di Bologna, CNC/Service des Archives du Film, Filmoteca Española, National Film and Television Archive, Nederlands Filmmuseum, Bundesarchiv) e da alcuni laboratori che avevano particolari rapporti di collaborazione con queste cineteche (Cinarchives in Francia, Haghefilm in Olanda, Hendersons Film Laboratories and Studio Film & Video Communications in Gran Bretagna, L'Immagine Ritrovata in Italia). In questo modo, tecnici di cineteche e laboratori privati hanno potuto lavorare insieme per due anni in uno spirito di vera collaborazione convinti che le esperienze e le conoscenze nel campo della formazione debbano essere comunicate e confrontate, anche per facilitare la comprensione reciproca e la creazione di un linguaggio e di pratiche comuni.

Il lavoro del Comitato è iniziato dall'analisi della situazione, delle caratteristiche e dei bisogni formativi dei partner. Su questa base, il Comitato ha individuato una serie di caratteristiche fondamentali per i progetti formativi ed i relativi materiali didattici da realizzare.

Prima di tutto questi avrebbero dovuto riguardare tutte le fasi del lavoro di restauro. Perciò il Comitato ha individuato una struttura che fosse in grado di formare tecnici nelle seguenti fasi del processo:

1. Identificazione e catalogazione. 2. Ricostruzione. 3. Riparazione e preparazione. 4. Lavaggio, lucidatura e interventi fisici. 5. Posa. 6. Stampa. 7. Sviluppo. 8. Rimasterizzazione del suono. 9. Controllo delle lavorazioni. 10. Controllo qualità.

Su questa base si è cercato di creare una struttura formativa la più flessibile possibile, in modo da permettere all'organizzazione e all'operatore di costruirsi il proprio percorso didattico sulla base delle necessità che si pongono

volta per volta. La multimedialità è stata scelta per rendere i materiali di più semplici ed immediata utilizzazione; ogni modulo conterrà quindi un testo scritto, accompagnato, volta per volta, da diagrammi, video, fotografie, ecc.

Inoltre, il Comitato ha ritenuto necessaria una valutazione complessiva e una discussione pubblica dei risultati ottenuti. Ha quindi deciso di promuovere una occasione di incontro e di dibattito che si prestasse a presentare ad un pubblico di esperti e di tecnici, i risultati del lavoro svolto.

Nella Presentazione/Seminario di Bologna, sarà possibile prendere visione e comprendere la struttura generale e le modalità di utilizzo dei materiali; e nel contempo entrare nel merito di alcune unità didattiche scelte come campioni. I partecipanti al dibattito avranno quindi modo di discutere l'approccio e il contenuto dei materiali, di chiedere chiarimenti, di fare suggerimenti e proposte, di valutarne il possibile utilizzo all'interno della propria struttura.

FORCE / Project FILM:

Multimedial training materials for film restoration

The origins of the project date back to 1991, at the beginning of activity of the Association of the European Fiaf Archives (ACCE). One of the aims of this association was to obtain as much help as possible from European Community for film preservation, restoration and conservation. The participating Archives have recognized that, together with financial help for restoration, training of staff was one major issue and need for all Archives. The EEC promoted FORCE project was considered a possible tool to help solving this problem.

In facts, FORCE project has been created to finance the production of training materials. A Committee of partners was formed to that purpose and a project submitted to European Community, which approved and financed it.

The Committee was formed by ECIPAR - an Institute for professional training which had already worked in the film restoration domain - and the Film Archives having their own internal laboratory (Cinémathèque Royale, Cineteca del Comune di Bologna, CNC/Service des Archives du Film, Filmoteca Española, National Film and Television Archive, Nederlands Filmmuseum), and some commercial laboratories which had special relationships of collaboration with Fiaf Archives (Cinarchives in France, Haghefilm in Holland, Hendersons Film Laboratories and Studio Film & Video Communications in U.K., L'Immagine Ritrovata in Italy).

So, technicians from film Archives and laboratories could work together in true collaboration; in facts they all agreed that they shared similar needs in training, and that knowledge about film restoration techniques did not belong to one person or Institution only, or to one type of body only, but that experiences had to be compared, knowledges and information diffused as much as possible, also in order to help comprehension and to find a common language.

The work of the Committee

After checking about situation, the organization, characteristics and training needs of film restoration labs, the Committee decided that the training materials had to match some characteristics.

First of all they must cover all works involved in film restoration. So, the Committee designed a structure to train technicians in the following phases of the process:

1. Identification and cataloguing. 2. Reconstruction. 3. Physical repairing and preparation. 4. Cleaning-Washing and Scratch treatments. 5. Grading. 6. Printing. 7. Processing. 8. Sound Re-mastering. 9. Quality control. 10. Quality checking. Secondly, it was evident that both workers and bodies wanted to save as much time as possible; in other words, the structure has to be highly flexible: it must allow the employing Institution or the worker to design the training routes according to specific needs.

Finally, in order to make the materials as usable as possible, a multimedial format was chosen. So, each module includes a written text, but also photographs, diagrams and videos.

Then, the Committee has always thought that a public discussion and evaluation of the results is necessary. Therefore, it decided to organize a public presentation of the course during a Seminar all technicians, experts and archivists are invited to attend.

In the Seminar/Presentation in Bologna, the structure and the way of using these materials will be discussed, and people attending will have the opportunity to give the Committee their opinions, advices, and suggestions and to evaluate the possibility of using these materials within their organizations.

12.00

Discussione e presentazione della nuova edizione della "Storia del Cinema Italiano" di Gian Piero Brunetta.
Discussion and presentation of the new edition of Gian Piero Brunetta's "Storia del Cinema Italiano"

14.00

La Prima Guerra / *The First War*

La guerra "scientifica" / *A "scientific" war*

WHISPERING WIRES OF WAR (USA, 1918)

P.: Pathé Productions. D.: 16'. 35mm. V.O. .

Dai National Archives (Washington)

PHOTOGRAPHIC ACTIVITIES OF THE SIGNAL CORPS A.E.F. (USA, 1917-18)

P.: Signal Corps. D.: 30'. 35mm. V.O. .

Dai National Archives (Washington)

Appena sbarcato in Francia, il corpo di spedizione americano mette in azione il Signal Corps, impiegato nelle comunicazioni e nella raccolta e produzione di materiali di documentazione sulla guerra. Il Signal Corps si installa a Vincennes dove impianta un laboratorio per sviluppare, stampare e catalogare tutto il materiale fotografico e cinematografico prodotto. E naturalmente filma anche se stesso, come vediamo in questo raro quanto prezioso documento che testimonia delle attività cinematografiche di un Esercito in guerra.

LA GUERRE SCIENTIFIQUE. LA TELEPHOTOGRAPHIE AERIENNE (Francia, 7/1915)

N. Prod.: 50. Dist.: Eclair D.: 11'. L.O. 235 m V.O.

Dall' ECPA

Una squadra per la telefotografia aerea (fotografie prese da una grande altezza, per individuare le posizioni delle trincee e delle batterie nemiche) è trasportata con un camion a rimorchio in un campo, vicino ad un mucchio di fieno. Quando il vento è forte, viene adoperato un cervo volante molto grande a cui si attacca un apparecchio fotografico, se invece la velocità del vento è inferiore ai 15 m/s, si preferisce il pallone al cervo volante.

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

PEARL OF THE ARMY (USA, 1916/17)

THE MONROE DOCTRINE - EPISODE 9

THE SILENT ARMY - EPISODE 10

R.: Edward Jose. S.: Gay McConnell. Sc.: George B. Seitz. In.: Pearl White (Pearl Dare), Ralph Kellard (T.O. Adams), Mary Wayne (Bertha Bonn), Theodor Friebus (Maggiore Brent), W.T. Carleton (Colonnello Dare). P.: Pathé. Episodi
Durata degli episodi: 29'; 12'. 35mm. V. francese. Prima visione: 3.12.1916.

Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale di Frank Mol. / *Accompaniment by Frank Mol.*

(...) I serial sono dunque "le poison des femmes et des enfants", diffondono il gusto di un'immaginazione sanguinaria, e lo fanno programmaticamente, spudoratamente, a scopo di evasione, proprio mentre il sangue della nazione sta scorrendo a fiumi. La forte caratterizzazione infantile del pubblico cinematografico negli anni della Grande Guerra è facilmente desumibile, come ho detto, dall'improvvisa proliferazione di inchieste, articoli e pamphlet sugli effetti

criminosi del cinema poliziesco sui bambini. Ma che ne è delle donne? Nei discorsi dell'epoca non si trova traccia dell'importanza del pubblico femminile nel determinare il successo delle *serial queens*. Eppure la novità del divismo di Pearl White, alias Pearl Vite, Pearl la veloce, non può comprendersi al di fuori del fenomeno inedito del *fandom* femminile: non si limita a un rapporto di semplice voyerismo (uno spettatore di fronte all'immagine della diva: questo era già ottocentesco), ma si iscrive in una dimensione concretamente comportamentale. Marcel Lapiere è stato l'unico fra gli storici "classici" ad aver riservato qualche attenzione al processo di imitazione-identificazione che Pearl la veloce suscita nelle sue fan parigine:

"Con la sua gonna di lana scozzese, la sua camicetta larga e il suo gran berretto di velluto, ella riassume l'ideale di una gioventù tutta presa d'avventura. Gli adolescenti - e anche i signori di età matura - sognano davanti alla sua fotografia. Le sartine la copiano per acconciarsi i capelli e adottano il berretto 'alla Elaine'. E' la prima volta, notiamolo, che un'artista del cinema provoca presso le figlie d'Eva un importante movimento di imitazione."

E' in questo passaggio, e non nei testi dei surrealisti, che troviamo la chiave vera del successo di Pearl White e delle altre *serial queen* americane. L'immagine che ci è pervenuta dell'impazzimento di Parigi e della Francia per i serial americani deriva direttamente dal surrealismo, via Sadoul. Ed è l'immagine di una surrealtà urbana che una folla anonima percorreva come un labirinto, una realtà parallela abitata da ladri fantomatici e da dinamiche ragazze detective, sovrimpressa come in una doppia esposizione allo spazio quotidiano della città.

(Monica Dall'Asta, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

BOUS D'ESSAI, FILMS INACHEVEE

Programma composto di provini d'attori e film incompiuti, realizzato nel 1992 da Eric Le Roy per il C.N.C. Les Archives du Film. D.: 104'. 35mm. V.O.

A programme composed of actor's takes and unfinished films, put together in 1992 by Eric Le Roy for C.N.C. Les Archives du Film.

Verranno mostrati frammenti di (*Fragments of the following films will be shown*):

L'ARGENT (Francia, 1929) R.: Marcel L'Herbier. D.: 4'. *Provini di (Takes of) Pierre Alcover, Yvette Guilbert e Jules Berry*

PIVOINE (Francia, 1929) R.: André Sauvage. D.: 18'. *Il film non è mai stato terminato in quanto il suono si rivelò difettoso / The film was never finished due to defects in the sound.*

L'EPERVIER (Francia, 1933) R.: Marcel Carné. D.: 3'. *Provini (Takes of) di Jean Marais e Eve Francis*

JENNY (Francia, 1936) R.: Marcel Carné. D.: 7'. *Provini d'attore / Takes of actors.*

LE CORSAIRE (Francia, 1939) R.: Marc Allégret. D.: 10'. *La guerra ha interrotto le riprese del film / Shooting of the film was interrupted by the war.*

COUP DE FOUDRE (Francia, 1940) R.: Henri Decoin. D.: 6'. *La guerra ha interrotto le riprese del film / Shooting of the film was interrupted by the war.*

TOBIE EST UN ANGE (Francia, 1941) R.: Yves Allegret. D.: 30'. *Il film è stato girato e montato integralmente, ma il negativo bruciò parzialmente. Dunque Tobie è rimasto assolutamente inedito. / The film was shot and edited in its entirety, but after the negative was partially burned the film was never released.*

LA CHATTE (Francia, 1943) R.: Henri-Georges Clouzot. D.: 10'. *Provini per i costumi e la luce. / Takes of costumes and lights for a film that was never completed.*

LE COMMEIDIEN (Francia, 1948) R.: Sacha Guitry. D.: 10'. *Inquadrature non utilizzate al montaggio con Guitry e Lana Marconi / Takes of Guitry and Lana Marconi that were left out after editing.*

THERESE RAQUIN (Francia, 1953) R.: Marcel Carné. D.: 6'. *Provini d'attore. / Actor's takes*

Il lato sommerso del cinema.

