

CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica

Anno VII N.8/9 novembre-dicembre 1991



XX Mostra Internazionale del Cinema Libero

Il Cinema Ritrovato

Bologna 24 novembre - 1 dicembre 1991



Il cinema sperduto nel buio sta ritrovando l'antico splendore

di Vittorio Boarini

Puntuale come da cinque anni a questa parte, da quando cioè si è trasferita a Bologna, la Mostra Internazionale del Cinema Libero conclude la sua attività annuale - quest'anno si celebra la sua ventesima edizione - con «Il Cinema Ritrovato», la rassegna più strettamente legata anche all'attività di conservazione e restauro della Cineteca comunale, un'attività che, anche grazie alla connessione con la Mostra, ha conferito all'Istituto bolognese un prestigio internazionale.

Non casualmente lo stesso giorno in cui si inaugura il nostro festival l'Associazione delle Cineteche appartenenti alla Comunità Europea (ACCE) terrà a Bologna la sua assemblea generale. La nostra Cineteca, infatti, che in tale Associazione ha un ruolo eminente quale membro del Direttivo è stata fra i ventotto istituti d'Europa che la compongono, uno dei più sollecitati nel progettare e fondarla facendone un interlocutore autorevole del governo comunitario. A questa autorevolezza si deve il finanziamento che da cinque anni la CEE fornirà all'Associazione per la sua attività di recupero, catalogazione, conservazione e restauro del cinema europeo.

D'altra parte è proprio sul restauro, operazione che costituisce il cuore di ogni moderna attività di conservazione, che la Cineteca di Bologna ha puntato parte considerevole delle proprie risorse e delle proprie energie dotando la nostra città di un laboratorio specializzato per il cinema e la fotografia. L'impresa - si tratta propriamente di un'impresa artigiana denominata L'Immagine Ritrovata, che è stata realizzata grazie all'ECIPAR, il quale ha ottenuto per essa il finanziamento del Fondo sociale europeo, e alla partecipazione della Sovrintendenza regionale ai beni librari dell'I.B.C., della Provincia di Bologna e del Progetto giovani del Comune - sarà ufficialmente inaugurata durante «Il Cinema Ritrovato» per mostrarla ai numerosissimi rappresentanti delle Cineteche italiane e straniere convenuti nella nostra città per l'occasione.

Il laboratorio, dotato di attrezzature il cui valore può essere stimato in alcune centinaia di milioni, ha già iniziato a lavorare e le sue prime prestazioni potranno essere valutate nel corso della nostra rassegna, il cui nucleo centrale, «Sperduto nel buio», è costituito da un corpus di cinema italiano muto di proporzioni finora mai viste.

Dei film che compongono questo tentativo di riportare alla luce la memoria storica più antica del nostro cinema - film che la Mostra e la Cineteca, in una felice e insostituibile combinazione di sforzi, hanno reperito in diversi paesi ed in particolare nell'archivio di San Paolo del Brasile, dove giacevano più di cinquanta lungometraggi preziosi e rari compresi fra il 1918 e il 1926 - alcuni sono stati restaurati dal nostro laboratorio cosicché i risultati possono già essere offerti al giudizio critico di tutti e segnatamente degli innumerevoli specialisti che partecipano anche quest'anno al nostro festival.

Noi attendiamo serenamente il responso confortati anche da una prima e impegnativa prova già superata nell'ottobre scorso quando la Cineteca ha avuto l'onore di essere invitata, fra i principali Archivi del mondo, a quel grande avvenimento che è

stato «Cinémèmoire», il festival del cinema restaurato tenutosi a Parigi per espressa volontà del Ministro della cultura Lang. Fra le opere da noi presentate in quell'occasione spiccava per importanza e prestigio *Malombra* (film che «Sperduto nel buio» proporrà anche ai nostri spettatori), restaurato nel nostro laboratorio tranne per quanto riguarda la stampa finale. E' stato un successo: al di là del giudizio sul film (un Carmine Gallone del 1917 con una splendida Lyda Borelli...), l'apprezzamento per il lavoro di ripristino è stato ampio e sincero.

Mi sembra opportuno sottolineare a questo punto che la soddisfazione provata in occasione dell'evento parigino, un evento per il quale il governo francese ha stanziato una cifra per noi imbarazzante anche da scrivere, va ben oltre il riconoscimento ottenuto dal nostro impegno in favore del patrimonio cinematografico: «Cinémèmoire», infatti, ha costituito una sorta di sanzione da parte di uno stato europeo del fatto, non facilmente ammesso nel nostro paese, che il cinema è un bene culturale degno di cura e tutela alla pari con tutti gli altri, una sanzione che suona come apprezzamento autorevole per tutti coloro che, anche in Italia, lavorano ostinatamente, fra mille difficoltà e incomprensioni, alla scoperta, conservazione e valorizzazione di una memoria storica che costituisce parte integrante della cultura contemporanea. Penso alle «Giornate del cinema muto» di Pordenone, agli archivi italiani che fanno il possibile per salvare il salvabile (sono questi i termini in cui si pone il problema oggi nel nostro paese), all'Associazione degli storici del cinema, al contributo di laboratori pubblici (Istituto Luce e Cinecittà) e privati (Favro a Torino e Studiocine a Roma); e penso, naturalmente, alla Mostra del Cinema Libero che, in comunione d'intenti con la Cineteca di Bologna, offre con la quinta edizione del «Cinema Ritrovato» un così qualificato contributo alla salvezza del cinema italiano muto, oltre che del patrimonio cinematografico in generale.

Afferma Gian Piero Brunetta nel saggio scritto per il volume che accompagna la rassegna del muto italiano (*Sperduto nel buio*, a cura di Renzo Renzi, editore Cappelli e contenente la videocassetta di *Malombra*): «Negli ultimi quindici anni, la storiografia cinematografica italiana, soprattutto per quanto riguarda le ricerche sulle origini e sul periodo muto, ha compiuto una vera e propria rivoluzione copernicana... per la volontà di affrontare viaggi in terre sconosciute... per la capacità di sporcarsi le mani nelle più basse pratiche di accumulazione catastale dei dati... per l'acquisizione di una mentalità filologica finora inesistente, o evitata come la peste dalla critica, e per la comune parola d'ordine di inventare i modi per ritrovare, salvare e restaurare il patrimonio superstito di film italiani sparsi nei luoghi più disparati e imprevedibili, oltre che nelle cineteche pubbliche e private di tutto il mondo».

Credo si possa affermare in buona coscienza che a questa rivoluzione la Mostra del Cinema Libero ha dato il proprio contributo, in particolare con «Sperduto nel buio», per la cui realizzazione si è viaggiato in terre sconosciute per trovare i film nei luoghi più disparati, riportarli in patria (grazie anche alla

collaborazione del Ministero degli Esteri e del Ministero Turismo e Spettacolo), restaurarli e offrirli alla fruizione, che è lo scopo finale di ogni attività conservativa. In quest'impresa la mostra ha evidenziato di possedere un profondo senso storico, un senso legato "alle sue capacità - è ancora il Brunetta citato sopra - di amare i propri oggetti e contribuire alla sopravvivenza fisica di opere cinematografiche considerate perdute".

Nell'enfatizzare la rassegna del cinema italiano non ho voluto in alcun modo porre in secondo piano le altre sezioni del «Cinema Ritrovato», sezioni che magari avranno più consenso di pubblico, come quella dedicata al cinema americano del periodo bellico, che può anche vantare straordinari inediti, o possono esibire una ricerca sperimentale di grande interesse specialistico, come «Dalla farsa al melodramma e viceversa», curata con il consueto acume da Davide Turconi, il decano degli storici cinematografici italiani, che anzi costituiscono il completamento necessario e ineliminabile della manifestazione. Fra tali sezioni, va sottolineata quella dedicata ai film presentati da altre Cineteche quali

esempi della loro attività di restauro. Al di là della sua importanza oggettiva per un festival come il nostro, essa costituisce un elemento metodologico fondamentale per tutta l'attività della Mostra. Così come «Sperduto nel buio» non si sarebbe potuto realizzare senza un'ampia collaborazione istituzionale (per citare solo un esempio cittadino e particolarmente pregnante ricordo la collaborazione con l'insegnamento di Storia del Cinema del DAMS, grazie alla quale la rassegna ha trovato indispensabili integrazioni) in ugual misura la sezione dedicata al restauro non avrebbe potuto avere vita senza l'esemplare collaborazione prestata generosamente da tanti archivi italiani e stranieri. A ben guardare, il festival stesso deve la propria identità alla complessa rete di rapporti che lega la Mostra e la Cineteca di Bologna agli archivi FIAF e ad altre istituzioni cinematografiche, come l'American Film Institute, e non cinematografiche, come l'USIS e le tante Ambasciate italiane e straniere. A tutti va il ringraziamento sincero della Mostra e della Città che la ospita.

Note d'uso per «Il Cinema Ritrovato»

Come non perdersi nelle novanta ore di proiezione del Festival

di Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti

Come ogni anno, alle prime luci dell'alba, ci ripetiamo che ce l'abbiamo fatta, che il programma è pronto (si può sempre perfezionare, ma i tipografi aspettano), che lo offriamo agli spettatori del Lumière, agli specialisti, agli storici del cinema, agli archivisti, a tutti coloro che vogliono "ritrovare" il cinema. E lo ripetiamo anche quest'anno, avendo alle spalle un lavoro di ricerca durato più di un anno, che, più strettamente che mai, si è svolto parallelamente al quotidiano lavoro di ricerca e di conservazione di una Cineteca come quella di Bologna. Una ricerca che crediamo non abbia precedenti nel panorama delle indagini sul cinema italiano, tanto vive a livello storiografico e filmografico quanto insufficienti su quello della *visibilità* delle opere. Una esplorazione che ci ha portato a delineare una specie di "mappatura" di ciò che resta del cinema muto italiano negli archivi di tutto il mondo, dalla Francia al Sud America, dall'Olanda agli Stati Uniti, che ci ha permesso di ritrovare film considerati perduti, di identificare opere nascoste da titoli attribuiti, che ha avuto il merito (non indifferente, crediamo) di aver riportato in Italia circa un centinaio di opere "sperdute nel buio" e, infine, di presentare un programma di più di trentacinque ore di proiezione. Poche, forse, ma sufficienti a mostrare tanti film finora "invisibili": perché mai visti finora, o perché mai visti prima in queste copie, complete, colorate, le più prossime possibili alle qualità degli originali.

«Sperduto nel buio», questo il titolo della sezione italiana, non ha certo la pretesa di cambiare la storia del cinema italiano, o di mostrare i film migliori dei suoi anni "muti". Più modestamente, si prefigge di dare degli strumenti, di restituirci l'immagine quanto più possibile completa di un cinema i cui contorni restano ancora sfocati: troppo importanti le lacune, troppo dolorose le perdite, troppo lunghi gli anni dell'oblio per tanti film.

In una pagina dei suoi diari (ripubblicati su *Gli anni della feluca*, a cura di Giovanni Grazzini, Roma, Lucarini, 1989), Lucio d'Ambra ricorda gli autori e i titoli migliori del cinema italiano degli anni Venti: «I film di Campanile, con quelli di Luciano

Doria e di Enrico Roma e qualcuno di Washington Borg e di Ugo Falena, erano quelli che, insieme coi miei, tenevano quasi interamente il campo della cinematografia nazionale»; segue una lista dei titoli più interessanti: *La fiera del dolore, La signora delle rose, La danza su l'abisso, Il tuo rivale, Il bacio di Dorina, Avemaria, Appassionatamente, Saper amare, L'ultimo dei Bergerac, Vergine folle, Per aver visto, Militona, Due dozzine di rose scarlatte*. Questi film non saranno a Bologna, semplicemente perché non esistono più. Troppo resta ancora "sperduto nel buio". Una rassegna come quella che abbiamo cercato di costruire, oltre a rimarcare l'assenza di tanto cinema italiano, permette però di individuare nuovi filoni di ricerca che promettono ritrovamenti interessanti, ai quali ci dedicheremo in un futuro molto prossimo, non essendo questo che il primo capitolo di un lavoro che intendiamo proseguire: i film diretti o prodotti da Eleuterio Rodolfi, quelli della Film d'Arte Italiana, le commedie brillanti sono ora terreni esplorabili.

Cineteca, mensile di informazione cinematografica

DIRETTORE: Vittorio Boarini **DIRETTORE RESPONSABILE:** Dario Zanelli
CAPOREDATTORE: Gian Luca Farinelli **COMITATO DI REDAZIONE:** Alberto Artese, Alberto Boschi, Michele Canosa, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Gualtiero De Marinis, Alberico Giostra, Vittoria Gualandri, Franco La Polla, Nicola Mazzanti, Patrizia Minghetti, Andrea Morini, Flavio Niccoli, Sandro Toni, Romano Zanarini **SEGRETERIA REDAZIONALE:** Susanna Stanzani **GRAFICA:** Nicola Mazzanti **VIDEOIMPAGINAZIONE:** Marco Negri **IMPIANTI:** Centro Stampa Comune di Bologna **DIREZIONE CULTURALE:** Commissione Cinema del Comune di Bologna **SEDE:** Via Galliera 8, 40121 Bologna
SEGRETERIA EDITORIALE, AMMINISTRAZIONE E PUBBLICITÀ: Daniela Laschi, Marisa Marchesi - Editrice Compositori - Via Stalingrado 97/2°, 40128 Bologna - tel. 051/327837-327811 **PROPRIETÀ:** Editrice Compositori Autorizzazione Tribunale n. 5243 del 14-2-1985 Abb. annuo L. 3.500 - Prezzo per fascicolo L. 500

A fianco ed intrecciato al cinema italiano, abbiamo continuato la tradizionale rassegna dei «ritrovati/restaurati», alla ricerca di opere riscoperte, mai o poco viste (come *Graziella la gitana* di Leonce Perret, alcuni film Pathé, o *Die Perrücke* di Berthold Viertel), di film tanto interessanti quanto poco noti, come *Die Liebe der Jeanne Ney* che idealmente prosegue l'omaggio a Pabst iniziato lo scorso anno, o finalmente riportate ad una qualità e a una completezza inedite: è il caso del *Golem* di Paul Wegener, del *Raskolnikov* di Robert Wiene.

Ma questa quinta edizione de IL CINEMA RITROVATO non sarà solo da vedere, ma anche da ascoltare: il festival sarà inaugurato dalla prima esecuzione europea (dal lontano 1927) della partitura originale per coro e orchestra della *Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, diretta da Gillian Anderson, che da anni esplora e ricostruisce le partiture originali per film muti. E a questa seguirà Aljoscha Zimmermann che suonerà la partitura scritta da Edward Künnecke per *Das Weib des Pharao* di Ernst Lubitsch. Inoltre, abbiamo cercato di lasciare i film meno "muti" possibile. Molti dei titoli (italiani e non) saranno accompagnati da musicisti che hanno lavorato lungamente sulle immagini: Stefan Ram (quest'anno affiancato, per alcuni film, da una cantante), Marco Dal Pane, Michele Della Valentina, Aljoscha Zimmermann.

Lungo la strada del cinema "invisibile" ora "ritrovato", abbiamo voluto anticipare uno dei temi della prossima edizione, dedicando una serata al cinema dei dittatori, presentando *Kolybelnaja* di Dziga Vertov, *Tag der Freiheit* di Leni Riefenstahl e *Lenin v Otkjabr* di Mikhail Romm, una affascinante storia di *apparizioni*

e *sparizioni* di Josip Stalin dallo schermo.

E ancora, abbiamo insistito sulla strada dell'*invisibilità*, o per meglio dire, della dialettica fra ciò che lo schermo può mostrare e ciò che deve nascondere. Dopo la sezione dedicata lo scorso anno al Codice Hays, percorreremo quest'anno il tema della «Guerra giusta: cinema americano e seconda guerra mondiale», una piccola puntata fra documentari, film di finzione e propaganda sugli schermi americani durante l'ultimo conflitto mondiale. Ritoveremo così film di Preminger, Sirk, Milestone, King, Cukor, Borzage, insieme ai documentari di Capra, Van Dyke, Von Sternberg, dell'Office of War Information, permettendoci la versione originale di *December 7th* di John Ford (65 minuti in più!) e alcune scene tagliate al montaggio di *The Battle of San Pietro*, il capolavoro di John Huston.

Per concludere, un'altra *no man's land* ai limiti della storia del cinema: «Dalla farsa al melodramma e viceversa», la rassegna ideata da Davide Turconi per studiare la storia di quegli attori del cinema muto americano che sono passati agevolmente (?) dai ruoli comici a quelli drammatici e viceversa, sconvolgendo il nostro sguardo abituale: Tom Mix, Gloria Swanson, Pearl White, Ruth Roland, Wallace Beery ed altri. Anche qui una ricerca costellata di assenza, tanto più evidenti e sentite quanto più il terreno di ricerca è nuovo ed inedito.

Infine, ricordiamo che il Lumière è piccolo (o il nostro pubblico è cresciuto) e, se le proiezioni mattutine e pomeridiane sono libere, quelle serali dovranno essere prenotate.

Da tutti, compresi i nostri ospiti.

Buona visione.

Un nuovo incontro «verso una teoria del restauro cinematografico»

Questa edizione del «Cinema Ritrovato» prevede, sabato 30 novembre alle ore 9,00 presso il Cinema Lumière, un nuovo appuntamento con le problematiche che ormai tradizionalmente sono al centro dell'attenzione della settimana di incontri bolognesi

L'incontro internazionale intitolato «Verso una teoria del restauro cinematografico (II): discorsi sul metodo» si pone in continuità con quello dello scorso anno che affrontava il problema della teoria del restauro in maniera generale, ponendosi domande metodologiche di fondo, cercando di porre le premesse per stabilire dei principi generali, andando alla ricerca di contributi alla riflessione in discipline attigue, forti di metodologie consolidate negli anni e di una più ricca tradizione teorica.

E' appena il caso di precisare che i discorsi teorico-generalisti sono tutt'altro che esauriti, che vanno proseguiti in vista di un atto fondativo di una filologia del cinema, necessaria a superare una logica dell'emergenza, quando non la mera improvvisazione, in questo campo.

Tuttavia, la teoria a cui pensiamo non deve rispondere a una presunta purezza (correttezza) autoreferenziale, deve piuttosto servire ad una pratica (il restauro del film), giacché è nella pratica che essa si sperimenta, trova la sua necessità e la sua verifica. Pertanto, per l'occasione, abbiamo voluto chiamare in causa alcune puntuali, concrete esperienze di ricostruzione-restauro, relative a singoli film che «Il Cinema Ritrovato» presenta nella

sua intensa settimana di proiezioni.

Naturalmente da questo convegno (come già da quello dello scorso anno) non ci aspettiamo delle certezze definitive; vorremmo invece che emergessero degli indirizzi di metodo meno empirici di quelli correnti. Questo l'auspicio e lo scopo.

Aprirà l'incontro Roland Cosandey con *Uno, nessuno, centomila restauri* - relazione introduttiva sulla *vexata quaestio* della nozione di "originale" del testo filmico, sul cui incerto ed insicuro terreno si fonda ogni intervento di restauro.

Con gli interventi di Mark Paul Mayer - responsabile dei progetti di restauro del Nederlands Filmmuseum - e di Elfriede Ledig - ricercatrice che collabora con il Münchner Filmmuseum - si entrerà nello specifico di due interventi di restauro (*Raskolnikov* di Robert Wiene e *Der Golem* di Paul Wegener e Carl Boese) che permetteranno di discutere diversi punti nodali della prassi di restauro, avendo posto ai restauratori una serie di problemi tecnici e metodologici originati dall'esistenza di copie e di versioni diverse, reciprocamente incomplete e, in parte, insufficienti di per sé a condurre univocamente ad un "originale".

Una questione particolarmente complessa, che unisce aspetti tecnici, teorici, storiografici ed estetici, e che negli ultimi anni si è imposta fra quelle centrali negli interventi di restauro, è quella della riproduzione dei cromatismi dei film muti. Noel Desmet - responsabile dei restauri della Cinémathèque Royale di Bruxelles - la tratterà dal punto di vista tecnico, presentando la

metodologia da lui messa a punto per riprodurre i colori del muto con una tecnica moderna che rispetti il più possibile l'effetto e la qualità degli originali.

Su problemi simili, porteranno la loro esperienza, con due brevi comunicazioni, Paolo Bertetto del Museo del Cinema di Torino e Gian Luca Farinelli della Cineteca di Bologna, che parleranno rispettivamente dei problemi affrontati nei restauri di *Malombra* e *de Il fuoco*. Nel primo caso si tratta principalmente di problemi di ricostruzione attraverso la collazione di copie di provenienza diversa, mentre nel secondo, l'attenzione verrà posta su un

intervento volto a restituire al film di Pastrone le sue qualità cromatiche primitive.

Infine, prima di una discussione che speriamo ricca di contributi, Michele Cordaro, direttore dell'Istituto Nazionale della Grafica, che il pubblico del «Cinema Ritrovato» ricorderà per aver contribuito alla discussione dello scorso anno e che presiederà l'incontro, trarrà le conclusioni di una seduta che, ci auguriamo, possa permettere il confronto di esperienze diverse e la discussione di alcune delle questioni che attraversano teoria e prassi del restauro cinematografico.

I rapporti fra cinema e teatro indagati in un convegno del F.A.C.

Da sabato 30 novembre a domenica 1° dicembre, la Mostra del Cinema Libero ospita una Tavola rotonda, organizzata dal F.A.C., dal titolo «Il cinema italiano ritorna al teatro?»

di Dario Zanelli

Il Comitato nazionale per la diffusione del Film d'Arte e di Cultura, che già aveva tenuto a Bologna, nell'ambito della XVII Mostra internazionale del Cinema Libero, e precisamente il 10 dicembre 1988, una Tavola rotonda su "I film in televisione" - primo Incontro in Italia coi responsabili della programmazione cinematografica della TV pubblica (RaiUno, RaiDue, RaiTre) e di quella privata (Fininvest, Odeon, TeleMontecarlo) -, torna quest'anno nella medesima città, quale ospite della XX Mostra del Cinema Libero per tenervi, tra il pomeriggio di sabato 30 novembre e la mattina di domenica 1° dicembre, un Incontro sul

tema: "Il cinema italiano ritorna al teatro?". Tema espresso nella forma di un interrogativo che gli organizzatori sperano stimolante, come lo fu quello dato dallo stesso F.A.C. al proprio Convegno dello scorso anno, svoltosi a Firenze, presso France Cinéma, dal 2 al 3 novembre: "Perché gli italiani, a differenza dei francesi, amano così poco il loro cinema?".

Il dibattito in preparazione cercherà di mettere a

fuoco gli aspetti di una tendenza che, manifestatasi come un fatto nuovo nel cinema italiano a partire dagli anni '80, è venuta accentuandosi e consolidandosi, si direbbe, negli ultimi tempi: la tendenza a riprendere il discorso, da tempo interrotto, con il teatro, nel momento in cui questo sembra attraversare una stagione relativamente felice, e rivelare comunque una volontà di ripresa, una capacità di rinnovarsi forse superiore a quella riscontrabile ai livelli medi del nostro cinema. Sempre più frequenti sono oggi gli apporti del teatro al cinema, sempre più importanti gli scambi tra l'una e l'altra forma di spettacolo. Preceduto da altri esempi significativi, *Piccoli equivoci*, il film che Ricky Tognazzi realizzò nel 1989, traendone il soggetto da un testo teatrale dell'attore Claudio Bigagli, con interpreti provenienti dal mondo della scena come Castellitto e la Sastri, Nancy Brilli e Roberto Citran, ha finito con l'assumere il valore di un vero e proprio omaggio del cinema al giovane teatro italiano, sempre più ricco di spunti vivaci e argomenti interessanti.

A questa storia d'un gruppo di attori di prosa in crisi hanno fatto subito seguito, col successo che sappiamo, due film ispirati a lavori drammatici di Umberto Marino: *La stazione*, diretto dall'attore Sergio Rubini e da lui stesso interpretato al fianco di Margherita Buy e di Ennio Fantastichini, e *Italia-Germania 4 a 3*, diretto da Andrea Barzini e a sua volta interpretato da attori in bilico fra teatro e cinema come Fabrizio Bentivogli, la già ricordata Nancy Brilli, Giuseppe Cederna e Massimo Ghini. E poi tanti altri film, d'ambiente teatrale come *Turné* di Gaetano Salvatores, o comunque d'ispirazione drammatica, come le recenti fatiche di Giuseppe Piccioni, Pino Quartullo, Giulio Base, Stefano Reali...

Il fenomeno continua, dunque? Il cinema italiano torna a rivolgersi al teatro, nel solco delle sue antiche tradizioni? L'Incontro del F.A.C., che si svolgerà nella sala superiore del Cinema Lumière, in via Pietralata 55, aprendosi alle 16,30 di sabato 30 novembre per concludersi alle 13 di domenica 1° dicembre, inviterà ad esprimersi sull'argomento critici e studiosi, registi e attori.



**LIBRERIA
DELLO
SPETTACOLO**
cinema teatro musica

Via Mentana 1/C
T. 23.72.77

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero - Comune di Bologna - Assessorato alla Cultura - Cineteca e Commissione Cinema - IBC-Soprintendenza ai Beni Librari, Progetto Giovani con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna e il contributo del Ministero Turismo e Spettacolo in collaborazione con United States Information Agency, American Film Institute, Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Ambasciata degli Stati Uniti, FEDERCOOP, Acostud, Associazione Musica Attuale, Laboratorio Musica Immagine

XX Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO

Bologna 24 novembre - 1° dicembre 1991
Cinema Lumière
(via Pietralata 55, tel. 523539)

L'accesso alle proiezioni del mattino e del pomeriggio è libero previa presentazione della tessera FICC (che può essere acquistata alla cassa negli orari di apertura del cinema). L'accesso alle proiezioni serali dovrà essere prenotato, fino ad esaurimento dei posti disponibili, presso la cassa del Cinema Lumière dalle 15,00 alle 19,00 dello stesso giorno.

DOMENICA **24** NOVEMBRE

ore 21,00

«Ritrovati»

REVE A LA LUNE (Francia/1905)

R.: Gaston Velle. Supervisione: Ferdinand Zecca. In.: Ferdinand Zecca. P.: Pathé Frères, maggio 1905. Numero di catalogo: 1207. L.O.: 145 mt. D.: 6'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram
Stefan Ram, che il pubblico de IL CINEMA RITROVATO 1990 ha già potuto apprezzare e che accompagnerà buona parte del programma 1991, è nato ad Amsterdam nel 1959. Ha studiato pianoforte al Conservatorio di Arnhem in Olanda. Dal 1987 lavora come pianista al Nederlands Filmmuseum, e dal 1990 è stato assunto in qualità di collaboratore musicale a tempo pieno. Per questa istituzione cura la collezione di musiche per film e la realizzazione di molteplici progetti di accompagnamenti musicali per film muti.