La mia curiosità per le immagini dimenticate della storia del cinema, le sue pretese "scorie", è stata fin dall'inizio legata a un interesse per quei film ai margini degli schemi tradizionali tracciati da Sadoul e Mitry. Ho sempre preferito Francis Lacassin, la cui *Contre Histoire du cinéma* (Parigi, Union Générale d'Editions, 1972) è stata per me una sorta di rivelazione, tanto più che per un provinciale era impossibile vedere la maggior parte dei film citati. Più tardi, quando

sono arrivato a Parigi, il mio incontro con Raymond Chirat ha alimentato una passione crescente, quella per il cinema muto francese.

Il mio lavoro su due misteriosi film di Camille de Morlhon, *La Dette de l'aventurière* (1914, mai uscito, ritrovato dalla Cinémathèque Française, ora in corso di restauro ad opera di Renée Lichtig) e *Le Roman du tzigane* (incompiuto) ha rappresentato la prima concretizzazione delle mie curiosità per i "dimenticati" della storia del cinema, qualunque sia il loro valore, per i film incompiuti, per i provini, per i frammenti... Ma come identificarli, ritrovarli? Gli archivi possiedono poco che serva a identificare quelle scatole misteriose, talvolta riposte con cura nei loro scaffali da decenni. Di questi film, tutt'al più, si conosce l'esistenza tramite qualche repertorio o catalogo, o da qualche citazione nei testi di storia del cinema. Se è vero che meriterebbero di per sé una storia parallela, al di fuori di qualsiasi contesto, la loro forma incompiuta a quale tipo d'analisi si presta? E come affrontarla?

Uno dei piaceri più segreti degli archivisti è la scoperta sensazionale, il film mitico ritrovato in un inventario. Ma c'è anche il piacere di maneggiare una pellicola che forse nessuno ha mai toccato, ha mai guardato. In quel momento, allora, nel buio, davanti allo schermo della moviola, si stabilisce una complicità tra il primo spettatore e quelle sequenze mai montate, testimoni di un momento di cinema unico e privilegiato che si rivela, al di là del suo valore estetico.

Oltre questa relazione tattile, legato all'interesse storico inerente a questo genere di film, sorge in seguito il desiderio di comunicare questa esperienza agli altri, di renderli partecipi di una scoperta senza per questo tradirla. Perché la storia del cinema dovrebbe eternamente consistere di opere compiute, montate e presentate al pubblico? Queste immagini (di cui alcune, certamente, insignificanti) sono talvolta tanto espressive quanto quelle di un film vero e proprio. Ma non dobbiamo per questo cadere nell'idolatria della bobina perduta, unica o sconosciuta. La presentazione di queste immagini deve essere preparata e contestualizzata, per non degenerare nella mania dell'immagine colta, difetto giornalistico che nulla ha a che vedere con la storia del cinema. Queste immagini devono servire a un più generale approccio, che rifiuta una storia del cinema preconfezionata, con il suo sacro santo "corpus" immutabile. Non bisogna, pertanto, immaginare una rivoluzione dei metodi d'approccio alla storia del cinema basata sul semplice apporto di immagini eterogenee, ma queste ultime devono essere studiate secondo criteri da definirsi, che non hanno nulla a che vedere con l'analisi testuale corrente. Dunque, soltanto gli archivi, in collaborazione con gli storici, sono in grado di portare a termine questo impegno, che ancora non ha (fortunatamente) nessun "metodo" prestabilito: il suo aspetto singolare, tra cartesianismo ed empirismo, ne costituisce la principale attrattiva. (Eric Le Roy)

Dal Muto al Sonoro/ From the Silent to Sound

THE FIRST AUTO (USA, 27/6/1927)

R.: Roy Del Ruth. S.: Darryl F. Zanuck. Sc.: Anthony Coldeway. F.: David Abel. Mus.: Herman Heller. In.: Barney Oldfield, Patsy Ruth Miller (Rose Robbins), Russell Simpson (Hank Armstrong), Charles Emmett Mack (Bob Armstrong), William Demarest (Dave Doolittle), Frank Campeau, Paul Kruger. P.: Warner Bros., The Vitaphone Corp. D.: 75'. V.O. 35mm.

Dal Museum of Modern Art. Restaurato dall' UCLA Film and Television Archive.

Film che riteniamo esemplare di quel primo, confuso e ricco momento della transizione dal muto al sonoro che vede interagire ed essere compresenti i modi del cinema muto e quelli nascenti del cinema parlato, *The First Auto* precedette di tre mesi l'uscita di *The Jazz Singer* e appartiene a quella *preistoria* del parlato che troppo spesso viene dimenticata e che i recenti restauri dei primi film e cortometraggi Vitaphone hanno riportato all'attenzione.

Crediamo opportuno riportare ampi brani dell'articolo di Rick Altman pubblicato su (n.6, ed. Transeuropa, 1993) che prende proprio *The First Auto* come spunto per una discussione del primo cinema sonoro americano.

Diretto da Roy Del Ruth, autore sperimentato della Warner, tratto da un racconto di Darryl Zanuck, dai meriti ben noti, *The First Auto*, offre un'occasione straordinaria per vedere l'industria hollywoodiana all'opera: avanza alla cieca, sceglie i nuovi metodi a tastoni, usa più il tatto che la logica. isogna notare - a partire dai titoli di testa del film - che la partitura non è stata *composta e registrata*, ma *compilata e sincronizzata*. Ovvero, il cinema del 1927 è ancora performance e rappresentazione dal *vivo*, non è ancora divenuto il prodotto standard finito e pronto per essere

consumato come diverrà in seguito. (...)

La sequenza iniziale della corsa in *The First Auto* ci offre l'esempio perfetto di un altro aspetto dell'inattesa continuità sonora che esiste tra muto e parlato. Che la musica conservi un volume costante, indipendentemente dai piani utilizzati nelle diverse scene, non ci stupisce. Questa musica infatti, che provenga dalla buca dell'orchestra come per il muto, o che sia stata registrata in studio come per il parlato, resta ugualmente non-diegetica, e perciò senza nessun appiglio diretto alla narrazione e all'immagine che racconta.

Tutt'altra cosa è invece la rumoristica. Come è possibile che il rumore dei cavalli mantenga lo stesso volume pure a diversa distanza apparente tra lo spettatore ed i fantini? Da un lato ci basta riconoscere qui la sopravvivenza di una pratica propria del cinema muto. Il rumorista è divenuto un mestiere specializzato nel cinema parlato, mentre all'epoca del muto era appannaggio dell'orchestra, in particolare del batterista. Il batterista, *coprendo* il volume dell'orchestra, produceva il rumore non dei cavalli come si vedevano sullo schermo, ma dei cavalli *tout court*. Non si trattava di imitare il passo di un dato cavallo su un suolo particolare, sentito ad una distanza determinata e a delle condizioni specifiche. Al contrario, si doveva evocare nello spettatore l'idea stessa del cavallo che galoppa. Stupisce invece che una pratica così poco realistica sopravviva all'avvento del parlato, e non soltanto nel campo poco sperimentato della rumoristica.

(...) E' giunto perciò il momento di abbandonare un vecchio mito: il cinema sonoro non ha imparato a parlare guardando il cinema muto, ma ascoltando i *media* sonori che durante gli anni Venti hanno creato il primo paesaggio sonoro moderno. I discorsi pubblici del dopoguerra sono annoverati tra le prime utilizzazioni della nuova tecnica di sonorizzazione, sviluppata durante la guerra a fini militari. La sonorizzazione degli spazi pubblici, messa a punto dai laboratori Bell - sempre loro! - tra il 1919 ed il 1923, avrà degli effetti che la nostra epoca faticherà a comprendere. Bisogna ricordare che gli anni Venti sono il primo momento dalla creazione di un mondo in cui ci si può rivolgere a centinaia di persone contemporaneamente. Gli effetti di questa nuova sonorizzazione sono ovunque riscontrabili nei primi film sonori. Tra il 1927 ed il 1928, la maggior parte dei film alternava le didascalie ai dialoghi registrati. Ma come veniva operata questa partizione? Quali erano i dialoghi da proporre registrati e quali come didascalie? Come ci suggerisce quel "Come on Hank!" della sequenza di *The First Auto*, la scelta della registrazione cade soprattutto sulle parole pronunciate ad alta voce, destinate ad essere udite da lontano. In questo periodo, il dialogo normale solo di rado utilizza la registrazione sincronizzata. E' invece il "discorso megafono" - per così dire - che beneficia di questo statuto speciale. L'amplificazione cinematografica era stata semplicemente integrata ad un altro tipo di amplificazione più conosciuta, ovvero: i megafoni e gli altoparlanti che venivano utilizzati da qualche anno nei discorsi pubblici. In *The First Auto*, ad esempio, la parola viene registrata quando si chiama qualcuno, per annunciare l'esito di una corsa o per fare il tifo. Il dialogo ordinario conserverà l'abituale forma delle didascalie, come si può vedere in molte sequenze.

Alcune parole sono proferite, altre sono trascritte - questo film non sa proprio quello vuole. D'altra parte la mancanza di omogeneità è uno degli aspetti del muto che sarà regolarmente rafforzato dai primi film sonori. Per noi è difficile non vedervi che una mancanza di gusto in questa alternanza di didascalie e parole sincronizzate, a volte contraddittorie. Accozzaglia di stili, di procedimenti di ogni tipo: quest'epoca ne è piena. Il parlato vicino alle didascalie, il colore che segue il bianco e nero (come, ad esempio, alla fine di *The First Auto*), sequenze comiche inserite nel melodramma, realismo e simbolismo insieme; durante i primi anni del cinema parlato, ma anche negli anni Trenta, l'omogeneità non sarà affatto ritenuta quel valore irrinunciabile che diverrà in seguito.

" A Romance of the Last Horse and the First Horsesless Carriage" by Darryl Zanuck, *The First Auto* is enlivened by Patsy Ruth Miller and William Demarest, with Russell Simpson in a starring role. Barney Oldfield plays himself as a famous driver testing the new racing autos. Charles Emmett Mack's career was cut short in 1927 when he was killed in a car crash on his way to the studio.

The film was released in June 1927, three months before The Jazz Singer and belongs somehow to that pre-history of the talkies which is too often forgotten and which came to a new light after the restoration of a number of Vitaphone features and silents. In our opinion, The First Auto is a major example of that short, complicated, confused and amazing period of transition from silent to sound, when patterns, styles and forms of both the old and the new cinema could live together.

BENIAMINO GIGLI, TENOR OF THE METROPOLITAN OPERA COMPANY, SINGING SELECTIONS FROM ACT II OF THE OPERA "LA GIOCONDA" (USA, 1927)

P.: The Vitaphone Corp. D.: 6'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art

21.15

Teatro delle Celebrazioni (via Saragozza 236)

La Prima Guerra / *The First War*

LIBERTY LOAN DRIVES (USA, 1917-18)

Signal Corps Historical film. D.: 10'. 35mm. V.O. .