Stefan Ram, who does the musical accompaniment for this film, as for many others in the program, played in Bologna last year too. He was born in Amsterdam in 1959. He studied piano in Arnhem. From 1987 - on full-time from 1990 - he works as pianist for the Nederlands Filmmuseum, where he collects silent film scores and composes scores for silent films.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Francia/1928)

R.: Carl Dreyer. Ass.R.: Holm e Dr Martof. Sc.: Carl Th. Dreyer e Joseph Delteil. Consigliere storico: Pierre Champion. F.: Rudolf Maté e Goesta Kottula. Scgf.: Jean-Victor Hugo e Hermann Warm. Cost.: Valentine Hugo. In.: Renée Falconetti (Jeanne), Eugène Silvain (Vescovo Cauchon), Louis Ravet (Jean Beupère), André Berley (Jean d'Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Antonin Artaud (Jean Massieu), Jean Ayme (un monaco), Fourniez-Goffard (Jean Alespée), Michel Simon (Jean Lemaître), Jean d'Yd (Guillaume Evrard), Jacques Amna (Thomas de Courcelles). P.: Société Générale de Films (Omnium-Films). L.O.: 2200 mt. D.: 90'. 35 mm.

Partitura musicale per coro e orchestra di Leo Pouget e Victor Alix; orchestrazione di E. Methuen (1928). Direzione dell'orchestra: Gillian B. Anderson. Original score for Orchestra and Choir by Leo Pouget and Victor Alix; orchestration by E. Methuen. Conducts: Gillian B. Anderson

Gillian Bunshaft Anderson è direttrice d'orchestra, musicologa, bibliotecaria musicale presso la Library of Congress di Washington e produttrice radiofonica, specializzata in musica americana e musica per film. Si è esibita in Europa, Sud America, Canada e Stati Uniti. Ha diretto e prodotto registrazioni e programmi radiofonici sulla musica americana. Ha partecipato al restauro e alla ricostruzione di partiture originali per orchestra, scritte per accompagnare alcuni dei capolavori del cinema muto; ha partecipato ai principali festival, dirigendo l'orchestra durante le proiezioni di film con accompagnamento musicale, tra i quali ricordiamo Way Down East (D.W. Griffith, 1920), The Thief of Bagdad (R. Walsh, 1924), The Wind (V. Sjöström, 1928), Parsifal (T.A. Edison, 1904), Wings (W.A. Wellman, 1928), Intolerance (D.W. Griffith, 1916), Carmen (C.B. De Mille, 1915). E' inoltre autrice di numerosi saggi e volumi dedicati allo studio della musica per i film muti.

La Passion de Jeanne d'Arc di Carl Dreyer fu rappresentata per la prima volta nell'aprile del 1928 a Copenaghen e circa una settimana più tardi a Parigi. Non si conosce la musica che accompagnò la prima proiezione danese, ma per la proiezione parigina essa fu composta da due musicisti francesi, Leo Pouget e Victor Alix (essi avevano collaborato lo stesso anno componendo la partitura di un altro film, Shéhérazade di Alexandre Volkoff). Per ragioni che non si conoscono, una partitura per piano e canto e quattro parti per strumenti a corda della composizione furono pubblicate non da un editore francese, bensì da una Casa americana, l'Editions Musicales Sam Fox di Cleveland e Parigi, e furono depositate per il copyright alla Library of Congress (attualmente è conservata alla Bibliothèque Nationale soltanto la partitura per piano e canto).

Nella proiezione di Parigi del 1928 il film fu censurato: i tagli riguardavano la scena del salasso e alcuni altri brevi frammenti anticlericali, circa cinque minuti in tutto. Di conseguenza la partitura pubblicata, relativa alla proiezione parigina, non comprende la musica di queste parti mancanti, presenti invece nella copia danese che ha poi normalmente circolato (per coprire le parti mancanti vengono ripetuti alcuni brani della partitura).

Al contrario di molte partiture dell'epoca del muto, che sono divise in numerose brevi sezioni, i 90 minuti di composizione di Leo Pouget e Victor Alix sono divisi in 13 parti principali, che sottolineano il carattere, esplicito o implicito, di ognuna delle principali sequenze strutturali del film. La composizione è scritta nello stile pseudo-gotico della musica drammatica francese di fine ottocento (molte quinte aperte negli accordi e formule di cadenza armonica in stile gotico). Sono presenti molte belle melodie e molti motivi ritmici e melodici ben scelti a comple-

mento delle immagini sullo schermo. Ad esempio, all'inizio del film, quando i giudici della corte clericale bisbigliano uno nelle orecchie dell'altro, il ritmo della musica suggerisce il passaggio di informazioni da un personaggio all'altro. La scena (chiamata "Grottesque" nella partitura) in cui i carcerieri tormentano Jeanne è accompagnata da un incalzante motivo del basso, ripreso dal soprano, che sottolinea i colpi che i carcerieri infliggono a Jeanne, ed è seguito da una dolce melodia che accompagna l'intervento di Artaud, mentre sottrae Jeanne alla crudeltà dei carcerieri. Ancora, nella scena in cui a Jeanne vengono tagliati i capelli, la musica sottolinea l'avvenimento e contemporaneamente l'atmosfera esterna. Ma ancor più della parte strumentale, è la parte vocale che fa di questa composizione qualcosa di particolare e, al tempo stesso, caratteristico della sua epoca. (...)

Particolarmente se eseguita con grande orchestra, solisti e coro (come avvenne per la prima proiezione), questa partitura rientra pienamente nella tradizione drammatica dell'epoca romantica, cosa che a molti sembra antitetica all'intimità senza tempo delle immagini del film, quasi tutti primi piani. Probabilmente chi è abituato a La Passion di Jeanne d'Arc in versione muta troverà questo accompagnamento tardo-romantico inadatto allo stile del film (Dreyer stesso ha confessato a Eileen Bowser del MoMA di preferire il film senza accompagnamento musicale). Tuttavia, chi non ha mai visto il film lo troverà forse molto più accessibile proprio grazie a questo accompagnamento romantico. Questa esecuzione è adattata per piano, organo/sintetizzatore, due violini, violoncello, contrabbasso e sei cantanti: speriamo di avvicinarci così all'intimità dei primi piani del film. (Gillian Anderson)

It's unnecessary to introduce Gillian Anderson to the audience of Cinema Ritrovato. For the ones who know her, she is the music for silents, the person who reconstructed and conducted the original scores of - who made musically live - such films as Way Down East, The Thief of Bagdad, Intolerance, Wings, Carmen, The Wind. For the few who don't know her (we feel very sorry for them), we can say that she is a conductor, musicologist, music librarian and radio producer, specializing in American music and film music. She has participated in the restoration and reconstruction of the original orchestral scores written to accompany several of the great silent films, and has conducted them in synchronization with their projection at many important film festivals and universities in U.S., Canada, Europe and South America. She was born in Brookline, Mass. and studied at the Bryn Mawr College and received a M.M. in Musicology from the University of Maryland. Our friends surely remembers her when she participated in Cinema Ritrovato's last edition's Seminar, having a speech on musical texts reconstruction.

"Carl Dreyer's La Passion de Jeanne d'Arc was premiered in April 1928 in Copenhagen about a week later in Paris. We do not know what music accompanied the screening in Copenhagen, but the music that accompanied the Paris screening was written by two French composers, Leo Pouget and Victor Alix. For some obscure reason, a piano/vocal score and four string parts for this screening were published not by a French music publisher but by the American firm, Editions Musicales Sam Fox of Cleveland and Paris, and they have deposited for copyright at the Library of Congress. (Not the string parts, only the piano/vocal score is preserved at the Bibliothèque Nationale).

Unlike many films scores of the silent era which are divided into numerous small sections, the ninety-minute score is divided into 13 major parts, which underscore the overall or underlying mood of each major structural sequence in the film. The score is written in the style of pseudo-Gothic (many open fifths in the chords and the Gothic-like harmonic cadential formulas), late nineteenth century French

dramatic music.

Especially when realized for full orchestra, soloists, and chorus (which was how it was first performed), this broad scale musical treatment places the score squarely in the dramatic tradition of the romantic era, and to some seems antithetical to the timeless intimacy of the photography which is done mainly in close-ups. Today's performance uses reduced forces, piano, organ/synthesizer, two violins, cello, bass and six singers and hopefully at least is in keeping with the intimacy of the film's close-ups. (Gillian Anderson)

ore 23,00

«Sperduto nel buio»

MACISTE ALL'INFERNO (It/1926)

R.: Guido Brignone. S.: Fantasio (Riccardo Artuffo). F.: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. Eff. spec.: Segundo de Chómon. Sgf.: Giulio Lombardozzi. In.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro, Pauline Polaire, Franz Sala, Lucia Zanussi, Umberto Guarracino, Mario Sajo, Domenico Serra, Felice Minotti. P.: Fert-Pittaluga (Torino). L.O.: 2475m. D.: 75'. 35mm. V. americana. Dalla George Eastman House di Rochester

Di Brignone, che ha attraversato quarant'anni di storia italiana, IL CINEMA RITROVATO presenta il suo film più noto: finalmente lo potremo vedere in una versione a colori e più completa di quelle finora conosciute, che ridà spessore ai ricordi di Federico Fellini (citati nella scheda che segue) e permette di capire meglio uno dei film più sorprendenti del cinema muto italiano.

Quando Stefano Pittaluga decide, agli inizi dei 1925, di mettere in cantiere *Maciste all'inferno*, Bartolomeo Pagano sta attraversando un momento di stanchezza. Sono più di dieci anni che gli fanno girare sempre lo stesso soggetto, cambiandogli solo di abito: è stato alpino, medium, poliziotto, atleta, in vacanza, giustiziere, africano, umanitario, si è salvato dalle acque, ha salvato la figlia del re dell'argento: nell'ultimo film è addirittura imperatore.

Maciste all'inferno, al contrario, si giova di un soggetto completamente diverso, opera di uno scrittore di un certo estro che si chiama Riccardo Artuffo, ma che usa un azzeccato pseudonimo: Fantasio. Ed il film risulta un'autentica fantasiosa diavoleria, un impasto di grottesco e di sentimentale, di comico e di mirabolante, ove si riescono a fondere esperienze lontane come quelle di Méliès, e coeve come quelle di *Metropolis*, addirittura prefigurando l'esplosione dei fumetti dei primi anni Trenta, in un godibilissimo pastiche di espressionismo e iconografia popolare, sensualità mediterranea e gotico luciferino. In questa vicenda, la lotta del Male contro il Bene (con ovvia vittoria finale di quest'ultimo) si complica di elementi soprannaturali; la rievocazione del mondo infernale è fatta secondo la classica tradizione dantesca vista nelle tavole di Gustav Doré.

Guido Brignone, regista di non eccelsa levatura, ma capace talvolta di qualche impennata, appare qui in uno stato di grazia: per creare il regno delle tenebre si affida all'abilità di quel mago dei trucchi che è Segundo de Chómon, il quale riprende dalle scenografie del bravo Lombardozzi - costruzioni monumentali, antri paurosi, bolge profonde - dei quadri di una bellezza "infernale", rosseggianti di fiamme e densi di ombre, fumiganti spelonche e torme di diavoli cornuti. In tutta questa stregonica fumisteria, dove impera un Barbariccia di sapore caligaresco, un Plutone che ricorda il Mangiafuoco di Pinocchio, infoiate diavolesse cui prestano le loro conturbanti nudità attrici come Elena Sangro e Lucia Zanussi, saltellanti sudditi dell'impero degli inferi, Maciste appare però il più spaesato, un colosso impotente in questo caotico affresco che sembra animarsi da una incisione medioevale. Per la prima volta lo vediamo in seria difficoltà. Stavolta è il film ad avere la meglio, non lui.

Per la storia, *Maciste all'inferno*, per le sue scene osée, incontrò serie noie con la censura. Ma ciò

avvenne dopo che il film era già stato visto, nell'ambito della Fiera di Milano, munito di un nulla osta speciale, da migliaia di spettatori. E dove vinse anche un premio.

Sul film v'è anche una insolita testimonianza; ecco come ce ne parla Federico Fellini, in una testimonianza raccolta da Dario Zanelli: «Uno dei miei primi ricordi è *Maciste all'inferno*. Mi pare persino che sia il mio primo ricordo in assoluto. Ero molto piccolo, ero in braccio a mio padre, che stava in piedi (il cinema era affollato), quindi dovevo avere un peso sopportabile, non potevo avere più di sei, sette anni. Era il cinema Fulgor, non il migliore di Rimini: come i primi cinematografi, aveva ancora del baraccone, e ricordava il palazzo delle streghe del Luna Park. La fiamma di gente, le urla, il richiamarsi a gran voce, l'aria sempre un po' minacciosa, almeno per un bambino; e poi il fumo, quello stare in piedi come in chiesa, come alla stazione, quelle attese sempre un pochino inquietanti, magari anche per parenze che non desidero. Quel cinemeto l'ho raccontato in tanti miei film: mi pare che si pagasse nove soldi proprio sotto lo schermo, dove c'erano alcune panche subito occupate da una marmaglia che s'azzuffava; poi c'erano i distinti a una lira. Eccolo, il mio primo film, in braccio a mio padre, con gli occhi un po' brucianti, perché ogni tanto, per attuire gli effetti del fumo delle sigarette, la maschera spandeva nell'aria, con quelle pompette meccaniche con cui si dava il flit alle mosche, un profumo dolciastro, acre. Mi ricordo questo saloncino buio, fumoso, con questo odore pungente e, sullo schermo giallastro, un omaccione con una pelle di capra che gli cingeva i fianchi, molto potente di spalle - molto più tardi ho saputo che si chiamava Bartolomeo Pagano - con gli occhi bistrati, le fiamme che lo lambivano intorno, perché si trovava all'inferno, e davanti a lui delle donnone, anche loro bistratissime, con ciglia a ventaglio, che lo guardavano con occhi fiammeggianti. Quell'immagine m'è rimasta impressa nella memoria. Tante volte, scherzando, dico che tento sempre di rifare quel film, che tutti i film che faccio sono la ripetizione di *Maciste all'inferno* (...).» (V.M.)

From Guido Brignone's forty-year production, IL CINEMA RITROVATO presents its most famous film: finally we can see a version in color, which is the most complete one we know.

MACISTE IMPERATORE (It/1924)

R.: Guido Brignone. S.: Pier Angelo Mazzolotti. F.: Massimo Terzano. In.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Domenico Gambino (Saeuta), Franz Sala (Stanos), Elena Sangro, Oreste Grandi, Augusto Bandini, Lola Romanos, Gero Zambuto. P.: Fert, Torino. L.or.: 2134 m. D.: 7'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmuseum. Si tratta di uno dei rarissimi trailer di film muti italiani sopravvissuti alla distruzione, testimonianza della popolarità che Bartolomeo Pagano, alias Maciste, aveva raggiunto sugli schermi di tutto il mondo (nel caso specifico in Olanda).

One of the few existing "trailers" from the Italian silent production. It witnesses of Bartolomeo Pagano's popularity.

ore 0,30

«Sperduto nel buio»

WRESTLING (It/19??)

da identificare. In.: Emile Raicevich. P.: Società Anonima Ambrosio(?). D.: 14'. 35 mm. Vers. amer. Dalla Library of Congress di Washington. Un divertente film da identificare: gli allenamenti e gli incontri di lotta liber di Emile Raicevich, fratello del "forzuto" Giovanni. *An amusing film to identify: training and matches of Emile Raicevich, the brother of the well-known Italian actor Giovanni.*

LUNEDI' 25 NOVEMBRE**ore 9,30****«Dalla farsa al melodramma e viceversa»
SWEEDIE LEARNS TO SWIM**

(USA/1914)

In.: Wallace Beery. P.: Essanay. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

TEDDY AT THE THROTTLE (USA/1917)

R.: Clarence Badger. In.: Gloria Swanson, il cane Teddy, Wallace Beery, Bobby Vernon. P.: Triangle-Keystone. D.: 27'. 16 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

A CLEVER DUMMY (USA/1917)

In.: Wallace Beery. P.: Triangle-Keystone D.: 10'. 16 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York

ore 10,20

«La guerra giusta»

LITTLE TOKYO, U.S.A. (USA/1942)

R.: Otto Brower. Sc.: George Bricker. F.: Joseph MacDonald. In.: Preston Foster, Brenda Joyce, Harold Huber. P.: Brian Foy. Distr.: 20th Century-Fox. D.: 64'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

«Le difficoltà che l'Office of War Information (OWI) aveva nel far crescere la visione degli studios divenne evidente a metà dell'estate del 1942 quando la Twentieth Century Fox coraggiosamente girò *Little Tokyo, U.S.A.* (...) *Little Tokyo* era un B-movie costato 300.000 dollari. Ma per come trattava i temi della guerra divenne una pietra miliare delle relazioni fra l'OWI e Hollywood. (...) *Little Tokyo* sviluppava il tema secondo cui tutte le persone di ascendenza giapponese, sia straniere sia cittadine americane, fossero leali nei confronti dell'imperatore del Giappone, (...) impiegava una tecnica documentaristica per accrescere la veridicità. Lo studio inviò i suoi operatori nel quartiere giapponese di Los Angeles per girare l'evacuazione. L'Esercito cooperò per le riprese. (...) "E' un invito alla caccia alle streghe", gridarono i revisori dell'OWI. *Little Tokyo* predicava l'odio contro tutti i giapponesi. (...) *Little Tokyo* fece apprendere all'OWI un'importante lezione: se l'ente voleva poter contare a Hollywood, era imperativo che vedesse i soggetti prima che il film venisse girato. Una volta che la pellicola era terminata, era troppo tardi.» (G.Black, C.Koppes, *La guerra di Hollywood*, ed. Il Mandarino, 1987)

*«The difficulty OWI would have in raising the studios' sights became apparent in mid-summer 1942 when Twentieth Century-Fox proudly released Little Tokyo, U.S.A. (...) Little Tokyo was a \$300,000 "B" movie. But because of its treatment of war themes it became a milestone in the relationship between OWI and Hollywood. (...) Little Tokyo developed the theme that anyone of Japanese descent, whether alien or American citizen, was loyal to the emperor of Japan (...) it employed a quasi-documentary style for verisimilitude. The studio rushed cameramen to the Japanese quarter of Los Angeles to shoot the actual evacuation. The Army cooperated in the filming. (...) Little Tokyo preached hate for all people of Japanese descent (...) Little Tokyo taught OWI an important lesson. If the agency wanted to be effective in Hollywood, it was imperative that it see scripts prior to shooting.» (G. Black, C.Koppes, *Hollywood Goes to War*, University of California Press, 1987)*

OUR JOB IN JAPAN (USA/1946)

Supervisione: Theodor Geisel. Sc: Carl Foreman, Theodor Geisel. M.: Dmitri Tiomkin. P.: Army Pictorial Service, Signal Corps, U.S. War Department. D.: 17'. V.O. 35 mm. Dai National Archives di Washington

Our Job in Japan fu l'ultimo sforzo dell'unità di Frank Capra. Terminato all'indomani della firma dell'armistizio, il film è molto più magnanimo nei confronti del nemico di quanto non sia il suo corrispondente "tedesco", *Your Job in Germany* (rimontato e distribuito successivamente dalla Warner Brothers come *Hitler Lives?* e vincitore di un Oscar, che il pubblico de IL CINEMA RITROVATO ha potuto vedere due anni fa). In sostanza, i giapponesi possono ritornare nella comunità internazionale, a patto che si liberino delle idee inculcate dai loro governanti. Secondo quanto dichiarò Theodor Geisel, il film non piacque al Generale MacArthur e tutte le copie furono ritirate.

Unlike its counterpart Your Job in Germany (later reedited by Warner Bros. as Hitler Lives? and Award winner and programmed during IL CINEMA RITROVATO two years ago), Our Job in Japan was probably never seen by either military or civilian audiences. Ironically, it was to be the final film produced by Frank Capra's Special Services Unit, shortly before the majority of its members returned to civilian life. By the time it was readied for release in March 1946, peace with Japan was already an established fact. Thus, in tone and approach toward its subject, the film could afford to be much more magnanimous than Your Job in Germany. The Japanese are portrayed here merely as the victims of cynical leaders who had filled their minds with thoughts of world conquest. The ideas that fill the Japanese brain, the film suggest, must be changed before Japan can hope to rejoin the community of peaceful nations. (...) According to its director, Theodor Geisel, Our Job in Japan displeased General MacArthur and all prints of the film quickly disappeared.

ore 11,40

«Sperduto nel buio»

LA CADUTA DI TROIA (Italia/1911)

R.: Giovanni Pastrone e Luigi Romano Borghetto. Sg.: da *L'Iliade* di Omero. Sc.: Giovanni Pastrone. In.: Giulio Vinà, M.me Daviesnes, Giovanni Casaleggio. P.: Itala-Film, Torino, 1911. L.O.: 600 m. D.: 32'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale curato da Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram. Anche di questo film, notissimo e citatissimo dalle storie del cinema, ma finora conosciuto in copie assai modeste, IL CINEMA RITROVATO presenta la migliore copia al mondo, assolutamente completa (596 metri restaurati dei 600 originali) e a colori, che ristabilisce il fascino primitivo delle immagini di Giovanni Pastrone.

La caduta di Troia costituisce, per la torinese Itala-Film, non solo il primo esperimento di lungometraggio, anche se i seicento metri della pellicola non permettevano ancora al racconto un ampio respiro, ma, soprattutto per Pastrone, la prova generale del progetto che già sta accarezzando e che vedrà la luce un paio d'anni più tardi: *Cabiria*.

Il soggetto mitologico de *La caduta di Troia* è narrato sinteticamente, dalla partenza di Menelao e dall'arrivo di Paride durante l'assenza del re spartano, fino all'incendio di Troia e al duello finale, che si conclude con la morte di Paride. Un'aura fiabesca pervade il racconto, scarno ed essenziale. Cura particolare venne impiegata nello studio della scenografia e dei costumi al fine di ambientare i personaggi nell'atmosfera richiesta dalla vicenda. E altrettanta diligenza venne posta nei viraggi, a volte molto violenti, tesi ad esaltare le scene più emozio-

nanti. Il palazzo di Priamo, visto con la gradinata e le grandi colonne, ha già una austera grandiosità, ignota ai rozzi fondali di cartapesta allora in uso, e prelude alle mirabolanti ed ariose panoramiche di *Cabiria*.

Quando uscì, il film lasciò perplessa la critica, ma ebbe l'effetto di incantare gli spettatori, attratti dalle imponenti ricostruzioni dei fortificati e dalla solenne andatura del racconto. Il cavallo di legno si staglia, con il suo minaccioso profilo, su di una campagna resa magica dalla foschia del mattino; le divinità appaiono e scompaiono come per sortilegio; gli amori degli eroi, danno forma ad un incantesimo che combina le suggestioni della teatralità barocca con gli espedienti delle riprese a trucchi. Infine, l'incendio, reso verosimile con cauti accostamenti di modellini, esalta un viraggio finalmente reso con risorsa espressiva autonoma, dopo anni di maltrattamenti decorativistici. (V.M.)

Also for this well-known film, we can screen the best existing print: it is almost complete (596 mts instead of 600) and it is in color.

ore 14,30

«Sperduto nel buio»

AMLETO (Italia/1917)

R.: Eleuterio Rodolphi. S.: dalla tragedia di William Shakespeare. Sc.: Eleuterio Rodolphi. F.: Luigi Fiorio. Scgf.: Antonio Rovescalli. Cost.: Caramba. In.: Ruggero Ruggeri (Amleto), Elena Makowska (Ofelia), Mercedes Brignone (la regina), Armand Pouget (il re), Gerardo Peña (Laerte). P.: Rodolphi-Film, Torino. L.O.: 2270 m. D.: 70'. 35mm. V. fran. Dalla Cinémathèque de Toulouse

Il film, per lungo tempo creduto perduto, è stato ritrovato presso la Cinémathèque de Toulouse, e rappresenta uno primi e più consapevoli tentativi di rapporto tra teatro e cinematografo. Artefici dell'esperimento, non troppo compreso all'epoca, sono Eleuterio Rodolphi, una delle figure di maggiore interesse del cinema muto italiano, da riscoprire nelle opere (da lui dirette o prodotte) presentate in questo programma, e uno dei "mostri sacri" della tradizione teatrale, Ruggero Ruggeri. Così parla del film lo storico del teatro Gerardo Guccini nel suo saggio "Il grande attore e la recitazione muta" pubblicato nel volume Sperduto nel buio edito in occasione della XX MICL nella collana Cappelli Spettacolo.

«Nel 1917, due anni dopo aver interpretato Amleto in teatro, Ruggeri rivestì per lo schema i panni del principe danese. In Italia, era quella la quarta versione cinematografica dell'opera, ma la prima che si valesse di un attore di grande prestigio e di un allestimento accurato (le scene erano di Rovescalli e i costumi di Caramba). Ruggeri trovò una linea interpretativa che alternava momenti statici basati su poche e prolungate pose e momenti dinamici in cui l'attore tendeva ad occupare l'intero spazio (ad esmpio, allorché incomincia a simulare la pazzia, Amleto salta su un tavolo, mentre, durante il colloquio con Ofelia, passeggia lungo una linea diagonale alle spalle della donna). Da rilevare è inoltre una sorta di recitazione a labbra serrate che Ruggeri utilizza soprattutto per i primi piani. Questo *Amleto*, però, non incontrò né il favore del pubblico né quello della critica. (...)

Vi è però nell'*Amleto* una scena meno opaca delle altre che ci trasmette un'impressione più viva delle possibilità e della grandezza dell'attore. Amleto ha già ucciso Laerte e l'usurpatore; la regina, anch'essa morta, giace ai piedi del trono; allora, Orazio e un altro cortigiano si avvicinano al principe vendicato e gli parlano con entusiasmo, ma Amleto cambia espressione, il corpo perde energia e lo sguardo si spegne. Incomincia così una delle grandi morti realistiche della tradizione italiana. Amleto viene fatto sedere sul trono; il braccio destro giace sul bracciolo ormai completamente paralizzato, quello sinistro si alza e compie un gesto indefinito. La

paralisi si è diffusa anche nella mano, solo le prime tre dita si stendono nell'aria, mentre l'anulare e il mignolo restano rattappiti. Quel moncone di arto senza energia tocca poi la fronte e cade riverso. Amleto vuole essere incoronato. Orazio e il cortigiano gli pongono la corona sul capo, lo scettro viene appoggiato sulla destra, mentre la sinistra compie un ultimo gesto che vorrebbe essere solenne e di commiato. Poi Amleto china il capo e quello che resta è un fantoccio di carne. Per due volte, Orazio rialza la testa del principe che per due volte ricade ciondolando.