Dai National Archives (Washington)

Se l'Inghilterra fa appello a John Bull e allo spirito della Patria con tanto di elmo e scudo (*Britain's Effort*) e la Germania a Goethe e Bach (*Michel und Viktoria*) per vendere i buoni di guerra, l'America ricorre al cinema: Douglas Faibanks, Charlie Chaplin, Sessue Hayakawa, Mary Pickford partecipano attivamente ai "Liberty Bonds Drives".

If England called on John Bull and the spirit of the nation with helmet and shield and all (Britain's Effort), and Germany turned to Goethe and Bach (Michel und Viktoria) in order to sell war bonds, America resorted to the cinema: Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, Sessue Hayakawa, Mary Pickford were all active participants in the "Liberty Bonds Drives".

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

L'ETREINTE DE LA STATUE (Francia, 1908)

R.: Victorin Jasset. P.: Eclair. D.: 8'. 35mm.

Dalla Cinémathèque Française

La copia ritrovata dalla Cinémathèque Française faceva parte di un'antologia sonorizzata di film muti, manca dunque delle didascalie.

STRAIGHT SHOOTING (USA, 1917)

R.: Jack Ford. S. e Sc.: George Hively. F.: George Scott. In.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Joan Sims), Duke Lee (Thunder Flint), Vester Pegg (Fremont), Hoot Gibson (Danny Morgan), George Barrell (Sweetwater Sims), Ted Brooks (Ted Sims), Milt Brown (Black-Eyed Pete). P.: Butterfly-Universal.

D.: 57'.

Dal Nederlands Filmmuseum e dalla Cineteca del Comune di Bologna

Il restauro è stato co-finanziato dall'Istituto Regionale per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna.

The film was restored by the efforts of the Nederlands Filmmuseum and the Cineteca of Bologna with co-financing from the Emilia-Romagna Regional Institute for the Arts.

Partitura musicale composta da Gabriel Thibaudeau. Esecuzione diretta dal maestro Aurelio Zarrelli. / *Score composed by Gabriel Thibaudeau and conducted by Aurelio Zarrelli.*

Esecuzione: Claudio Ventura, Francesco Marsigliese (trombe), Giancarlo Galli (trombone), Ivan Aleotti (tuba), Daniele Furlati (pianoforte), Antonio Greco, Paolo Castelluccia, Pietro Pietrantonio (percussioni).

Gabriel Thibaudeau, trentaquattro anni, canadese québécois, musicista di formazione classica con una passione per l'opera, si dedica da anni alla composizione ed esecuzione di musiche per cinema muto. Tra i suoi lavori più importanti,

le partiture originali per *The Phantom of the Opera* di Rupert Julian, per *La Chute de la maison Usher* di Jean Epstein, per film di animazione di Fischinger e James Whitney.

Gabriel Thibaudeau is a twenty-four year old Canadian from Québec. A classical musician with a passion for the opera, he has dedicated himself for years to the composition and execution of music for silent films. Among his most important works are the scores for Rupert Julian's version of The Phantom of the Opera, La Chute de la Maison Usher by Jean Epstein and for animated films by Fischinger and James Whitney.

Aurelio Zarrelli ha studiato al conservatorio *G.B.Martini* di Bologna diplomandosi in pianoforte sotto la guida della Prof.ssa Proietti, in Musica Corale con il M.Gotti, in composizione con il maestro Ivan Vandor e Direzione d'orchestra con il M.Maurizio Benini.

In qualità di pianista si dedica esclusivamente alla musica da camera suonando in duo e in trio. E' parte stabile del "San Petronius Trio" con cui ha vinto il I premio al Concorso internazionale "Città di Ispra". E' autore delle musiche per lo spettacolo teatrale All'Opera. Ha al suo attivo varie registrazioni per la RAI. Ha registrato per la Virgin (come direttore) un Compact di prossima uscita.

Del primo lungometraggio di John Ford si conosceva fino ad oggi soltanto una copia cecoslovacca, con una modesta definizione dell'immagine, in bianco e nero e con didascalie ceche. Due anni fa il Nederlands Filmmuseum recuperava in Olanda il nitrato cecoslovacco a colori, che conteneva imbibizioni e tre splendide scene virate, ed avviava un progetto di restauro. Grazie alla collaborazione con la George Eastman House, che possedeva una copia 16mm in versione americana del film, si potevano ricostruire le didascalie originali.

La Cineteca di Bologna si è occupata del restauro a colori presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

The only known copy of John Ford's first feature film was thought to be in black and white, with intertitles in Czech and with only a rather modest definition of the image. Two years ago the Nederlands Filmmuseum was able to find in Holland the Czech nitrate copy in colour. It contained tinting and three splendid scenes in toned colour. They immediately got to work restoring it. Thanks to the collaboration of the George Eastman House, which had a 16 mm American version of the film, copied from the AFI, the original intertitles could be reconstructed.

Bologna's Cineteca took care of the colour restoration in their laboratory, L'Immagine Ritrovata.

(...) *Straight Shooting* testimonia un momento di transizione nella storia del paese, e nelle vite dei personaggi; e come molti Ford successivi, fa prevalere il "passaggio" sulla "permanenza".

John - o Jack - Ford aveva 22 anni nel 1917, figlio di un immigrante di Portland, agricoltore, fabbricante di sigari e poi proprietario di saloon. Harry Carey, figlio di un giudice della Corte Suprema di New York, ne aveva trentanove. Ford era irruente, ambizioso, piuttosto avventato: i suoi capi, alla Universal, avevano appena scoperto che era un genio.

Carey, più anziano, solo un anno prima era stato la star più brillante dello studio, ma ora la sua carriera sembrava avviata ad un rapido declino. Erano entrambi uomini sul metro e ottanta e sugli ottanta chili di peso; amavano arrivare sul set a cavallo, dormire nei sacchi a pelo e inventare le loro storie mano a mano che procedevano col lavoro. Questo era il loro terzo film insieme (il sesto da regista per Ford, per Carey qualcosa come il duecentesimo), e sebbene, come gli altri, anche *Straight Shooting* dovesse essere solo un *two-reeler*, non c'è dubbio che poterlo girare fu per entrambi una sorpresa. La loro prima collaborazione, secondo Ford, ebbe inizio così:

"Avevano bisogno di qualcuno per dirigere un film da pochi soldi e di poca importanza con Harry Carey, il cui contratto stava per scadere. A quel tempo circolavano parecchi divi western - Mix, e Hart, e Buck Jones - e anche alla Universal stavano addestrando diversi attori, perché diventassero i futuri protagonisti del Western. Dunque sapevamo che in ogni caso saremmo stati scaricati dopo un paio di settimane, e allora decidemmo di prenderli un po' in giro - non il Western, ma i suoi primattori - e facemmo di Carey una sorta di perdigiorno, un vagabondo a cavallo, anziché il grande ed audace eroe pistolero. L'idea fu al cinquanta per cento di Carey, e al cinquanta per cento mia."

In quell'occasione - solo poche settimane prima - Ford e Carey avevano fatto un film talmente buono (*The Soul*

Herder) che venne distribuito come un *three-reeler* invece che un *two*, e con una speciale promozione pubblicitaria. Questa volta *Straight Shooting*, inizialmente pensato per due *reels*, gonfiò il proprio metraggio fino a cinque. Fortunatamente, prima che i perplessi capi della Universal provvedessero a riportare il film alla lunghezza prevista, lo stesso presidente Carl Laemmle intervenne in suo favore. (...) (Tag Gallagher, , n.6, novembre 1993)

(...) I colori, in *Straight Shooting*, sono distribuiti secondo la legge dell'economia e della semplicità. Giallo per gli esterni e gli interni giorno (circa due terzi dei cinquantacinque minuti complessivi), azzurro per esterni ed interni notte (la più concentrata e convulsa parte finale), un arancio fondo e molto suggestivo per i soli interni del saloon. La tecnica usata è quella dell'imbibizione. Ci si attiene ai codici convenzionali del colore, e ad una ripartizione più elementare rispetto a molti altri film dello stesso anno: che se non altro procedono spesso ad una distinzione dell'esterno dall'interno, utilizzando tonalità decisamente diverse di una stessa tinta.

Si direbbe, tuttavia, che l'estrema semplificazione serva a fornire il massimo rilievo a due momenti "straordinari". Straordinari per la parabola narrativa, di cui costituiscono il doppio climax, le emergenze drammatiche - rispettivamente - fondativa e risolutiva. E straordinari per l'effetto visivo sortito da un trattamento (di per sé stesso assolutamente usuale) della pellicola.

Straight shooting è la storia di una costruzione morale, è l'annuncio di un destino che poi avrà modo di dispiegarsi in molti film a venire. Cheyenne Harry è un vagabondo che può farsi beffe della legge (precisa e crudele la scena dell'umiliazione dello sceriffo, al saloon) e affittare la pistola al miglior offerente. I rancheri lo cercano, perché li aiuti a liberarsi della tenace famiglia di coloni che si oppone al loro progetto espansionistico. I *farmers* verranno presi per sete, poiché si impedirà loro l'accesso alla sorgente: e morire di sete, nel cinema di Ford, è insieme l'immagine della precarietà dell'Eden e una sorta di incubo ricorrente (ritorna nel film immediatamente successivo, *The Secret Man* ancora con Harry Carey, e costituirà il nerbo ossessivo di *Marked Men* e del suo remake, *The Three Godfathers*).

Dunque è proprio mentre ruba un secchio d'acqua che Ted, il figlio del vecchio Sims, viene ucciso a tradimento da uno dei sicari di Flint. Ora a Cheyenne Harry toccherebbe di disfarsi del resto della famiglia. Va, e li trova raccolti sulla tomba del ragazzo morto: un padre che è ad un tempo l'Abramo di Isacco (con le braccia al cielo: "avete ucciso il mio unico figlio!") e un Abramo Lincoln cui fosse stato concesso di incanutire, contrazione di storia biblica e storia patria; una figlia di silhouette griffithiana; il fidanzato di lei, che pure è compromesso coi banditi. Harry si fa avanti, la tesa del cappello gli nasconde gli occhi nell'ombra. Quando la solleva, finalmente, *vede*: una deposizione, una trinità, l'orrore della morte, la santità della famiglia. Nel riverbero del sole, oltre il velo delle proprie lacrime, è come Paolo di Tarso, accecato dalla verità: e l'immagine s'incendia, la soggettiva di Harry, virata in un ambrato vivo e lucente, è un paesaggio al calor bianco, scorticato, senza ombre. Il passaggio improvviso dall'imbibizione al viraggio produce quella grana onirica, quella fluttuazione cromatica a cui il cinema ricorrerà (in modi diversi) ogni volta che vorrà rappresentare uno sguardo capace di superare la durezza delle superfici per sprofondare nel senso segreto delle cose: fino alla danza di forme accese e disfatte che costituisce l'estrema esperienza dell' *Uomo dalla vista ai raggi X*.

La vera sorpresa, e in qualche misura il vero problema, di questo *Straight shooting* colorato è la sua seconda immagine virata. La "visione" della sepoltura ha trasformato Cheyenne Harry. La sua vita non sarà più la stessa, ora che "qualcosa gli ha aperto gli occhi": si schiera coi coloni e promette che "smetterà di uccidere". Pure, una giornata e alcuni minuti più tardi, lo troviamo in uno spazio desertico e svuotato, accanto ad un edificio di caligiaristica instabilità (indice antinaturalista), con il fucile ancora fumante e lo sguardo fisso sul corpo del ranchero Fremont, che si affloscia come un sacco. E l'inquadratura si accende per un nuovo viraggio, meno intenso del primo, ugualmente capace di produrre un momentaneo deragliamento nella linearità visiva. Harry sospira, si ritrae dall'immagine: immagine che non è, come la prima volta, una soggettiva in senso stretto, ma certo della soggettiva ha la qualità e il funzionamento psicologico - come se Harry vedesse se stesso nuovamente assassino, sia pure per le più oneste ragioni, e dunque inevitabilmente legato al destino scritto dalla propria pistola. (...) (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n.6, novembre 1993)

BRAVEHEART (USA, 1925)

R.: Alan Hale. Sc.: Mary O'Hara. In.: Rod LaRocque, Lilian Rich (Dorothy Nelson), Robert Edeson, Arthur Housman (il fratello di Dorothy), Frank Hagney, Jean Acker, Tyrone Power (il capo indiano), Sally Rand (la migliore amica di Dorothy), Henry Victor (il fidanzato di Dorothy. P.: Producers Distributing.

D.: 60'. 35mm. V.francese.
Dalla Cinémathèque Française

Accompagnamento al pianoforte di Frank Mol / *Accompaniment by Frank Mol*

Grande riscoperta della Cinémathèque Française che ha ritrovato nei suoi archivi questo piccolo gioiello di straordinaria modernità in cui gli indiani vengono mostrati non più come nemici ma come un popolo costretto nelle riserve e privato di ogni diritto dagli statunitensi. Purtroppo la copia è largamente incompleta e non rende appieno la bellezza delle scenografie naturali in cui Hale ha immerso questa poetica storia.

A great discovery by the Cinémathèque Française that found this small, extraordinarily modern gem in its archives. This time the "Indians" aren't shown as enemies, but rather as a people pushed onto the reserves and stripped of all their rights by the white Americans. Unfortunately the copy is missing large tracts and can't render the full beauty of the natural setting in which Hale filmed this poetic story.

Rufus Edward Mc Kahn, più noto come Alan Hale (1892-1950) viene oggi ricordato per una delle sue interpretazioni più azzeccate, al fianco di Errol Flynn nella *Leggenda di Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938). Una caratteristica di prim'ordine che negli anni Trenta e Quaranta apparve in una miriade di film, in particolare della Warner Bros, accanto ad attori come Humphrey Bogart, James Cagney, il già citato Flynn o Gary Cooper.

Un personaggio rumoroso, spaccone, gioviale, ma all'occasione anche un figuro sgradevole e brutale, come in *Cortigiana* (Susan Lenox, Her Fall and Rise, 1931) o *Strada maestra* (*They Drive by Night*, 1940).

A parte i suoi oltre film come attore - aveva cominciato nel 1913 con la prima versione cinematografica de *Il prigioniero di Zenda* nel ruolo di Rupert di Hentzau - ed una non meno cospicua presenza sui palcoscenici, Hale fu anche regista. Tra i film da lui diretti - *The Scarlet Honeymoon* (1925), *The Wedding Song* (id.), *Forbidden Waters* (1926), *Risky Business* (id.), *The Sporting Lover* (id.), *Rubber Tires* (1927) - spicca *Sangue indiano* (Breveheart) da un soggetto di William C. de Mille, prodotto da Cecil B. De Mille per la P.D.C.

Sono rari nel cinema muto americano i film in cui gli indiani vengono osservati dal loro punto di vista. Normalmente protagonisti sono i bianchi, eroici pionieri che affrontano mille insidie, che sacrificano la loro vita per portare la civiltà (anche se tra di loro vi sono i fuorilegge); i pellerossa invece sono i selvaggi che scotennano, che tradiscono, quasi privi di sentimenti umani, facile preda per i Winchester di Tom Mix e compagni.

Hale, con *Braveheart* prova a coinvolgere gli schemi con il raffinato attore Rod La Roque trasformato in indiano e che, abbandonato il tee-pee, si reca all'università e diventa un bravo avvocato, pronto a difendere i diritti della sua gente dalla sempre più rapace egemonia dei visi pallidi. "Anche se l'amore di Cervo Bianco - così venne chiamato nell'edizione italiana il protagonista - per Dorothy è impossibile: come una barriera, la diversità di razza li divide". Così conclude la sua recensione di *Sangue indiano* il recensore de *La Rivista Cinematografica* di Torino (30.6.1927).

Un film controcorrente, con qualche remora (i due innamorati sono di razza diversa e pertanto "never the twain shall meet"), che ebbe più successo in Europa che negli States, ove prontamente l'anno dopo ne fu messo in cantiere un lavoro pressochè analogo per l'overseas market: *The Vanishing American*, di George B. Seitz, con Richard Dix. In Italia divenne *Stirpe eroica*. (Vittorio Martinelli)

Sabato 27 novembre

9.30

al Teatro La Soffitta (via D'Azeglio 41)

QUALE FUTURO PER I FESTIVAL DEL CINEMA

Convegno di studio promosso dal Comitato Nazionale per la diffusione del Film d'Arte e di Cultura

Orario dei lavori: 9.30-13.00 - 16.00-19.00

9.00

al Cinema Lumière

La Prima Guerra / *The First War*

WELTKRIEG 1914/1918 (Germania, 191?)

In attesa di identificazione / *unidentified*. D.: 13'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

Riprese effettuate sul fronte italiano, durante l'avanzata dell'esercito tedesco e austriaco. Con forte probabilità, si tratta dell'avanzata successiva allo sfondamento del fronte di Caporetto.

Shot on the Italian front during the advance of the German and Austrian troops. Very probably it records the advance after breaking through the Caporetto front.

MET ONZE JONGENS AAN DEN YZER (Belgio, 1929/30)

R. e Mo.: Clemens de Landtsheer. F.: Germain Baert. P.: Flandria Films. D.: 82'. 35mm. V.O.

Dalla Cinémathèque Royale Belge.

Il film, composto da parti documentarie girate in Belgio durante la Prima Guerra mondiale, di terribile crudezza, e da parti messe in scena all'epoca della produzione, è una testimonianza sugli orrori della guerra e su uno dei suoi più oscuri capitoli, quello relativo ai difficili rapporti tra la comunità vallona e quella fiamminga.

The film is composed in part of terribly crude documentaries shot in Belgium during the first world war and in part of scenes staged at the time of production. It is a testament to the horrors of war and, particularly, one of its darkest chapters, that of the difficult relations between the Walloon and Flemish communities.

(...) La prima parte del film rievoca lo scoppio della Prima Guerra Mondiale e l'inizio della resistenza dell'esercito belga, subito seguita dalla sua ritirata al di là dell'Yzer, un fiume del sud-ovest delle Fiandre. Per impedire al nemico di oltrepassare il fronte, l'intero territorio di questa regione venne allagato su iniziativa di un guardiano delle chiuse, Cogge, che divenne per questo un eroe nazionale. La sua azione bloccò i tedeschi e permise all'esercito belga di costituire un fronte contro il nemico (stranamente, nel film non vengono mai mostrate le truppe alleate francesi e inglesi). Le didascalie fanno riferimento alla determinazione dei soldati fiamminghi (che insieme a quelli valloni costituivano l'esercito belga) nell'affrontare questo spargimento di sangue, resistendo per quattro anni: "I soldati fiamminghi davano ascolto al loro Re, sperando che i loro sacrifici fossero di beneficio alle Fiandre".

La seconda parte rievoca la lunga attesa dei soldati che montano la guardia in luoghi e postazioni pericolose, spesso presi di mira dai tiratori scelti delle postazioni nemiche. Provati dalla solitudine, i soldati, come recitano le didascalie, pensano alle loro "madi".

La terza parte ci presenta l'aspetto più spietato del conflitto: soldati che tentano di proteggersi con le maschere dagli attacchi coi gas dei nemici, combattimenti con le mitragliatrici, immagini di cadaveri disseminati ovunque. In questa parte viene fornito solo uno scarno commento.

La quarta parte porta un titolo retorico, "Il campo dell'onore?", ma ciò che volutamente ci viene mostrato non è certo l'onore, bensì il pieno orrore della guerra. Dopo le atroci immagini del corpo decomposto di un soldato, veniamo richiamati a un messaggio cristiano: "I soldati devono uccidere, ma Cristo ci ha detto di amarci vicendevolmente".

Altre frasi delle didascalie sono tratte da lettere dei soldati dal fronte, rievocanti le loro crudeli sofferenze. Il tono delle didascalie diviene realmente cinico e sinistro quando cumuli di cadaveri vengono descritti come "la poesia delle trincee". Ai "Padri" e alle "Madi" viene chiesto per quanto tempo ancora saranno in grado di sopportare tutto ciò. Le ultime scene di questa parte consistono in alcune delle più raccapriccianti riprese effettuate nel corso della Prima Guerra Mondiale: gli ospedali con i soldati feriti, storpi, ciechi, orribilmente mutilati. Questa parte si conclude con una semplice domanda: "Perché?". Come dimostrerà poi il seguito del film, per i soldati fiamminghi non vi è alcuna risposta.

Nella quinta parte il film si converte decisamente in un atto d'accusa contro lo Stato belga, richiamando l'attenzione sul destino dei soldati fiamminghi che si rifiutano di obbedire agli ordini ricevuti dai loro comandanti francofoni, che non sono nemmeno in grado di capire, essendo in una lingua diversa dalla loro, o di quelli che protestano contro la loro condizione. Vediamo una "lettera aperta" al Re del Belgio, Alberto I, in cui i soldati confessano "di aver perso ogni fiducia nei loro superiori". Il film ci spiega poi che, invece di essere ascoltati dal Re, essi vengono mandati ai campi di lavoro forzato oppure incarcerati. Queste notizie venivano spesso pubblicate nei bollettini dal fronte, provocando reazioni di rabbia e risentimento da parte dei parenti dei soldati, divisi tra l'obbedienza al governo e il rancore contro l'ingiusta sorte dei figli. Il film insiste su questo argomento mostrandoci, alla fine di questa parte, l'inizio dell'ultima battaglia contro i tedeschi, nella quale perse la vita un numero incalcolabile di soldati fiamminghi.

La sesta e ultima parte ci mostra ulteriori immagini di questo combattimento finale, dopo le quali il film si conclude con l'amara domanda: "A cosa è servito questo massacro?". Nella sequenza finale, come in un'immagine sacra, una giovane madre, con un bambino in braccio, è inginocchiata sulla tomba di un soldato caduto. (...) (Michel Apers, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

ASILE DE NUIT (Francia, 1929)

R.: Maurice Champreux e Robert Beudoin. S.: dalla commedia di Max Maurey. M.: Jacques Desagneaux. In.: Gabrielle Signoret, Georges Saillard, Corroy. P.: Gaumont Franco Film Aubert. D.:30'. 35mm. V.O.

Dalla Cinémathèque Française

A margine della Grande Guerra / *Around the Great War*

MADMOISELLE FIFI (Germania, 1914)

Regia di Viggo Larsen. In.: Wanda Treumann (Fifi), Viggo Larsen (l'ufficiale), Axel Breidahl, Max Lehmann. D.: 40'. 35mm. V.olandese.

Dal Nederlands Filmmuseum

La Prima Guerra / *The First War*

Le "meraviglie della guerra / *The "wonders of the War"*

LES SURPRISES DU CAMOUFLAGE (Francia, 5/1916)

N.Prod.: 359. Dist.: Gaumont, D.: 109 m. L.O.: 145 m. V.O. 6'.

Dall' ECPA

Un gruppo di ufficiali visita una grande officina dove vengono fabbricati dei falsi: cannoni di legno, tronchi d'albero... per ingannare e spiare il nemico. In una trincea una falsa parete nasconde la porta di un rifugio. Per la prima linea, i soldati realizzano con dei teloni mimetici tesi su un traliccio metallico, delle gallerie che nascondono dei posti di avvistamento e dei pali che nascondono dei periscopi. Uno scultore professionista (Max Blondat, scultore) mostra due cadaveri corazzati utilizzabili come postazioni d'ascolto.