La scena dell'incoronazione rientrava nella tradizione dei comici. Ruggeri agì dunque su un materiale precedente che svuotò di pathos e ampollosità tragica, mettendo a segno una di quelle prolungate morti realistiche che per il pubblico cinematografico e non del primo Novecento costituivano quasi il contrassegno del grande attore.»

This film (considered lost, but found at the Cinémathèque de Toulouse) is a very early example of conscious attempt to deal with the existing relationship between movies and theatre. The authors of this experiment are Eleuterio Rodolphi (one of the most interesting directors of the Italian silent cinema) and Ruggero Ruggeri, one of the greatest performers of the Italian stages at the time.

ore 15,40

«Sperduto nel buio: omaggio a Francesca Bertini»

TRISTANO E ISOTTA (Italia/1911)

R. (attribuita): Ugo Falena. S.: da un poema della "Tavola Rotonda". In.: Francesca Bertini (Isotta), Giovanni Pezzinga (Tristano), Bianca Lorenzoni (la schiava), Serafino Mastracchio (Re Marke). P.: Film d'Arte Italiana. L.O.: 620m. D.: 28'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale curato da Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram. Ben poco fino ad oggi si è potuto vedere della produzione della Film d'Arte Italiana, attiva dal 1909 al 1920 con oltre 160 film, spesso liquidata dalle storie del cinema come una modesta emulatrice della Film d'Art francese. Tristano e Isotta, assieme alle altre opere FAI presenti in rassegna - Lucrezia Borgia (1912), Una congiura contro Murat (1912) e, per altre ragioni, Fiamma Simbolica (1919) -, permetterà di valutare meglio le qualità di questa Casa: accuratezza della messinscena, estrema professionalità delle interpretazioni, fascino figurativo e pittorico, straordinaria qualità delle colorazioni "au pochoirs".

Citiamo di seguito alcuni brani di un accuratissimo saggio (contenuto in R.Redì (a cura di), Pathé, Roma, Di Giacomo Editore, 1989) che Aldo Bernardini ha dedicato alla FAI e che ha consentito di chiarirne storia ed evoluzione:

Dopo la costituzione ufficiale della società, Lo Savio si occupò di reclutare i quadri tecnici e artistici di cui aveva bisogno. Applicando i criteri già seguiti dalla Film d'Art in Francia, si rivolse prima di tutto agli ambienti del teatro romano e riuscì a coinvolgere, tra i primi, Ugo Falena, commediografo, critico e regista teatrale di buon nome, già direttore della compagnia del Teatro Argentina.

Falena in un primo tempo fece l'assistente di Lo Savio, che aveva assunto la direzione artistica della FAI, fornendo anche soggetti e prestandosi come attore, prima di diventare lui stesso realizzatore. (...) Almeno nei primi tempi, Lo Savio e Falena poterono comunque contare sull'apporto e sull'assistenza di specialisti francesi, provenienti dalla Pathé più che dalla Film d'Art: fino ad oggi risultano precise testimonianze solo sulla presenza a Roma per alcuni mesi di Louis Gasnier, il regista dei primi film di Max Linder, attivo presso la Pathé fin dal 1905 e divenuto negli anni Dieci una specie di esperto e consulente per le attività all'estero della Casa Madre; ma è molto probabile che anche altri registi e tecnici francesi fossero venuti allora ad insegnare i

segreti del mestiere ai giovani cineasti della FAI. (...)Lo Savio e Falena reclutarono poi i primi attori protagonisti della FAI nelle compagnie che erano allora attive a Roma, soprattutto in quelle che facevano capo al Teatro Argentina: entrarono così nei primi film prodotti dalla nuova Casa Dante Capelli, Cesare Dondini, Alberto Nepoti, Ferruccio Garavaglia e, come prima donna, Vittorina Lepanto: tutti con alle spalle una discreta esperienza di palcoscenico.

E, sempre a imitazione di quanto già faceva la Film d'Art francese, Lo Savio si preoccupò, tra i primi in Italia, di segnalare fin dal 1909, nella pubblicità e nei manifesti, i nomi degli interpreti dei film prodotti dalla FAI (aggiungendo a volte anche quello degli "autori" dei soggetti), anticipando così una consuetudine che si sarebbe diffusa nel cinema italiano soltanto qualche anno dopo, con l'avvento del film a lungometraggio. La politica di apertura della FAI verso i teatranti diede i suoi frutti migliori soprattutto negli anni 1910 e 1911, e culminò nel coinvolgimento di uno dei nomi più prestigiosi della scena nazionale, Ermete Novelli, ingaggiato con tutta la sua compagnia per *La morte civile* e per due riduzioni shakespeariane. Ma all'epoca non mancarono di impressionare il pubblico e gli addetti ai lavori anche le partecipazioni a film della FAI di altri attori abbastanza noti, come Achille Vitti o Dillo Lombardi. (...)

Lo Savio e Falena (...) dimostrarono di avere un ottimo fiuto per scoprire le possibilità cinematografiche di volti nuovi, di attori improvvisati. La FAI diventò così in quei primi anni un vivaio di giovani carriere nel cinema italiano; e, oltre al caso più clamoroso della già più volte citata Francesca Bertini, occorre ricordare quelli di Gabriellino D'Annunzio, di Maria Jacobini, di Gastone Mondali e di Carlo Duse, tutti esordienti in film FAI nel 1910, e, negli anni successivi, quelli di Fernanda Battiferrè, di Gustavo Serena, di Alfredo Robert, di Lamberto Picasso. Senza dimenticare i futuri registi - il già citato Lucio D'Ambrà, ma anche Augusto Genina, esordienti alla FAI come soggetto nel 1912 - e gli scenografi e "allestitori" Duilio Cambellotti e Rodolfo Kanzler, ingaggiati mentre stavano lavorando all'Argentina.

A buon diritto quindi nel 1912 la Pathé rivendicava l'importante caratteristica funzione svolta dalla FAI nel cinema italiano, il merito cioè di avere «vinto per la prima la ritrosia dei più celebri ed intelligenti artisti italiani a posare per il cinematografo», oltre che di «avere addestrato alla scena cinematografica gli artisti più modesti che sono venuti a lei e che sono riusciti a costruire una vera e propria maestranza dell'arte cinematografica». In un altro, anonimo intervento sulla rivista specializzata «Il Cinema-Teatro», probabilmente sponsorizzata dalla FAI, un altro critico segnalava tra i nomi nuovi della FAI «Fanny Liona dal sorriso incantatore» e, quando ancora nessuno la conosceva, la bella Francesca Bertini: «gli atteggiamenti scultorei e l'angelica dolcezza della fisionomia la fanno quasi confondere con un modello di Tiziano».

Few of the 160 films the Film d'Arte Italiana produced between 1909 and 1920 have been seen. This film, as the other F.A.I.'s films in the program (Lucrezia Borgia, Una congiura contro Murat and, for different reasons, Fiamma Simbolica) can give us a more precise idea of the values of this company: elaborated stagings, great actors' performances, pictorialism, extreme quality in stencil colourings.

IL FASCINO DELLA VIOLENZA (Italia/1912)

R.: non reperita. In.: Nina (Francesca) Bertini (Anna), Cesare Moltini (Salvatore), Giovanni Corte (Carmine). P.: Cines, Roma. L.O.: 462 m. D.: 13'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmuseum di Amsterdam.

Anna disprezza il suo compagno, l'operaio Salvatore, in quanto lo reputa un uomo debole e si lascia

facilmente sedurre dal più deciso Carmine, il quale organizza uno sciopero, che però non riesce. Dinanzi ad Anna, Carmine accusa Salvatore di aver sabotato con il suo crumiraggio la riuscita dell'azione, provocandolo aspramente. Salvatore reagisce e l'uccide. Anna, affascinata dall'insospettato coraggio del suo uomo, gli butta le braccia al collo, ma questi la respinge. La donna rimarrà sola.

Un breve schizzo, una cupa *tranche de vie*: anche se nella pubblicità la protagonista viene erroneamente indicata come Nina Bertini, la popolaresca e sanguigna sanità vernacolare della attrice è già in tutta evidenza, quasi una prova generale della futura *Assunta Spina*.

Al di là di alcuni giudizi severi sull'assunto del film («Una donna - tuona il "Rondone" su «La vita cinematografica» del 15.10.1912 - può e deve amare un uomo per le sue virtù e per la sua forza generosamente e nobilmente usate e non perché ha il coraggio, in un momento di furore, di ammazzarne un altro. Le donne di questo genere, quella del film, è meglio nascondere che mostrarle al pubblico come esempio non certo di morale»), le recensioni furono concordi nel lodare la «superba interpretazione» di Francesca Bertini. (V.M.)

PANNE D'AUTO (Italia/1912)

R.(attribuita): Baldassarre Negroni. F.: Giorgino Ricci. In.: Francesca Bertini (Kitty), Alberto Collo, Emilio Ghione. P.: Celio-Film, Roma. L.O.: 320 m. D.: 16'. V. olandese. 35mm. Dal Nederlands Filmmuseum.

L'automobile, feticcio ai primordi, è il mezzo con il quale un ingegnere e un ufficiale entrano in lizza per conquistare le grazie della bella Kitty, una Francesca Bertini ventenne.

E, complice una finta "panne", vincerà l'ingegnere. Baldassarre Negroni ha la mano leggera nel condurre questa briosa commedia che è il film d'esordio della giovanissima attrice alla Celio; le sono accanto Alberto Collo ed Emilio Ghione, che la concorrenza romana ha strappato a Torino: insieme formeranno un affiatato sodalizio che, tra il 1913 ed il 1914, apparirà in oltre una dozzina di film, quasi tutti diretti dal Conte Negroni, ritenuto, per il suo "gentleman touch", l'uomo più adatto a dirigere attrici temperamentalmente. E' infatti riuscito a domare, sposandola però, un'altra primadonna di razza, la romagnola Hesperia, che sembra impastata di mercurio.

I film della Celio, che è una succursale della Cines ove si riunisce la crema dei direttori artistici (Negroni, Oxilia, Genina, il pittore Rava, Ivo Illuminati) e degli attori (oltre il terzetto in esame, v'è André Habay, l'ex-cantante Matilde Di Marzio che diverrà sua moglie, la delicata Fulvia Perini, la trepida Leda Gys agli esordi), si contraddistinguono per una certa aristocraticità di realizzazione. (V.M.)

IL DUELLO DEI PAUROSII (It/1908)

P.: Itala Film, Torino. L.O.: 295mt. D.: 5'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum

Due rivali (pressoché identici) sono costretti, loro malgrado, al duello, che, per paura, non riusciranno ad affrontare.

Comica costruita sulla gag "della palla di neve" ben rappresenta una delle vene migliori della comicità italiana, la satira dissacratoria e popolare di una situazione che appartiene, per tradizione, alle classi superiori.

L'ESERCITO VITTORIOSO (Italia/1912)

P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. L.O.: 164 m. D.: 4'. V. olandese. 35 mm. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Comica schiettamente popolare in cui due spasmanti corteggiano la stessa donna, che, dopo averli a lungo presi in giro, preferirà un militare dalla bella uniforme.

ore 16,45

«Sperduto nel buio»

L'AVARIZIA (Italia/1918)

R.: Gustavo Serena. S.: Jean Coty. Sc.: Giuseppe Paolo Pacchierotti. F.: Luigi Filippa. In.: Francesca Bertini (Maria Lorini), Gustavo Serena (Luigi Bianchi), Franco Genaro (il padre di Luigi), Alfredo Bracci (cav. Porretti), Alberto Albertini. P.: Bertini per la Caesar-Film, Roma. L. O.: 1668 m. D.: 70'. 35mm. Dal Ceskoslovensky Filmovy Archiv di Praga.

La Cineteca di Praga ha ritrovato l'intera serie dei sette peccati capitali interpretati dalla Bertini nel '18 e '19. Il *restauro*, che è tuttora in corso, sta avvenendo ristampando i film su negativo bianco e nero e successivamente colorando, con le antiche tecniche, la pellicola positiva; IL CINEMA RITROVATO presenta i primi due film della serie, L'avarizia e L'orgoglio, appena restaurati.

Il 1919 è l'anno in cui sugli schermi della penisola escono i *sette peccati capitali*, interpretati da Francesca Bertini, un progetto che l'attrice ha voluto con tutte le sue forze ed al quale Barattolo, patròn della Caesar-Film, la Casa di cui l'attrice è la primadonna assoluta, ha dato la sua approvazione, non senza qualche remora. Infatti, la Bertini ha preteso, come ci informa Francesco Soro nelle sue preziose memorie intitolate *Splendori e miserie del cinema*, un nuovo, speciale contratto, finalizzato proprio alla realizzazione di questi sette film, prevedendo per la sua prestazione artistica, oltre il compenso abituale, un forfait aggiuntivo di duecentomila lire; con lo stesso contratto, inoltre, si stabiliva anche una scrittura esclusiva di due anni (1918-1919), nei quali l'attrice si impegnava per dodici film con un cachet globale di seicentomila lire, più un "premio" di cinquantamila lire per ogni altro eventuale film che le venisse proposto.

Un impegno così oneroso spinse Barattolo a costituire per la Bertini una società consociata alla Caesar, appunto la Bertini-Film, sotto la cui ragione sociale l'attrice continuò a prodursi fino al 1921, anno in cui, con il matrimonio, si ritirò (non definitivamente) dagli schermi.

Il carisma raggiunto dall'attrice all'epoca di queste operazioni è quasi incredibile: i suoi film, malgrado sia in corso la guerra mondiale, vengono venduti - salvo Germania e Austria - in tutti i paesi del mondo, a scatola chiusa. In Russia, fino allo scoppio della rivoluzione che impedirà le importazioni, l'attrice è nota come "Franzeska" e basta; l'America latina attende con impazienza ogni nuova opera dell'"actriz encantadora", e così via.

Pertanto, nell'ambito della scelta, della preparazione, e anche in quello della realizzazione dei film che la vedono protagonista, la parola dell'attrice è legge. Innanzi tutto, i registi: per *I sette peccati* vuole il bonario Bencivenga, un napoletano - come ce lo descrive Gigetta Morano - tutto lavoro e famiglia, il quale ne dirige quattro; per gli altri si affida a Camillo De Riso, Alfredo de Antoni e Gustavo Serena, tutti esperti routinier, con i quali lavora da anni, che si alternano dinanzi e dietro la macchina da presa, adusi alle sue intemperanze ed ai suoi capricci. Per le luci, Alberto Carta, che sa come riprenderla dal lato migliore e, in mancanza, il suo aiuto Filippa.

I film vennero realizzati a tambur battente nel corso del 1918, uno dopo l'altro, qualcuno addirittura in contemporanea, e presentati in censura tra giugno e dicembre, ma la presentazione venne procrastinata al 1919 per lanciarli come un tutto omogeneo.

Il *battage* pubblicitario inizia ancor prima della lavorazione dei film e si intensifica a mano a mano che si avvicina il momento dell'uscita. Pagine e pagine di tutte le riviste cinematografiche, all'epoca numerose e molto seguite, annunziano che la "serie" è in preparazione, in lavorazione, è terminata, è pronta per la prima visione. Non vengono pubblicate foto: solo il titolo della serie, il nome (cubitale) della protagonista, la produzione (Bertini-Caesar). Alla

fine del 1918, le *manchettes* pubblicitarie vengono affidate a pittori come Lo Presti o al bravissimo Carlo Nicco, il quale disegna sette stilizzate raffigurazioni dei "peccati", con una figura femminile nuda.

Bisogna dire senza mezzi termini che le recensioni distruggono i sette film, a mano a mano che escono, con un crescendo rossiniano. Anche se il pubblico affolla il "Regina" ed il "Quattro Fontane", dove hanno luogo le prime visioni dei "peccati", non mancano intemperanze, sghignazzate e qualche sibilo isolato. Il dissenso maggiore si ha con *La gola*, dove la platea non gradisce il "grottesco" di Vanzi e le trame che la Contessa Ciuffettino (Bertini) ordisce per far innamorare di sé un ufficiale, ma anche con *L'ira*, dove l'attrice impersona una zingara tanto arrabbiata da far quasi ammazzare il pretendente da lei scelto tra altri che se la contendono.

Solo *La lussuria* trova qualche recensore generoso e un pubblico più ricettivo: il film rimane in programmazione diciotto giorni. Ma è chiaro ormai che l'impresa de *I sette peccati capitali* è stata una malaugurata avventura e la premonizione che i tempi stanno velocemente cambiando. Vi saranno pochissime seconde visioni e nel 1920 solo qualche cinema di provincia azzarderà riproiettarli.

I sette peccati finiranno per fornire salaci barzellette sui giornali umoristici, mentre sui palcoscenici degli avanspettacoli qualche divetta ne riproporrà l'umore, bertecciando, se possibile, più della stessa Bertini.

The Ceskoslovensky Filmovy Archiv found the complete serie of I sette peccati capitali (The seven capital sins), casting Francesca Bertini and produced between 1918 and 1919. The Archive of Praha is working on their restoration, and IL CINEMA RITROVATO is glad to present the first two results of this work: L'ira e L'orgoglio.

ore 18,05

«La guerra giusta»

BLOCKADE (Marco il ribelle, USA/1938)

R.: William Dieterle. Sc.: John Howard Lawson. F.: Rudy Maté. In.: Henry Fonda, Madeleine Carroll, Leo Carrillo, John Halliday, Vladimir Sokoloff. P: Walter Wanger per la United Artists. D: 73'. 35 mm. V.O. Dalla collezione di William K. Everson.

«Il primo produttore che provò a girare un film serio sugli avvenimenti europei fu l'indipendente Walter Wanger, che nel 1938 produsse *Blockade* per la United Artists. (...) Ovviamente, il trabusto che il film suscitò in tutta la nazione elevò il livello di tensione contro i film politici in molti dei più grandi studios. (...) Wanger discusse l'idea di un film sulla Spagna agli inizi del 1936 col regista Lewis Milestone, e chiamò il commediografo ex-radiale Clifford Odets per scrivere la sceneggiatura. Wanger non fu contento del lavoro di Odets e nell'ottobre del 1937 inserì nel progetto John Howard Lawson. (...) Wanger sottopose il soggetto di Lawson a Breen nel gennaio del 1938. Sebbene fosse un soggetto molto cauto, irritò Breen. Spaventato dalla prospettiva di dover prendere posizione, avvertì Wanger che occorrevano molte precauzioni perché nessuno dei belligeranti venisse identificato. (...) *Blockade* fu proiettato al New York Radio City Hall nel giugno del 1938. (...) [il film] fu boicottato e le sale che lo proiettavano furono picchettate dalle organizzazioni cattoliche. (...) Lo attaccò anche la Legion of Decency e i sacerdoti delle parrocchie ammonirono i loro fedeli a non andarlo a vedere.» (G. Black, C. Koppes, *La guerra di Hollywood*, ed. Il Mandarino)

«*Blockade* è un film a tesi, cosa che non gli si dovrebbe rimproverare, sostenendo una tesi giusta: una protesta contro la guerra. Soprattutto contro la guerra moderna, che devastata città inermi, massacrò i civili, o affamò spietatamente le popolazioni ponendo l'embargo alle città. Veemente nel suo mes-

saggio, realistico nel suo contenuto, il film è notevole, diverso e provocatorio. (...) Ad Hollywood si dice che la Production Code Administration, diretta da Hays abbia suggerito cambiamenti radicali al soggetto originale, per evitare ogni offesa a potenze straniere. Il fatto è che la forza e l'efficacia di un film di questo genere risiede nella sua capacità di offendere e di prendere posizione. («Variety», 8/6/1938)

«*The first producer to attempt a serious film on events in Europe was an independent, Walter Wanger. He released Blockade through United Artists in 1938. (...) However, the national uproar that ensued over the film heightened the apprehension about political films in some major studios. (...) Wanger discussed the idea of a film on Spain with director Lewis Milestone as early as 1936 and hired the erstwhile radical playwright Clifford Odets to do the screenplay. Wanger was unhappy with Odets' work and in October 1937 brought John Howard Lawson into the project. (...) Wanger submitted Lawson's script to Breen in January 1938. The script, though very cautious, worried Breen. Deathly afraid of taking sides, he warned Wanger that great care should be exercised to avoid identification with either side. (...) Blockade opened at the New York Radio City Music Hall in June 1938. (...) It was boycotted and picketed by Catholic organizations throughout the United States. (...) The Legion of Decency attacked it, and parish priests warned their flock not to see it.» (G. Black, C. Koppes, *Hollywood Goes to War*, University of California Press, 1987)*

«*Blockade* is a film with a purpose, which shouldn't be held against it because the purpose is a worthy one - a plea against war. Particularly modern warfare with its devastation of unfortified cities and the consequent butchery of civilians, and its merciless starving of populations by submarine blockade of food supplies. Vehement in its message, realistic in its appeal, the picture is distinctive, different and provocative. (...) It is reported in Hollywood that the Hays office production code administration advised radical alterations in the original script to avoid offense to foreign powers. Fact is, that the strength and power of a film of this type reside in offensiveness and partisanship.» («Variety», June 8, 1938)

ore 19,10

«Sperduto nel buio»

WITH THE ITALIAN ARMY AT THE FRONT (Italia/1917?)

da identificare. D.: 16'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra

Non sono frequenti i documentari sulla prima guerra mondiale che lasciano almeno intravedere gli orrori del conflitto. Questo film da identificare ne è un esempio. Conservato al National Film Archive in una copia priva di didascalie, è un "reportage" girato effettivamente sul fronte, nelle trincee italiane, fra attacchi suicidi all'arma bianca e maschere a gas.

Italian documentaries on W.W.I actually showing the war horrors are not usual. That's why this unidentified film is interesting. Preserved in the National Film Archive in a print missing the intertitles, it was shot on the front, in the Italian trenches, and shows suicide bayonet attacks and gas masks.

«Sperduto nel buio: omaggio a Lyda Borelli» LA LEGGENDA DI S. BARBARA (Italia/1918)

R.: non reperita. F.: Giulio Rufini. In.: Lyda Borelli (Santa Barbara). P.: Cines, Roma (per conto del Ministero della Guerra). D. 10'. 35mm. V. olandese. Dal Netherlands Filmuseum.

Verso la fine del 1917, il Ministero della Guerra, nell'intento di esaltare attraverso il cinematografo lo sforzo bellico sostenuto dal fronte interno, commissionò alla Cines la realizzazione di un documen-

tario a lungometraggio intitolato *L'altro esercito* e diviso in due parti: *Le armi*, ove veniva illustrata la lavorazione della ghisa e del ferro, come erano le fabbriche d'un tempo e quelle attuali, la costruzione dei cannoni, delle bombarde, delle bombe, dei fucili, delle mitragliatrici, dei fili per reticolati e degli esplosivi, e *Le munizioni*, che era dedicato a diffondere la conoscenza delle scuole operaie per i ragazzi, le donne e gli inabili alle fatiche di guerra, la fabbricazione dei proiettili di piccolo, medio e grosso calibro, delle automobili da carico, di quelle blindate e d'assalto (i cosiddetti tanks), dei siluri, ecc. Tra l'una e l'altra parte, la Cines, «con il gentile intervento artistico della somma attrice italiana Lyda Borelli», inserì un ispirato intermezzo ove, in poche scene, è narrato il sacrificio di una martire cristiana del IV secolo, Barbara, la quale, provocando un'esplosione di cui sarà vittima, riuscirà a fermare l'avanzata dei barbari, diventando poi la santa protettrice delle armi e delle munizioni. Pur nella sua brevità, un saggio della grazia e della compostezza recitativa della Borelli. (V.M.)

LA NOTTE DEL 24 APRILE (It/1919)

R.: non reperita. In.: Thea, Ugo Piperno, Nini Dinelli, Fulvia Perini, Amedeo Ciaffi, Ernesto Treves, Renzo Fabiani. P.: Celio/U.C.I., Roma, 1919.

Nella giornata dedicata alle due grandi dive italiane IL CINEMA RITROVATO ha voluto ricordare anche un'imitatrice: Thea

A nemmeno vent'anni d'età, Teresa Termini, è già una affermata stella nell'effimero firmamento cinematografico italiano, con l'arcadico nome di Thea. Abitava a Roma dalle parti di San Giovanni e aveva preso a bazzicare sin da ragazzina quei capannoni di vetro che costituivano la prima Cines. Le era anche capitato di fare qualche comparsata, finché un giorno il regista Henrique Santos la propose come protagonista di un film intitolato *Il segreto di Jack*. Jack era uno scimmietto ammaestrato che nel film avrebbe aiutato Thea a recuperare l'eredità sottrattagli da perfidi parenti.

Il film ebbe molto successo e la Cines, conscia di avere tra le mani una promettente stellina, nel film successivo la ricoprì di panni regali per *La reginetta Isotta*; poi la affidò a Mario Caserini che pensò di aver trovato in lei una nuova Lyda Borelli, cui la giovane attrice somigliava come una goccia d'acqua. Dopo un *Capitan Fracassa* di esangue respiro, la volle accanto a Ugo Piperno in *Primerose*, un rugiadoso *feuilleton* che, alla lontana, ritraeva le orme di *Ma l'amor mio non muore...*, che proprio Caserini aveva diretto sei anni prima con la Borelli. Pur se le recensioni furono impietose verso il film e addirittura sferzanti verso l'attrice, accusata di "borelleggiare", Thea continuò impertertita nel suo ruolo di "Ersatz", ed il pubblico corse a vedere i suoi film, ove sembrava che la amata Lyda, convolata a nozze col conte Cini e ritiratasi dal cinema, continuasse a regalarlo dallo schermo la sua grazia rarefatta, la sua sensibilità cerebrale, il suo garbo ammaliante.

Nei due anni di attività (1919-20) - Thea si sposò appunto nel 1920 e abbandonò subito anche lei il cinema - questa attrice interpretò una decina di film, facendo rivivere sul telone la delicata mimica e, perché no, anche i manierismi del suo più celebre modello.

Il brano ritrovato al Nederland Filmuseum è presumibilmente da *La notte del 24 aprile*, un film della "Celio", di cui non è stato possibile reperire il nome del regista. Un dramma del genere poliziesco. E' a tutt'oggi l'unico film sopravvissuto a testimonianza di questa attrice che ha brillato come una meteora, i cui riverberi si spensero assieme alla calante fortuna del nostro primo cinema. (V.M.)