OFFICINE RIZZOLI, 1914-18 (Italia, 191?)

D.: 10'. 35mm. V.O.

Dalla Cineteca di Bologna

Dalton Trumbo ci ha raccontato la storia di un uomo che ha perso tutti gli arti, che è ormai solo un busto, su cui la medicina nulla può. In realtà l'ortopedia di guerra non si fermava davanti a nulla. In un filmato ritrovato negli scantinati dell'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna vi è una sequenza fondamentale per capire questa parte dello spettacolo: da un lato un cumulo di arti artificiali, braccia e gambe. Dall'altro una fila di ex soldati mutilati, in mezzo un bancone con infermieri militari che distribuiscono un nuovo genere di consumo: un braccio destro, due gambe, un piede sinistro. I soldati ricostruiti se ne vanno felici e reintegrati nel ruolo (quale?). Il cinema (non visto?) registra fedelmente gli accadimenti. (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

LES BOUCLIERS INDIVIDUELS DU CAPITAINE WALTER (Francia 191?)

D.: 5'. 35mm. V.O.

Dall' ECPA

Il Capitano Walter presenta al Generale Foch, favorevolmente impressionato, un nuovo tipo di scudo formato da una corazza su due ruote, dietro cui il soldato può avanzare a quattro zampe e con cui può sistemare gli esplosivi nei reticolati di filo spinato dei nemici.

La Prima Guerra Mondiale ci ha lasciato in eredità un altro ingombrante feticcio: il mito della tecnologia bellica. (...) Se il risultato della tecnologia della Grande Guerra non fosse un numero mostruoso di morti inutili, non sarebbe così penosa la visione dei documentari che glorificano le "nuove armi", con il loro aspetto improbabile, approssimativo, da *bricolage* improvvisato e vagamente surreale, che ricorda l'"uncino da phinanze" di Père Ubu più che l'efficienza di Krupp.

Il cinema, anch'esso figlio dell'era della meccanica e della nascita dell'ottica, non può non gettarsi a capofitto nella rappresentazione di questo epos di legno, metallo e fil di ferro.

Inconsapevolmente, la tecnologia mostra continuamente i suoi limiti ridicoli e al contempo terribili: aerei fatti di legno e stoffa, (che si strappavano col vento), palloni aerostatici gonfiati di elio (che esplose solo a guardarlo), fucili che grondano grasso e si inceppano una volta sì e una pure, *tanks* che sembrano scatole di sardine, bombe a mano che si innescano con un fiammefero e una candela.

Con altrettanta inconsapevole ironia, improbabili inventori mostrano le loro più recenti invenzioni: manichini blindati, rifugi camuffati da alberi di metallo, complesse armature che dovrebbero proteggere i soldati dai colpi del nemico e che li rendono solo bersagli lenti e ingombranti. E i comandanti si deliziano nell'utilizzarle, riempiendo le trincee di cadaveri.

I cannoni, gli aerei, i sommergibili, i lanciafiamme occupano il centro della scena nei reportages dal fronte.

Accanto alle armi più conosciute si mostrano nel dettaglio e con orgoglio le ultime sperimentazioni sempre presentate come tecnologie raffinate, perfettamente funzionanti e capaci di recare grande danno al nemico. (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

LA REEDUCATION DES MUTILES (Francia, 191?)

D.: 10'. 35mm.

Dall'ECPA

UNSER KAISER (Austria-Ungheria, 191?)

P.: Sascha Film. D.: 8'. 35mm. V.O.

Dall'Oesterreichisches Filmarchiv

SERVICE DES PROTHESE MAXILLO-FACIALE DU DOCTEUR PONT A LYON (Francia 191?)

D.: 167 m. 7,5'. V.O.

Dall' ECPA

Malati ed infermieri salutano la macchina da presa dalle finestre dell'ospedale installato in una vecchia scuola del quai Zayr. Il medico aiuta il maggiore Pont ed i suoi collaboratori si fanno riprendere nel giardino, seguiti da sette feriti che accennano un sorriso o salutano con il berretto. Poi altri quattro già operati, posano tenendo in mano la maschera di gesso fatta prima della loro operazione. Alla fine il dottor Pont esegue la posa di una protesi nasale e poi modella un orecchio artificiale.

Erano ciechi o paralitici. Zoppicavano. Una pallottola li aveva colpiti alla spina dorsale. Aspettavano un'amputazione o erano già amputati. La guerra era finita da un pezzo. Avevano dimenticato le istruzioni, il sergente, il signor capitano, la compagnia in marcia, il cappellano militare, il genetliaco dell'imperatore, il rancio, la trincea, l'assalto. La loro pace col nemico era firmata. E già si attrezzavano a sostenere una nuova guerra: contro i dolori, le protesi, le membra

storpiate, la schiena curva, le notti insonni; e contro i sani. (Joseph Roth *La ribellione* 1924)

ALDER HAY HOSPITAL SPORTS (GB, 1918)

P.: Pathé. F.: F.Cooper (?). D.: 7'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

«(...) Con l'incoscienza dei puri di cuore, senza temere di cadere nel grottesco o nel più tragico umorismo, la propaganda inglese ci offre *Alder Hay Hospital Sports* nel quale uno stuolo di crocerossine si prodigano a "distarre" feriti e mutilati. Fra una gara di carrozzelle e un'atroce corsa sulle stampelle, passando per una corsa di muli, si dimostra che ai reduci non sono preclusi nemmeno gli sport, o, per meglio dire, una loro crudele imitazione. (...)» (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

14.00

La Prima Guerra / *The First War*

Il fronte italiano / *The Italian Front*

LA BATTAGLIA TRA BRENTA E ADIGE (Italia, 1916)

P.: Luca Comerio. D.: 30'. 35mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e Collezione Serge Bromberg-Eric Lange

ANNALES DE LA GUERRE. (Francia/Italia, 191?)

D.: 10'.35mm. V. francese

Dal CNC - Les Archives du film

OFFICIAL WAR REVIEW NO. 28 (USA, 1918)

P.: Committee on Public Information. D.: 15'. 35mm. V.O. .

Dai National Archives (Washington)

[THE ITALIAN ARMY IN COMBAT 1914-1918] (Italia, 191?)

D.: 9'. Versione americana. 35mm.

Dai National Archives (Washington)

DIE 12. ISONZO-SCHLACHT, 1917 (Germania, 1917)

D.: 13. V.O. 16mm.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

«*Die 12 Isonzo-Schlacht* (Germania, 1917) è un terribile documentario sulla battaglia dell'Isonzo. Ripresa dall'alto, la valle dell'Isonzo è cupa e immobile, poi di colpo si trasforma in un paesaggio lunare, ricoperta dal fumo delle esplosioni che si succedono incessanti, l'una a pochi metri dall'altra.

Poi si scende a valle: Tolmino è distrutta, i ponti sull'Isonzo tagliati, la campagna è immersa nel fumo e nella nebbia, in mezzo ai reticolati, improvvisamente avanzano correndo un gruppo di soldati italiani con le braccia alzate in segno di resa, contrappuntati dall'ironia della didascalia: "I soldati italiani effettuano una ritirata strategica." Sono laceri, feriti, malvestiti, ammutoliti e stravolti dal terrore. Alle spalle lasciano tonnellate di armi, trincee piene di cadaveri. Di fianco, ma nel senso opposto marciano altri soldati, uguali a loro, anch'essi destinati a morire, pochi giorni dopo, magari sul Piave.

Pochi giorni prima, un soldato italiano aveva scritto a casa, dal fronte: " *Miei amati genitori, (...) Ho dato addio alla mia vita e ieri sera abbiamo attraversato il fiume Isonzo dov'era il povero Ottavino. Sono dei brutti posti che non l'avrei mai creduto diceva bene è impossibile ritornare di qui. Ma vi ripeto non pensate a me tanto non mi potete fare niente voialtri. Io mi trovi tanto dispiacente a dirvi così. Perché penso bene anche a voialtri. Basta questo.*"» (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993)

A margine de La Grande / *Around the Great War*

INCONTRO CON MARIO MONICELLI

La prima guerra mondiale è stata, dal suo scoppio, oggetto di infinite visitazioni da parte della settima arte. Ricordiamo alcuni maestri, tra cui Gance, Griffith, Pabst, Chaplin, Kubrick, Tavernier. L'autore de *La Grande Guerra* incontrerà il pubblico de Il Cinema Ritrovato e narrerà come costruì la sua immagine del primo conflitto mondiale.

Since its inception, the first world war has been the object of infinite interest on the part of the seventh art. We can name some of the great masters; Gance, Griffith, Pabst, Chaplin, Kubrick and Tavernier. The author of La grande guerra will meet those present at Cinema Ritrovato and explain how he constructed his image of the first world war.

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

BURNS AND ALLEN IN "LAMBCHOPS" (USA, 8/1929)

In.: George Burns, Grace Allen. P.: The Vitaphone Corp. D.: 10'. 35mm. V.O. .

Dal Museum of Modern Art.

"Popular song and dance team in an offering of snappy steps and stories, George Burns and Grace Allen, variety headliners and radio stars, blend their musical efforts and dancing with a line of scintillating chatter." (Vitaphone Release Schedule)

EDGAR BERGEN IN "THE OFFICE SCANDAL" (USA, 29-30/10/1930)

P.: The Vitaphone Corp. D.: 9'. 35mm. V.O.

Dal Museum of Modern Art.

"The best known ventriloquist on the variety stage in his latest Vitaphone Varieties comedy. His wooden partner, 'Charlie McArthur', seems almost human in this original comedy playlet. 'Charlie' applies for a job as office boy and sees the married secretary kiss the boss. P.S. He gets the job! But too much talk brings trouble!" (Vitaphone Release Schedule)

NOAH'S ARK (USA, 1/11/1929)

R.: Michael Curtiz. S.: Darryl F.Zanuck. Sc.(dialoghi): Anthony Coldeway. F.: Hal Mohr, Barney McGill. Scgr.: Anton Grot. Eff.spec.: Fred Jackman. M.: Harold McCord. Mus.: Louis Silvers. In.: Dolores Costello (Mary/Miriam), George O'Brien (Travis/Japhet), Noah Beery (Nickoloff/king Nephilim), Louise Fazenda (Hilda), Guinn Williams (Al/Ham), Paul McAllister (Minister/Noah), Nigel De Brulier, Myrna Loy, Malcolm Waite. P.: Warner Bros., The Vitaphone Corp. D.: 105. 35mm. V.O. .

Dal Museum of Modern Art. Restaurato dal UCLA Film and Television Archive

Memore del suo precedente *Sodom und Gomorrah*, girato ancora sottoil nome di Mihail Kertesz, Michael Curtiz intraprende quello che si definisce "un grande affresco", un apologo contro la violenza e la guerra che identifica la prima guerra mondiale con il diluvio universale. Per dimostrare questa tesi (come il diluvio purificò i peccati del mondo, così la Grande Guerra sarà l'Ultima Guerra), il film intreccia due storie parallele: quella di due amici americani e di una ragazza tedesca in viaggio in Europa allo scoppio del conflitto e quella di Noé e dei suoi figli, impegnati a costruire l'Arca e a salvarsi dal crudele Re Nephilim/la spia Nickoloff/Noah Beery. Kolossal spettacolare ricco di effetti speciali, di cui rimase a lungo famoso quello dell'inondazione e della distruzione del tempio, che costò la vita - pare - a diverse comparse, *Noah's Ark* era accompagnato da una colonna sonora con musica ed effetti e comprendeva alcune scene dialogate che interrompono inopinatamente la narrazione "muta". La critica giudicò i dialoghi superflui e criticò Dolores Costello per la sua voce "non adatta al parlato". Cominciano i guai per gli attori, chi era grande nel muto, può scomparire nel sonoro.