After La leggenda di Santa Barbara - a short fragment used to keep together two "propaganda" documentaries about war industries - we present a fragment with Thea (Teresa Termini), an imitator of Lyda Borelli, the diva this day is ideally dedicated to.

ore 21.00

«Sperduto nel buio»

L'ACQUA MIRACOLOSA (Italia/1914)

R.: Eleuterio Rodolfi. S.: Arrigo Frusta. In.: Eleuterio Rodolfi, Gigetia Morano. P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. L.O.: 227 m. D.: 10'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

Al dottor Rodolfi piace la moglie dell'inquilino del piano di sotto. E Gigetia non è insensibile al fascino del ginecologo sovrastante. Un giorno, il marito di Gigetia va dal dottore a chiedere consiglio su come avere figli, visto che il loro matrimonio non ha dato i frutti sperati. Ed il malizioso dottor Rodolfi suggerisce di mandare la moglie alle terme di Cavourette, dove l'acqua che sgorga da quella fonte fa miracoli. Lui stesso veglierà sugli esiti. Mentre il marito resta a casa, Gigetia rimarrà incinta. Ma sono state davvero le acque a produrre il miracolo?

Eleuterio Rodolfi (1876-1935) e Gigetia Morano (1886-1985) hanno costituito la prima coppia comica del cinema italiano, apparendo insieme in una miriade di brevi, ma spassosi, *léver de rideau*, di cui questa *Acqua miracolosa* è uno degli esempi migliori, in una chiave assolutamente diversa dalla imperante "comica finale", in cui eccellevano i vari Cretinetti, Polidor, Kri Kri o Robinet, ma ispirandosi alla commedia brillante, più direttamente tributaria della *pochade* o del *vaudeville* di gusto francese, ed in grado di sostenersi, avendo alle spalle un repertorio di autori e di testi di buon livello, anche nella dimensione del "film lungo", come faranno qualche anno dopo.

IL CLARINO DI TONTOLINI (Italia/1911)

P.: Cines. D.: 5'. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

R.: Ferdinand Guillaume. In.: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Matilde Guillaume. P.: Cines, Roma. L.O.: 119 m. D.: 5'. 35mm. V. francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

Tontolini ha un clarinetto magico: non appena le sue note si diffondono nell'aria, tutti sono presi da una irrefrenabile voglia di ballare, di agitarsi quasi scompostamente all'arcano suono di questo strumento che sembra imprimere un moto perpetuo: panciuti e sussiegosi signori in redingote, tronfie balie, baffuti carabinieri, evanescenti fanciulle, vecchi paralitici, tutti vengono presi da una sorta di ballo di San Vito, dalle esagitazioni da "corea minor". E, alla fine di questa allegra sarabanda, la stessa lupa che incornicia il marchio della Cines si mette a ballare.

Una comica surreale, pochi minuti che sono sufficienti a creare un incantesimo che si trasmette anche agli spettatori e che riscatta la genialità di un comico, Ferdinand Guillaume, ingiustamente trascurato ed oggi quasi completamente dimenticato. (V.M.)

LE FARFALLE (Italia/1908)

P.: Cines. L.O.: 192 m. D.: 9'. 35mm. V. americana. Dal Museum of Modern Art di New York

Un gruppo di ballerini inscena un'improbabile danza giapponese: farfalle dalle ali colorate lottano con un ballerino dal costume nero, infine, in un finale stranamente sadico, gli strappano le ali, uccidendolo. Ai timidi ed incerti colori della danza, segue un'esplosione di cromatismi: in una specie di lunga danza serpentina su sfondo nero, vampate di colore che sfumano l'una nell'altra al vorticare dei veli delle danzatrici, un effetto straordinario, sorprendentemente audace ed efficace.

A group of dancers stages an incredible japanese dance: butterflies with coloured wings fight with a

black he-butterfly; then a kind of serpentine dance with an explosion of colors which continuously fade one into another: a fascinating effect, absolutely unusual for our cinema.

SUL LAGO DI COMO (Italia/1913)

P.: Cines. L.O.: 77 m. D.: 4'. 35mm. V. inglese. Dal National Film Archive di Londra

Un lungo *travelling* sulle acque del lago di Como: la macchina da presa montata su un battello inquadra le coste, Cernobbio, il respiro del lago strozzato fra le montagne, la Villa d'Este. Movimenti lenti che hanno lo stesso ritmo placido dell'acqua placida, quasi immobile.

A long travelling on the Lake Como's waters: from a boat, the camera unveils the costs, Cernobbio, Villa d'Este, the lake surrounded by the mountains. A slow movement which has the same quiet rhythm of the Lake's waters.

ore 21,30

«Sperduto nel buio: omaggio a Lyda Borelli»

MALOMBRA (Italia/1917)

R.: Carmine Gallone. S.: tratto dall'omonimo romanzo (1881) di Antonio Fogazzaro. Sc.: Carmine Gallone. F.: Giovanni Grimaldi. Interpreti: Lyda Borelli (Marina di Malombra), Amleto Novelli (Corrado Silla), Augusto Mastripetri (Conte Cesare), Amedeo Ciaffi (Steinegge), Consuelo Spada (Edith Steinegge), Giulia Cassini - Rizzotto (Contessa Salvador), Francesco Cacace (Conte Salvador). P.: Cines, Roma. L.O.: 1705mt. D.: 81'. V. italiana e spagnola. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito (campionatore elettronico e pianoforte) da Michele Della Valentina / Musical accompaniment composed and performed (synthesizer and piano) by Michele della Valentina.

La Cineteca di Bologna stava lavorando da tempo sul restauro di Malombra di cui reperi, oltre cinque annifa, il primo dei quattro rulli. Solo recentemente è stato possibile localizzare a Montevideo, presso la cineteca del Sodre, una copia spagnola pressoché completa. L'edizione presentata questa sera, che è solo lo stadio iniziale della ricostruzione di Malombra, nella prima parte utilizza le didascalie originali italiane fin qui ritrovate e per le restanti parti del film le didascalie spagnole.

Del film, certamente una delle prestazioni più convincenti di Lyda Borelli, così scrive Michele Canosa sul numero 4 di Cinegrafie, uscito in occasione della Mostra:

Nascosti in uno scrittoio, Marina estrae in successione alcuni poveri oggetti: un libro di preghiere, un piccolo specchio, una ciocca di capelli, un guanto. Appartenevano a Cecilia, una morta. Dietro lo specchio, legge: «Io - 2 maggio 1802». Così leggendo, Marina si nomina e si condanna. «Ho affidato allo specchio la mia ultima immagine...». Poi - accidentalmente - lo specchio si rompe: Lyda Borelli è già diventata Cecilia. Cade preda di una violenta febbre cerebrale.

Il film è *Malombra* (Cines, 1917) di Carmine Gallone, dal romanzo di Fogazzaro.

Questa scena, bellissima, ci dice cos'è una Diva. Non si tratta di sostenere una parte, di incarnare un personaggio. C'è un corpo che trema (come un convulso liberty), si contorce, assume una posa (sciolti i capelli, cita Rossetti: più Maddalena che Beatrice), teatralizza il suo muto dolore, viene meno. («Tu che mi hai dissepellita conosci in te la mia anima infelice...») E' un corpo posseduto.

All'occhio clinico di Salvador Dalí («un cinema isterico») risponde, nel 1916, l'acume politico di Antonio Gramsci («Lyda Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa... è l'artista per eccellenza del film in cui la lingua è il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi»). La Diva

è il suo corpo: posseduto - dalla passione. (...)

Michele Della Valentina è compositore e pianista, da anni lavora nell'ambito di produzioni teatrali, televisive e cinematografiche.

La partitura la partitura che ha ideato per Malombra ha un tema portante (quello di Marina), trattato in maniera diversa a seconda della drammaturgia filmica. Con accento drammatico in tutta la prima ed ultima parte (che esprimono i momenti più intensi della storia); ironico e vagamente ispirato a Mozart nell'episodio più *leggero* della storia, quello del corteggiamento di Marina da parte del Conte Salvador; infine rarefatto, nell'episodio dell'arrivo al Castello di Malombra di Silla, che introduce nel film un elemento di sospensione drammaturgica.

Five years ago, the Cineteca del Comune di Bologna found the first reel of Malombra. Recently, an almost complete print was found in Montevideo, in the SODRE's Archive. The print which is shown tonight is the first step of the reconstruction, and includes all the existing original Italian intertitles plus the Spanish intertitles from the Uruguayan print.

ore 22,45

«Sperduto nel buio»

LA SIGNORINA CICLONE (It/1916)

R.: Augusto Genina. S.: Lucio D'Ambra. Sc.: Lucio D'Ambra, Augusto Genina. F.: Carlo Montuori. Scgf.: Giulio Folchi. In.: Suzanne Armelle, Francesco Cacace, Paolo Wullmann, Franz Sala, Carlo Cattaneo, Sig.ra Romani. P.: Medusa-Film, Roma. L.O.: 1831 m. (pari a 97'). D.: 30'. 35mm. V. francese. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento al piano di Marco Dal Pane / Musical accompaniment by Marco Dal Pane
Marco Dal Pane è pianista e compositore, svolge attività solistica e all'interno di varie formazioni cameristiche. La sua attività si rivolge soprattutto alla musica del '900 e alle avanguardie del secondo dopoguerra. Svolge attività di pubblicitista e collabora a quotidiani e riviste specializzate.

Dell'opera cinematografica di Lucio D'Ambra si era fino ad oggi salvato solo un film da lui diretto (L'illustre attrice cicala formica, 1920) e uno sceneggiato (La fine dell'amore, 1920, regia di Gian Bistolfi). Nel corso della preparazione del CINEMA RITROVATO 1991 abbiamo potuto localizzare altri tre film sceneggiati da D'Ambra. La chiamavano Cosetta, 1917, Effetti di luce, 1916, e i primi due rulli di La signorina Ciclone. Quest'ultimo, grazie alla generosa collaborazione del Service des archives du film (Bois d'Arcy) è stato affidato alle cure della Cineteca di Bologna che lo ha restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Miss Fluffy Ruffles, ricchissima ereditiera americana, soprannominata *La signorina Ciclone* per la sua temerarietà ed irruenza, se ne viene in Europa in cerca di un marito: e lo troverà in un giovane timido e riservato, esatto contrappunto alla sua intemperanza.

Questo, in grandi linee, il soggetto che Lucio D'Ambra aveva scritto per la danzatrice franco-polacca Stacia Napierkowska, allora attiva in Italia e che la Film d'Arte Italiana, dove ne aveva combinate di tutti i colori, fu ben felice di cedere alla neonata Medusa-Film. Il caso volle che sin dal primo giorno la temperamentale primadonna avesse uno scontro con il regista Augusto Genina, il quale, senza pensarci due volte, la mise alla porta. A nulla valsero i tentativi di D'Ambra di metter pace tra i due: sia l'una che l'altro non vollero riconciliarsi e il personaggio venne allora affidato ad una giovane e sconosciuta attrice francese, Suzanne Armelle, protetta dal Marchese di Bugnano, proprietario della Medusa. Il che provocò a sua volta le proteste della prima attrice assoluta della Casa, Fernanda Negri-Pouget, la quale aveva accettato che *La signorina Ciclone* fosse interpretato dalla Napierkowska, tanto nome; ma che ora un'ignota attricetta venisse preferita

a lei, non le andava proprio giù. Bugnano incaricò Genina e D'Ambrà di sedare le acque, ma anche questa volta non vi fu nulla da fare: la Negri-Pouget prese cappello e se ne andò, sbattendo la porta.

Tutta questa buriana potrebbe far pensare ad un film nato male e finito peggio: nient' affatto. La Armelle, che poi si perse in film senza storia, seppe essere pienamente all'altezza della situazione, sfoderando un brio, una vivacità, una spigliatezza davvero encomiabili. E *La signorina Ciclone*, di cui oggi sopravvive solo la prima metà, risultò una commedia spiritosa ed intelligente che divertì il pubblico e fece faville al botteghino.

Nel recensire il film, che raccolse una messe di lodi anche dai più severi critici, il corrispondente bolognese de «La vita cinematografica» rilevò che allo spettacolo serale del Cinema Medea assisteva anche Lyda Borelli, visibilmente divertita e, giudicando la film ottima sotto ogni rapporto, s'era volentieri unita nell'applauso corale del pubblico alla fine della proiezione.

Marco Dal Pane is a pianist and composer, playing both as soloist and as member of many ensembles. His activity is particularly orientated towards the 20th century and the post-war avant-garde. He also writes for newspapers and reviews.

Until now, from Lucio d'Ambrà's production, we knew only L' illustre attrice cicala formica, (directed by d' Ambrà in 1920) and La fine dell' amore, 1920, written by d' Ambrà and directed by Gian Bistolfi. The researches made for Il Cinema Ritrovato made possible to locate other three films written by d' Ambrà: La chiamavano Cosetta, 1917, Effetti di luce, 1916, and the first two reels of La signorina Ciclone. Thanks of the kind co-operation of the Service des archives du film (Bois d' Arce) the Cineteca could preserve La Signorina Ciclone in the new laboratory L' Immagine Ritrovata.

ore 23,15

«Sperduto nel buio»

FIAMMA SIMBOLICA (Italia/1919)

R.: Eugenio Perego. S.: Washington Borg. F.: Emilio Guattari. In.: Berta Nelson, Ugo Gracci, Rina Maggi, Luigi Maggi, Raimondo van Riel. P.: Film d'Arte Italiana. L.O.: 1270 m. D.: 60'. 35 mm. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

Quasi completamente ignorato dalla stampa dell'epoca, che si limitò a definirlo «soggetto discreto che sarebbe piaciuto di più se fosse stato meglio curato il finale» («La vita cinematografica») o addirittura «una fiamma meramente... simbolica, e che non ha brillato soverchiamente» («La rivista cinematografica»), questo film è stato ritrovato recentemente dal Nederlands Filmmuseum.