Il film fu in realtà distribuito dopo che il cinema parlato aveva fatto la sua comparsa ufficiale con *Lights of New York*, il primo all-talkie della Vitaphone.

Noah's Ark is a part-talking Vitaphone feature. The music score is heard throughout the film; dialogic begins in reel three with a scene of Costello and O'Brien, the latter receiving good reviews for voice and acting. In her three talking roles to date, Costello was criticized for having a weak voice, which detracted from the power of her "silent" acting. A spectacle film, Noah's Ark borrows from D.W.Griffith and Cecil B. DeMille in depicting parallel stories, here two themes set in biblical times and in World War I, with the same cast in dual roles. The climax of the film, prior to the Armistice sequence, is the flooding of the temple and the struggle to reach the Ark. Hal Mohr, who had photographed several Vitaphone features, refused to shoot the Flood sequence, fearing that the collapse of the giant columns would injure the cast. He resigned, Barney McGill took his place, no shots were faked, and several extras reportedly drowned.

«I fratelli Warner hanno messo in Noah's Ark più spettacolo e emozioni di ogni altro produttore abbia mai fatto in 5.000 metri o giù di lì. (...) mostrano tutto il concepibile sotto il sole- folle, folle e folle; cascate d'acqua, deragliamenti, guerra a volontà, diluvi e ogni cosa possa dare emozioni al pubblico. (...) Il parlato non entra nel film se non dopo 35 minuti. comincia con una scena d'amore fra O'Brien e Dolores Costello, poi arrivano Beery, McAllister e Williams. (...) La voce della Costello semplicemente non è adatta ai talkie, cozza contro l'impressione prodotta dalla sua recitazione "muta". O'Brien è sorprendente nel parlato. (...) Questa parte è probabilmente la sua migliore, almeno per quanto concerne la recitazione.» («Variety», 7/11/1928)

Warner Brothers have turned out in Noah's Ark more spectacle and thrill than any producer has ever achieved in 14,000 feet of film or less (...). They show everything conceivable under the sun - mobs, mobs, and mobs; Niagaras of water, train wreck, war aplenty, crashes, deluges and everything that goes to give the picture fan a thrill. (...) Talk did not enter into the picture until after the first 35 minutes. It started with love scene between O'Brien and Miss Costello and then brought in talk by Beery, McAllister and Williams. (...) The Costello voice is just not for the talkers and hurts the impression made by her silent acting. Her silent acting great. O'Brien is surprising on the talk. (...) Part is possibly his best so far as acting is concerned. («Variety», 11/7/1928)

La Prima Guerra / *The First War*

La guerra finisce / *The War Ends*

LES FRANCAIS ENTRENT A METZ. 19 NOVEMBRE 1918 (Francia, 11/1918)

D.: 140 m. 13'. 35mm. V.O.

Dall'ECPA

Il Maresciallo Pétain sale su un cavallo bianco e, seguito dal suo Stato Maggiore, si immette sul viale che porta a Place des Armes. Qui in compagnia del commissario della repubblica Mirman, assistono alla sfilata delle truppe. Quando la bandiera francese sventola dalla cattedrale, la folla manifesta la propria gioia.

THE ARMISTICE (USA, 1918)

P.: Signal Corps. D.: 29'. 35mm. V.O. .

Dai National Archives (Washington)

LES ANNALES DE LA GUERRA N. 89 (Francia, 11/1918)

N.Prod.: 709, D.: 185 m. 11'. Versione francese e inglese

Dall'ECPA

In Alsazia: a Vieux Brisach un cartello inchiodato ad un albero indica che "qui comincia il paese della libertà", mentre nella zona neutrale, circolano i parlamentari ed i prigionieri alleati di ritorno. Davanti al palazzo Imperiale la statua di Guglielmo I. è stata rovesciata e davanti all'Hotel de Poste, le statue dei tre Kaiser, sono state decapitate.

THE SIGNING OF THE PEACE TREATY OF VERSAILLES, JUNE 28, 1919 (USA, 1919)

P.: Signal Corps. D.: 13'. 35mm. V.O.

Dai National Archives (Washington)

1919 ANVERS. LA PREMIERE FETE NATIONALE D'APRES GUERRE

D.: 14'. 35mm. V.O.

Dalla Cinémathèque Royale Belge

21.15 Teatro delle Celebrazioni (via Saragozza 236)

La Prima Guerra / *The First War*

ANNALES DE LA GUERRE N.8. (Italia, 191?)

P.: Luca Comerio. D.: 9'. 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

Ritrovati e Restaurati / *Recovered & Restored*

ASSUNTA SPINA (Italia, 1915)

R.: Gustavo Serena, Francesca Bertini. S.: dall'omonimo dramma (1909) di Salvatore Di Giacomo. Sc.: Gustavo Serena, Francesca Bertini. F.: Alberto Carta. Scgr.: Alfredo Manzi. In.: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Alberto Albertini, Antonio Cruicchi, Amelia Cipriani, Alberto Collo. P.: Caesar-film. Lunghezza originale: 1.690 m. Lunghezza della copia restaurata: 1.324 m. D.: 55'. V.O.

Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale ispirato alla tradizione napoletana, di Guido Sodo. Esecuzione: Stefano Franzoni (mandolino), François Laurent (chitarra), Guido Sodo (voce, chitarra, plettri) / *Musical accompaniment by Guido Sodo; inspired by the neapolitan musical tradition.*

Assunta Spina è stata conosciuta fino ad oggi attraverso un'edizione curata dalla Cineteca italiana a partire dal negativo originale senza didascalie. La Cineteca di Bologna ha rinvenuto presso la Cinemateca Brasileira una versione d'epoca su supporto nitrato che conteneva le didascalie originali tradotte in portoghese. Il testo dei titoli, la loro grafica e i cromatismi originali sono così stati ristabiliti, oltre ad integrare l'antico materiale di alcune nuove scene.

La definizione fotografica e il ritmo delle scene risulta ora notevolmente diverso rispetto alla precedente versione.

Salvatore Di Giacomo aveva avuto dei contatti con la Morgana-film per la riduzione cinematografica di Assunta Spina sin dal 1914; e qualche rivista annunciò anche il cast, che sarebbe stato composto dall'attore siciliano Giovanni Grasso e da Adelina Magnetti, l'attrice napoletana che nel 1909 aveva interpretato il dramma in teatro.

Il film lo realizzò invece la Caesar. Sembra, comunque, che esista presso gli eredi Magnetti - l'attrice morì nella Casa di riposo di Bologna un breve filmato ripreso durante le recite teatrali; e per lungo tempo si è creduto che la versione di Serena non fosse la prima del lavoro di Di Giacomo, che ebbe, poi, negli anni, altre versioni nel 1929, con la De Liguoro, nel 1948, con la Magnani, mentre più recentemente s'è parlato di un ennesimo remake con Angela Luce e Mario Merola.

Ancora in merito a questa edizione del 1915 - che, a giudizio di chi scrive, appare una delle opere più intense di tutto il cinema muto italiano, per quel che se ne conosce - esiste una testimonianza fornitami da Gustavo Serena una decina d'anni prima della morte.

Secondo Serena, trovano pienamente conferma le ripetute affermazioni di Francesca Bertini circa una sua diretta collaborazione alla realizzazione del film.

"E chi poteva fermarla? La Bertini era così esaltata dal fatto di interpretare la parte di Assunta Spina, che era diventata un vulcano di idee, di iniziative, di suggerimenti. In perfetto dialetto napoletano, organizzava, comandava, spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione della macchina da presa; e se non era convinta di una scena, pretendeva di rifarla secondo le sue vedute. Era in un vero e proprio stato di grazia, lei, ma anche io, Benetti, l'operatore Carta,

bravissimo. Collo venne a trovarci e volle apparire nel film: fu la Bertini ad inventare il personaggio della guardia che quasi si intimidisce quando deve arrestare Assunta Spina nel finale. Fu, credo, il primo esempio di partecipazione straordinaria".

Stefano Franzoni ha studiato presso la Scuola per strumenti a pizzico e a plettro "G.Neri" di Ferrara con C. Celada. E' primo mandolino dell'Orchestra "G.Neri" e membro del "Quartetto a plettro ferrarese". Si è esibito come solista con l'Orchestra A. Toscanini, l'Orchestra del Giglio di Lucca e con l'Orchestra R. Nielsen di Ferrara.

Francois Laurent nasce a Sorengo (Svizzera) nel 1959 e inizia lo studio della chitarra all'età di dieci anni con i maestri Raphael Andia, Javier Hinojosa, Geneviève Chanut ai conservatori di La Celle St. Cloud e di Cachan. Contemporaneamente segue i corsi di analisi e composizione del maestro Solange Ancona, sotto la guida della quale si diploma nel 1981 al conservatorio di Versailles.

Nel 1980 conosce il Maestro spagnolo Alberto Ponce e, in seguito, ammesso ai suoi corsi di perfezionamento all'"Ecole Normale de Musique Alfred Cortot", ottiene nel 1983 il "Diplôme Supérieur d'Exécution" e nel 1986 il prestigioso "Diplôme Supérieur de Concertiste".

Nel 1990 viene selezionato tra i migliori chitarristi francesi dal compositore Eric Penicaud per la realizzazione di un compact disc rappresentativo della sua opera per chitarra.

Assistente di Alberto Ponce all'"Ecole Normale de Musique" di Parigi e docente al conservatorio di La Celle St. Cloud, svolge un'intensa attività concertistica in diversi paesi europei (Francia, Italia, Svizzera, Spagna, Belgio, Portogallo, Germania), quale solista ed in formazioni da camera.

Guido Sodo è nato a Napoli, dove ha iniziato lo studio della chitarra classica a 14 anni con vari maestri.

Dopo aver conseguito la laurea in fisica nel 1984, ha proseguito gli studi musicali diplomandosi in chitarra classica nel 1993 al Conservatorio di Ferrara sotto la guida del M. Maurizio Pagliarini. Ha frequentato dal 1987 al 1989 i Corsi di perfezionamento in musica antica di Urbino e gli stages di chitarra classica con il M. Alberto Ponce nel 1992.

Svolge attività didattica dal 1989 per strutture pubbliche e private sia come docente di chitarra che attraverso la formula delle lezioni-concerto e tiene concerti di chitarra classica come solista.

Guido Sodo ha composto le musiche originali per il lavoro teatrale "Te sulle a Sule" presentato nel 1991 dallo Specimen Teatro di Lecce, per il documentario "Siracusa per te" prodotto dalla Television Enterprise di Siracusa nel 1990 e per films muti, tra cui "Il miracolo", restaurato dalla Cineteca di Bologna e presentato alla Mostra Internazionale del Cinema Libero nel 1992 ed alla rassegna "Naples, Images of a city" tenutasi nel novembre 1993 al MOMA di New York con esecuzione dal vivo.

Le musiche di *Assunta Spina* sono "ispirate alla tradizione napoletana" o forse più propriamente bisognerebbe dire "ispirate a Napoli".

Sono partito col visionare una videocassetta per gran parte definitiva del restauro della pellicola scrivendo su un foglio la descrizione scena per scena ed indicando per ognuna il tempo trascorso dall'inizio del film.

Poi, frequentando la pellicola, armato di chitarra, spartiti, matita e gomma, mi sono lasciato andare molto liberamente alle sensazioni, ai ricordi, a tutto il mio vissuto napoletano, che il film mi suscitava.

Sono nati così una serie di appunti, di temi e di atmosfere, riferiti ad una scena o ad una situazione o ad un personaggio, dei quali in un secondo tempo ho fatto una selezione sviluppandone alcuni e sempre verificando musica e immagini; così sul foglio ad ogni gruppo di scene ho potuto associare un brano e la sua durata, conservando alcune piccole scene di transizione per l'improvvisazione, suscitata dalle immagini al momento dell'esecuzione.

Alcuni dei pezzi sono ispirati alla canzone napoletana dell'800 e del '900, altri invece mutuati liberamente dalla tradizione popolare e dalla musica colta napoletana del '600 e '700, tutti comunque filtrati attraverso la mia esperienza

come compositore contemporaneo.

I testi dei brani cantati, tutti in dialetto partenopeo, data la musicalità della lingua napoletana, sono da considerare parte integrante della musica stessa, e sono riferiti ai personaggi del film o a figure caratteristiche evocate da essi: il "gagà", personaggio nobile ed affettato corteggiatore; "o malamente", cioè il cattivo della sceneggiata.

Ho anche inserito un canto in stile "a fronna", che viene utilizzato dai parenti per comunicare con i carcerati.

Infine, ho voluto attribuire un omaggio a Salvatore Di Giacomo, autore del dramma da cui è tratto il film, ma anche di molte splendide canzoni napoletane, inserendo una sua composizione dedicata ad uno dei luoghi più importanti di Napoli, Marechiaro, di cui il film offre alcune belle inquadrature. (Guido Sodo)

CARNEVALESCA (Italia, 1918)

R.: Amleto Palermi. S.: Lucio D'Ambra. F.: Giovanni Grimaldi. In.: Lyda Borelli, Livio Pavanelli, Renato Visca.

P.: Cines, Roma. Lunghezza originale: 1755 m. Lunghezza della copia restaurata: 1.500m. D.: 55'. V.O.

Dalla Cineteca di Bologna.

Accompagnamento del gruppo "Musica nel buio" diretto da Marco Dalpane / *Accompanied by the ensemble "Musica nel buio"* directed by Marco Dalpane

Musiche composte da Marco Dalpane e Giorgio Casadei

Marco Dalpane (pianoforte e composizione), Massimo Semprini (sassofono e composizione), Gerard Antonio Coatti (trombone) Giorgio Fabbri Casadei (chitarra e composizione), Vincenzo Vasi (basso) Emanuele Benfenati (violino), Davide Dondi (violino), Loris Dal Bo (viola), Enrico Guerzoni (cello).

Marco Dalpane, nato nel 1956, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Da due anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore. Fondatore del gruppo Musica nel Buio, ha partecipato con questa formazione a vari festival, tra cui il *Film Fest* di San Benedetto del Tronto, il *Mystfest* di Cattolica, le *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone, il *Musicos ante la pantalla* di Valencia e il *Cinema Ritrovato* di Bologna. E' autore anche di musiche per il teatro e la danza.

(...) Fassini mi mandò a chiamare: - Venga alla Cines a far colazione con la Borelli e con me... La Borelli, alla Cines, ci abitava. Ché quando tra un periodo e l'altro della sua vita d'attrice di prosa dava alcune settimane alla cinematografia, il barone Fassini non voleva che di quel poco tempo si perdesse neppure la mezz'ora necessaria per condurre in vettura l'illustre attrice da casa sua al teatro. Le allestivano dunque lassù, nella palazzina centrale della Cines, un appartamento e Lyda Borelli non aveva, uscendo dal letto, che da far le scale per essere, nella sua imperiale bellezza bionda, davanti alla macchina da presa. E lì Alberto Fassini veniva ogni tanto a vigilare il lavoro, chiuso nei suoi maglioni di grossa lana, col suo passo napoleonico da imperatore della cinematografia, infallibile nella cortesia ma secco e rapido nei comandi in quell'abitudine di sbrigativa autorità che gli veniva dalle navi da guerra su cui aveva trascorso, brillante ufficiale di marina, gli anni della prima giovinezza. Allora era nella seconda giovinezza, come adesso è nella terza; ché Alberto Fassini ha sempre una giovinezza di ricambio per essere eternamente giovane. Uomo intelligente e geniale, di larghe vedute, di molteplici esperienze, il barone Fassini voleva conferire alla produzione della Cines un prestigio superiore a quello di qualunque altro film. Uomo di gusto, di coltura, di largo senso artistico, non seguiva, da industriale remissivo, i suoi vari registi. Ma tutti invece li dominava e, come su gli antichi suoi bastimenti, li chiamava volentieri a rapporto. C'era in lui il desiderio di elevare il tono della cinematografia e di portarla ad autentica manifestazione d'arte. Così una mattina, avutomi alla sua tavola accanto a Lyda Borelli, comandò secco e breve col tono dell'ammiraglio che parli all'ufficiale di guardia chiedendogli una lancia a mare: "In dieci giorni un film vostro per Lyda Borelli, vasto, artistico, grandioso, degno di lei e dell'arte sua..."

Scrissi *Carnevalesca*: un ardito tentativo di film simbolico ed allegorico suddiviso in tre tempi e commenti: un "carnevale bianco" che era il mondo della felice adolescenza nei giovani principi d'una grande Corte imperiale; un

"carnevale rosso" che, nel cieco e ardente furore della vita, insanguinava tra passione e delitto quelle prime innocenze; e un "carnevale nero" ch'era il poema visivo della vecchiaia e, in un mondo di neri fantasmi, radunava attorno ai superstiti le oscure ombre d'un tragico passato. Occorrevano al film, negli episodi visivi e corali dei tre pittoreschi carnevali, larghi commenti musicali ed una specie di sinfonia dei suoni che accompagnasse la sinfonia dei colori. Si pensò a Mascagni, si pensò a Zandonai: impegnati l'uno e l'altro in opere nuove. E il film, al quale la musica, la grande musica, era indispensabile, rimase senza uno dei suoi principali elementi, affidando il sostrato lirico della composizione visiva solo ai commenti rabberciati delle orchestre dei cinema cucendo insieme vecchi motivi verdiani e valzer viennesi:

Amleto Palmeri inscenò *Carnevalesca*. Lyda Borelli ne fu stupenda interprete in un imponente gruppo d'attori tra i quali, tentato momentaneamente dalla cinematografia, era anche un fine poeta veneziano, allora giovane e più tardi affermatosi giornalista di razza e solido scrittore politico, Gino Cucchetti. L'opera cinematografica ebbe questo particolare risultato: che dieci compositori di musica videro, in *Carnevalesca* senza musica, la possibilità di una grande opera lirica. Primo a scrivermi fu Giacomo Puccini. Ritrovo la sua lettera, da Milano: - Ho ammirato iersera *Carnevalesca*. La gente, che al cinema, non applaude mai, iersera, me presente, ha battuto le mani. Che operone ci sarebbe là dentro! Vogliamo parlarne? Sarò a Roma la settimana ventura -. Se ne parlò, con Puccini sempre indeciso, senza concludere nulla. E altri, dopo Puccini, pensarono all'opera. Due o tre librettisti addirittura elaborarono schemi di libretto. Troppi galli a cantare!... Il giorno non venne. E l'opera lirica è ancora da farsi, mentre *Carnevalesca*, nel cimitero senza croci delle pellicole, nella fossa comune della vecchia cinematografia, è sepolta e dimenticata, senza un fiore, senza una lacrima...

(Lucio d'Ambra, *Sette anni di cinema*, ripubblicati da Giovanni Grazzini in *Gli anni della feluca*, Lucarini, 1989)

CARNEVALESCA

di Michele Cannosa

Ancora nel 1937, Lucio d'Ambra scrive nelle sue memorie:

... *Carnevalesca, nel cimitero senza croci delle pellicole, nella fossa comune della vecchia cinematografia, è sepolta e dimenticata, senza un fiore, senza una lacrima...*

Di fronte a questa fossa illacrimata, la pietà s'impone; poi la fortuna soccorre la *pietas* e il film viene ritrovato (disseppelito) - dalla Cineteca di Bologna. Si tratta di una copia originale, pressoché integra, proveniente dall'archivio Sodre di Montevideo, con didascalie in spagnolo (tradotte in italiano, in occasione del restauro) e colorata: soprattutto colorata. (Un breve frammento del terzo rullo viene in seguito rinvenuto in Italia).

Lucio d'Ambra scrive il film, in una decina di giorni, nell'estate 1917, su commissione di Alberto Fassini. La Cines seguita in una politica - che gli economisti chiamerebbero - di "differenziazione del prodotto": film esteticamente qualificati, referenziati dalla "tête d'affiche". Autore: Lucio d'Ambra; interpreti: Lyda Borelli ed Enrico di Roma (questo, poi, sostituito con Livio Pavanelli); inscenatore: Amleto Palmeri. Inoltre, come già per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, si vorrebbe una partitura musicale di Pietro Mascagni (o almeno del maestro Zandonai...) Eppure *Carnevalesca*, questo "film artistico" per premeditazione, mostra una ricerca di corrispondenza - che sfiora la sinestesia - tra dramma e colori (e musica?), tale da poterlo collocare tra i tentativi di "opera totale", se non proprio sintetica o, per altri versi, lungo la linea inaugurata dai primi esperimenti di Ginna e Corra (1909), insomma una "sinfonia poliespressiva" (secondo i voti del Manifesto della cinematografia futurista, 1916) a misura Cines. Ad ogni modo, il barone Fassini fa le cose in grande e, dunque, si richiede a Lucio d'Ambra la "maniera grande", cioè una tragedia. L'azione si svolge nell'improbabile, e bellissimo, castello del regno di "Malesia". Qui vive una corte composta da un vecchio re, dai suoi due figli Luciano e Maria Teresa (Lyda Borelli), e da tutta una infila di principi e principini, (persino neonati, in culle disposte in un ordine geometrico molto *d'Ambra touch*) nonché ridicoli tutori e ottusi marescialli. - Questo regno da operetta, perfetto materiale da commedia, d'Ambra lo prende sul serio e lo precipita in eventi fatali. - Il re è vecchio, e l'erede al trono è innamorato di Tea (probabilmente non aristocratica), dalla quale

aspetta un figlio; così Luciano rinuncia ai suoi diritti di primogenitura e fugge con lei. Chi erediterà il trono? Si scatenano le ambizioni, si ordiscono i complotti. Il vecchio re è indeciso, ma infine si risolve per Maria Teresa, promessa al principe Pietro. Il re viene assassinato. La colpa è fatta ricadere su Pietro. Anche Maria Teresa lo crede colpevole e lo uccide la sera stessa delle nozze. Poi, scopre l'innocenza dell'amato Pietro e, ormai folle, "fugge... fugge" nella notte.

Carnevalesca si apre con una presentazione dei personaggi principali dentro l'affollato tumulto del carnevale. Lo spazio del castello è articolato (esterni/interni, piani superiori/inferiori) e padroneggiato da un complesso montaggio a incastro. L'unità di luogo consente una certezza spaziale rispetto ai rovesci della vicenda, ma trattiene anche una serie multipla e successiva di scene secondarie, transiti narrativi, notazioni, ora ironiche ora solenni. Tra le fastose sale, il bel giardino-dedalo, la dolce riva del lago e un campo da tennis, si muove Lyda Borelli; se è primavera, cita Botticelli. Tuttavia, a lungo meno che comprimaria, solo i primi piani rendono auratica la sua presenza. Via via che il dramma avanza, lo spazio si semplifica e si stringe intorno a lei, il tempo si dilata e punta al culmine: è qui che il corpo di Lyda si riprende la scena, il suo diritto isterico di diva - per confondersi, infine, tra gli alberi viola, in lontananza. Il film si avvia con una gioiosa festa di carnevale (bianco) che ritornerà greve "qualche anno dopo" (didascalia) come doppio e irrimediabile contrasto (carnevale rosso). Solo metaforici sono invece gli altri carnevali (secondo l'idea di mascherata esistenziale, "carnevale della vita"). *Carnevalesca*, dunque, è suddiviso in tre carnevali, ricorda d'Ambra; ne menziona quattro invece una presentazione pubblicitaria d'epoca (cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1918*). Ciascun carnevale simboleggia e marca una diversa sezione drammatica della vicenda. Inoltre, se in ragione di quattro, i carnevali perfezionano l'allegoria, coincidendo col novero delle stagioni e la tradizionale ripartizione dell'età dell'uomo (tutt'e quattro, peraltro incarnate nei personaggi del film). C'è il carnevale bianco: l'infanzia gaia e spensierata; il segmento (carnevale) azzurro: la giovinezza, l'amore; il carnevale rosso: le passioni violente (l'ambizione); il carnevale nero: la morte e la follia. Ad ogni carnevale, o comunque a ogni sequenza conclusa, corrisponde una diversa tinta dominante (imbibizione). Pure, il carnevale bianco non è di colore bianco, ma rosa, mentre il carnevale nero è viola (niente b/n.). La correlazione colore/scena richiama le soluzioni cromatiche del teatro simbolista. Ricordiamo, per esempio, la pièce di Marcel L'Herbier *L'Enfantement du mort* (pubblicata nell'aprile 1917 e allestita da Art et Action l'11 aprile 1919) si presenta come: *Miracle en pourpre, noir et or*. Così, Lucio d'Ambra, questo giornalista romanziere e autore di commedie brillanti, che si farà una fama - due passi avanti - di "precursore di Lubitsch", qui si spinge - un passo indietro - verso il Sublime, e con le idee troppo chiare, verso Maeterlinck. Certi intimi di Lucio d'Ambra (Washington Borg, Gaetano Campanile-Manvini e Ugo Ugoletti) prendono visione della sceneggiatura di *Carnevalesca* prima della realizzazione del film:

"Ciò che Maeterlinck ha tentato raggiungere nel teatro, Lucio d'Ambra, in *Carnevalesca*, è riuscito a portare al cinematografo: il fato cieco e inesorabile che sovrasta il mistero del nostro spirito, la vita umana retta da forze ignote, simbolo di una realtà nascosta. E se il grande poeta de *L'Interieur*, di *Pelléas et Mélisande*, de *L'Intruse*, de *Les Aveugles* ha potuto plasmare le sue creature di sogno con la sublime armonia della parola, Lucio d'Ambra ha saputo scolpire vigorosamente i simboli della sua tragedia in una mirabile euritmia visiva, in una stupenda polifonia di scene e di quadri."

(U. Ugoletti, "*Carnevalesca*" di Lucio d'Ambra, Roma, "La Cine-Gazzetta, n. 41, 26 luglio 1917, p. 3)

Carnevalesca, infatti, è punteggiata di simboli, certi sono inclusi nello svolgimento scenico (le lucciole: "fulgore dell'illusione", dice una didascalia), altri sono piuttosto delle inquadrature-emblema (racchiuso in un tondo, si muove un polipo: didascalia: "... la piovra dell'ambizione"). Una trovata meno elementare è quest'altro iconogramma reiterato: un braccio nudo elegante ignoto, e nella mano, un prisma. Ad ogni passaggio da un carnevale all'altro, ad ogni rifrazione della sorte, - dissolvenza: - appare questa mano che muove il prisma; - dissolvenza: - il colore della sequenza successiva è cambiato.

"Una mano che non ci appartiene bussava a tratti alle porte segrete dell'istinto - si potrebbe dire alle porte del destino -, aprirle non ci è possibile, ma dobbiamo ascoltare con attenzione."

(Maeterlinck, *Menus propos. Le Théâtre*, "La Jeune Belgique", n. 9. 1890).

LA FEE AUX FLEURS

D.:2'. 35mm.

Dal CNC - Les Archives du Film

ANNONCES POUR EXPLOITANTS 1917 (Francia, 1917)

D.:1'. 35mm. V.O.

Dal CNC - Les Archives du Film

Domenica 28 novembre

9.30

al Teatro La Soffitta (via D'Azeglio 41)

QUALE FUTURO PER I FESTIVAL DEL CINEMA

Convegno di studio promosso dal Comitato Nazionale per la diffusione del Film d'Arte e di Cultura

Orario dei lavori: 9.30-13.00 - 16.00-19.00

9.00

al Cinema Lumière

La Prima Guerra / *The First War*

L'economia di guerra / *The economy of the War*

A DAY IN THE LIFE OF A MUNITION WORKER (GB, 7/1917)

D.: 11'. 35mm. V.O.

Dall'Imperial War Museum

[ITALIAN MUNITIONS MANUFACTURE] (Italia, 191?)

In attesa di identificazione / *Unidentified*. D.: 15'. 35mm. Versione inglese.

Dai National Archives (Washington)

HERSZTELLUNG VON GRANATZUNBERN (Germania, 191?)

D.: 5'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv.

VIROBA ZBRANI VE SKODOVYCH ZAVODECH (Austria-Ungheria, 1916)

D.: 39'. 35mm. V.O.

Dal Narodni Filmovy Archiv (Praga)

La produzione di armi e munizioni nella fabbrica della Skoda, le prove di funzionamento.

KRIEGSSANLEIHE - Film der Reichsbank (Germania, 191?)

D.: 12'. 16mm. V.O.

Dal Bundesarchiv-Filmarchiv

IM REICHE DES GELDES (Germania, 1917?)

D.: 25'. 16mm. V.O.

Dal Bundearchiv-Filmarchiv

THE GREAT GAME (GB, 1918)

Pr.: Kinsella and Morgan. D.: 4'. 35mm. V.O.

Dall' Imperial War Museum

La fine dei protagonisti / *The End of the Leaders*

DIE TRAUERFEIERLICHKEITEN FUR WELAND SR MAJESTAT KAISER FRANZ JOSEF I (Austria-Ungheria, 1916)

P.: Sascha Film Fabrik. D.: 25'. 35mm. V.O.

Dall'Oesterreichisches Filmarchiv

UNSER HINDENBURG, (Germania, 1917)

P.: Militarisch-Amtlicher Film des Bild und Film Amtes-BUFA D.: 7. 16mm. V.O.

Dal Bundearchiv-Filmarchiv

Dal muto al sonoro / *From Silent to Sound*

THE BLUE ANGEL (Germania, 1930)

R.: Josef Von Sternberg. S.: dal romanzo di Heinrich Mann. Sc.: Robert Liebmann. F.: Gunther Rittau, Hans Schneeberger. Mus.: Friedrich Hollaender. In.: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers. P.: UFA. D.: 99'. Versione inglese. 35mm.

Dalla Library of Congress.

Nello stesso periodo in cui il cinema americano iniziava la conquista del ricco mercato europeo, producendo a Hollywood e a Joinville film in tante versioni quanti erano i mercati da conquistare, l'Europa cercava di percorrere la stessa strada al contrario. Così, nei nuovi, faraonici studi sonori dell'UFA, sul set di *Der Blaue Engel*, lo stesso Von Sternberg, lo stesso cast e gli stessi tecnici stavano producendo un altro film: *The Blue Angel*. La versione inglese del film più famoso della Dietrich venne girata contemporaneamente a quella tedesca, con gli attori che rigiravano le stesse scene nelle due lingue. A parte la lingua e gli effetti che il cambio di lingua producono nella recitazione dei due attori principali, la versione americana differisce in molti punti da quella tedesca. Niente di macroscopico: si tratta di particolari, di tagli diversi, di gestualità e di posizioni diverse degli attori, che danno però un'impressione diversa, come se l'occhio del regista e della produzione fosse attento ai gusti e soprattutto ai diversi limiti del "comune senso del pudore" nei due paesi.

Oggi, le due versioni tendono a sovrapporsi, nuovi doppiaggi cancellano le differenze, come spesso capita anche alle versioni "europee" dei film americani (si veda il caso di Laurel e Hardy in Italia o in Spagna) quand'anche non spariscono (come nel caso delle multiversioni Paramount prodotte a Joinville. Solo un'attenta ricerca negli archivi può riportare alla luce l'originale oggetto di quella prima americana del 5 dicembre 1930, quando Marlene Dietrich apparve sullo schermo del Rialto a New York.

Gli organizzatori de Il Cinema Ritrovato danno il loro benvenuto ai membri del Direttivo Lumière e agli storici del cinema italiani che terranno la loro riunioni a margine del Festival.

Il Restauro dei film Vitaphone fa parte del progetto Dawn of Soun, sponsorizzato da AT&T. La sponsorizzazione includeva anche la donazione di fondi per il ristauro dei film Vitaphone, generosamente elargita da AT&T alla UCLA Film and Television Archive.

The Vitaphone Films, both shorts and features, were restored as part of the Dawn of Sound Project, which was sponsored by AT&T, including the generous gift of Preservation Fund donated to UCLA for the preservation of the Vitaphone films.

Ringraziamenti/ Acknowledgement:

Richard Abel, Alberto Boschi, Henri P. Bousquet, Fabio Cervellati, Eric De Kuyper, Italo Farinelli, Vittorio Martinelli, Mario Monicelli, Susan Dalton (American Film Institute), Lisa Brody (American Film Institute), Karl Griep (Bundesarchiv-Filmarchiv), Helmut Regel (Bundesarchiv Filmarchiv), Dominique Paini (Cinémathèque Française), Bernard Martinand (Cinémathèque Française), Claudine Kaufman (Cinémathèque Française), Guy Lemaitre (Cinémathèque Française), Michelle Aubert (CNC - Les Archives du Film), Eric Le Roy (CNC - Les Archives du Film), Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale Belge), Cav. Walter Alberti (Cineteca italiana di Milano), Gianni Comencini (Cineteca italiana di Milano), Colonel De Corta (Ecpa), Cap. Montesinos (Ecpa), M.me Françoise Lemaire (Ecpa), Rebecca Herrera (Fox Inc.)

Kristin Hatfield (Fox Inc.), Nick Caputo (Fox Movietone News), Archivio storico dell'Istituto Luce, Brad King (Imperial War Museum), Paul Spehr (Library of Congress), Patrick Loughney (Library of Congress), David Francis (Library of Congress), Cecilia de Mille Presley (Motion Pictures Associates Ltd), Enno Patalas (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Klaus Wolkmer (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Gerhard Ullmann (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Mary Lea Bandy (Museum of Modern Art)

Anne Morra (Museum of Modern Art), Hoos Blotkamp (Nederlands Filmmuseum), Peter Delpeut (Nederlands Filmmuseum), Mark-Paul Mayer (Nederlands Filmmuseum), Marie Koerteling (Nederlands Filmmuseum), René Wolf (Nederlands Filmmuseum), Mirjam Rutten (Nederlands Filmmuseum), Daan Hertogs (Nederlands Filmmuseum), Larry McCallister (Paramount Pictures), Richard May (Turner Entertainment Co.), Matthias Knop (Deutsches Institut für Filmkunde), Vladimir Opela (Narodny Filmovy Archiv), William T. Murphy (National Archives), Clyde Jeavons (National Film and Television Archive), Julie Rigg (National Film and Television Archive), Josef Gloger (Oesterreichisches Filmarchiv), Walter Fritz (Oesterreichisches Filmarchiv), Charles Hopkins (UCLA), Robert Rosen (UCLA), Lisa Liang (UCLA), Steven Ricci (UCLA)

Robert Gitt (UCLA), Edward Richmond (UCLA), Inge Degenhardt (Università di Francoforte), Susan Cohen (USIA-Washington), Franco Buccilli (USIS-Roma).