È a coloro che hanno avuto occasione di vedere alla moviola la copia ancora in nitrato, è parsa opera che meritava una sorte migliore: il film, infatti, realizzato nel 1917, ottenne il visto di censura solo due anni dopo, uscì in poche città e scomparve quasi subito dalla circolazione.

Fiamma simbolica, opera non priva di una sua malinconica grazia, è anche una conferma dell'indubbio talento di Eugenio Perego (1876-1944), a stento ricordato come esecutore di qualche film dambriano («*Papà mio, mi piaccion tutti!*, *La chiamavano "Cosetta"*»).

In realtà, Perego, che agli inizi della sua carriera aveva fatto l'attore, l'operatore e lo sceneggiatore prima di diventare regista, può vantare nella sua filmografia titoli non certo minori, a cominciare da *I due sergenti* (1913) a tutta una serie di film realizzati a Milano con la spigliata Lina Millefleurs. Nel 1917 dirige Musidora nel suo unico film italiano, *La vagabonda*, da un racconto di Colette; divenne poi il regista di fiducia di Pina Menichelli, dal *Padrone delle ferriere* al *Giardino delle voluttà*, a *La disfatta dell'Erinni* e *La storia di una donna*, presente in

questa rassegna. Dopo due allegri film con Galaor (*Galaor contro Galaor*) e Saetta (*Caporal Saetta*), si trasferì a Napoli, dove la sua riduzione della pochade *Mam' zelle Nitouche* (*Santarellina*), con Leda Gys, ebbe un larghissimo consenso di pubblico e di critica. Gustavo Lombardo non se lo fece sfuggire e finché la Casa napoletana fu attiva, gli affidò altri otto film a gloria della Gys, una serie di indovolate commedie a sfondo partenopeo, che furono i maggiori successi del cinema italiano nei peggiori anni della crisi; con l'ultimo di questi, *La signorina Chicchiricchi*, Perego e la Gys si ritirarono dal cinema.

Buon narratore, dotato di un istinto sempre controllato e di uno straordinario senso dello spettacolo, il film che ci restano di lui testimoniano una direzione ragionata ed elaborata, una "cultura" cinematografica perfettamente assimilata. (V.M.)

ore 0,15

«Sperduto nel buio»

RIRI HA UNA COSCIENZA (It/1912)

P.: Savoia Film. L.O.: 145 m. D.: 5'. V. ted. Dal National Film Archive di Londra

BUTALIN TROPPO ONESTO (Italia/1912)

P.: Società Anonima Ambrosio. L.O.: 113 m. D.: 5'. 35 mm. V. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

ore 0,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

SAVED BY THE PONY EXPRESS (USA/1914)

In.: Tom Mix. P.: Selig. D.: 15'. 35 mm. V. olandese. Dalla Library of Congress di Washington.

MARTEDI' 26 NOVEMBRE

ore 9,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

A NIGHT IN TOWN (USA/1913)

In.: Pearl White. P.: Crystal. D.: 8'. 16 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

HOW MEN PROPOSE (USA/1913)

In.: Pearl White. P.: Crystal. D.: 7'. 16 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

THROUGH AIR AND FIRE (USA/1914)

The Perils of Pauline, Epis. 1. R.: Louis Gasmier, Donald Mackenzie. Sc.: Charles W. Goddard. In.: Pearl White, Crane Wilbur, Paul Panzer, Edward Jose, Francis Carlyle, Eleanor Woodruff, Donald Mackenzie, Clifford Bruce, Sam Ryan, Jack Standing. P.: Eclectic. D.: 43'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

ore 10,30

«Sperduto nel buio»

L'ORGOGGIO (Italia/1919)

R.: Eduardo Bencivenga. S.: Eugenio Sue. Sc.: Ezio Bertì. F.: Luigi Filippa. Scgf.: Alfredo Manzi. IN.: Francesca Bertini (Erminia de Beaumesnil), Guido Trento, Nella Montagna, Cia Fornaroli (l'altra), Renato Trento. P.: Bertini per la Caesar-Film, Roma, 1918. L.O.: 1653 mt. D.: 70'. 35mm. V. cecoslovacca. Dal Ceskoslovensky Filmovy Archiv.

Il film è stato spesso presentato anche come *La superbia*.

Copia restaurata riproducendo le antiche tecniche di colorazione.

Per le indicazioni sulla serie dei *Sette peccati capitali* si rimanda all'*Ira* proiettata lunedì alle 16,45. Bencivenga D.: 70'

Print restored at the Ceskoslovensky Filmovy Archiv by original technique of colouring.

ore 11,30

«Sperduto nel buio»

FREGOLI

D.: 12'. Dalla Cineteca Nazionale.

Rullo comprendente diciotto pellicole assemblate assieme dalla Cineteca Nazionale: Fregoli al restaurant, Fregoli e signora al restaurant, Fregoli soldato, Fregoli barbiere (I), Fregoli barbiere (II), Burla di Fregoli, Burla al marito, Bianco e nero, Fregoli al caffè, Serenata a Fregoli, Pere cotte, Bagni di mare, Fregoli prestigiatore, Fregoli trasformista, Retroscena, Il segreto per vestirsi, Morte, Maestri di musica.

Leopoldo Fregoli, il mitico trasformista del Caffè Chantant italiano fu anche un pioniere del cinematografo come ricorda de Matteis nel suo saggio pubblicato su Sperduto nel buio (Cappelli Spettacolo, 1991):

(...) A fine Ottocento il caffè chantant possiede già un tanto importante quanto stravagante divo: Leopoldo Fregoli. Mago del trasformismo per le abilità spettacolari e per gli straordinari trucchi, non sempre celati, aveva fatto di sé e del suo personaggio un'attrazione vivente e, per questo, è costantemente alla ricerca di sempre più spettacolari trovate.

«Mi trovavo, nel 1897, al teatro Celestin di Lione, quando, una sera, mi dissero che in una poltrona di prima fila c'era Luigi Lumière, di cui avevo sentito parecchio parlare. Maniaci di fotografia e di meccanica come ero, mandai il mio segretario in platea, a pregare lo scienziato di poter visitare la sua officina. Quegli aderì.»

Così Fregoli racconta il suo incontro con Lumière e prosegue:

«Per una settimana rimasi dalla mattina alla sera nella loro officina, ad addestrarmi nei segreti della riproduzione, dello sviluppo, della stampa e della proiezione di quei minuscoli film. Convinto che la proiezione di quei primi saggi cinematografici alla fine di ogni mio spettacolo potesse essere una vera attrattiva e suscitare un vivo interesse nel pubblico, chiesi ai fratelli Lumière il permesso di proiettare le loro pellicole. I due scienziati, entrati subito con me in grande familiarità, aderirono, mi consegnarono un apparecchio di proiezione e con esso il diritto di esclusività, per i miei spettacoli, di un notevole gruppo di brevissimi film.»

Il successo fu immediato al punto che Fregoli decide di trasferire in cortometraggi le scene comiche di cui era unico interprete; nascono così: *Fregoli al ristorante*, *Una burla di Fregoli*, *Il segreto di Fregoli*, *Un viaggio di Fregoli*, *Il sogno di Fregoli*, e infine, il film forse più importante perché svelava i segreti delle sue trasformazioni, *Fregoli dietro le quinte*.

Le pellicole avevano una lunghezza massima di 18 metri; le bobine quindi si "consumavano" in pochi minuti e, esaurita una, bisognava "ricaricarne" un'altra: da qui l'esigenza di raggruppare più pellicole assieme ricorrendo a un apposito contenitore costruito dallo stesso trasformista in modo da poter proiettare un unico film di 50 metri.

Ma la storia di Fregoli inventore cinematografico non finisce qua: traeva effetti comici inattesi mostrando la proiezione alla rovescia e, anticipando il sonoro, creò il *cinema parlato*:

«Poiché in qualcuno dei miei film mi presentavo nella riproduzione di molti personaggi delle mie stesse farse, delle mie stesse commedie satiriche e delle mie bizzarrie musicali, pensai di dare a tutte queste ombre, a tutti questi fantasmi, la loro voce.

Non però attraverso dischi fonografici, ma direttamente. Nascosto tra le quinte, di fianco allo schermo (la proiezione avveniva per trasparenza) io pronunciavo le battute di ogni personaggio del film e cantavo i piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra, tutto ciò con perfetto sincronismo, riuscendo così a dare veramente l'impressione che parole e note uscissero dallo schermo."

LA STORIA DI LULU' (Italia/1909)

P.: Società Anonima Ambrosio. L.O.: 133 mt. D.: 6'. V.Amer. 35 mm. Dalla Library of Congress di Washington.

La storia di Lulù (conservata alla Library of Congress, nel cui catalogo compare con il titolo [Unid. Post #5 - The life of Lulu]) si serve solo di "dettagli" dei piedi della protagonista: il film ci conduce in maniera lineare dalla nascita della piccola Lulù ai suoi primi amori campestri (gli zoccoli) al suo primo "passo falso" (un tacco che si rompe sui gradini di una casa, fino al suo successo (stivaletti) per concludersi con una eloquente coppia di scarpe fuori da una porta. Un piccolo racconto di "estremità", al quale la Prolo nella sua *Storia del cinema muto italiano* attribuisce G. Vitrotti come operatore e A. Frusta come soggetto. Del film parla anche Barry Salt nel suo saggio pubblicato nel volume *Sperduto nel buio* (Cappelli, 1991)

*«There were just two other special forms of film construction in which Italian film-makers took an equal part with the Americans in advancing technique, both to do with the use of Insert Shots. (...) The first of those was a highly specialised form, where the entire film story is carried in close shots showing only part of the actors. This idea appeared very early, with G.A. Smith's As Seen Through an Area Window (1901) (...). I have seen no sign of this technique reappearing until the Ambrosio company made La storia di Lulù in 1909, though Vitagraph's The Story the Boots Told of 1908 does use some close-ups of feet doing this and that as part of a moralising story, but most of its narration is carried on in ordinary shots of the characters. La storia di Lulù on the other hand tells a story in several scenes by using nothing but insert shots of the feet of the actors. (Barry Salt, original version of the essay in *Sperduto nel buio - il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, ed. Cappelli, 1991)*

L'OLANDA PITTORESCA (Italia/1911)

R.: Piero Marelli. P.: Pasquali. L.or.: 122 m. D.: 5'. 35 mm. V.ingl. Dal National Film Archive di Londra

I DUE CONCORRENTI (titolo attribuito, Italia/1910 ca)

Da identificare. P.: Itala Film, Torino. Lunghezza: 111 m. D.: 5'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

I padroni di due hotel adiacenti litigano furibondamente: faranno pace solo quando i rispettivi hotel saranno distrutti nella foga del litigio.

MONACA PER FORZA (titolo attribuito, Italia/1910 ca)

Da identificare. In.: Agostino Borgato. P.: Itala Film, Torino. Lunghezza: 171 m. D.: 9'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Un sacerdote scopre l'amore sbocciato tra un giovane e una ragazza di famiglia nobile; consiglia i genitori di farle prendere i voti. Ma l'amore dei due giovani è più forte delle pressioni del clero, e nella scena finale il sacerdote verrà perfino cacciato dai genitori della ragazza.

VENDETTA NORMANNA (Italia/1908)

R.: Mario Caserini. P.: Cines. L.O.: 200 m. 35 mm. D.: 6'. V.ingl. Dal National Film Archive di Londra

IL PICCOLO GARIBALDINO (tit. alt.: Piccoli garibaldini. Italia/1909)

P.: Cines. L.O.: 242. D.: 10'. 35 mm. V. Ingl. Dal National Film Archive di Londra

Vendetta normanna e Il piccolo garibaldino: due piccoli, brevi film "sadici" della prima produzione Cines. Un amore avversato si conclude, la notte di Natale, con l'innamorato abbattuto a colpi di fucile davanti alla porta dell'amata, mentre all'interno vediamo i familiari che brindano allegramente. Nel secondo, l'epopea del ragazzo che vede in sogno Garibaldi sul suo cavallo bianco, si imbarca per raggiungerlo e viene ucciso al primo scontro a fuoco. Alla madre in attesa apparirà, morto, fra le braccia dell'Italia, come in una "Pietà" da cartolina illustrata.

Vendetta normanna and Il piccolo garibaldino: two "sadistic" short films from the Cines earliest production. A lover killed on his sweetheart's threshold, while her relatives are cheering under a Christmas tree. In the second, a young boy leaves his home to join the Garibaldi's army and is shot during his first battle. He reappears to his mother in a kind of patriotic "triumph": lying on the knees of Italy.

PILLOLE PORTENTOSE (It/1910)

P.: Cines. In.: Giuseppe Gambardella, Fernand Guillaume. L.O.: 137 m. D.: 5'. 35mm. V.francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

LE SORELLE BARTLES (Italia/1910)

P.: Cines. L.O.: 74 m. D.: 4'. 35 mm V. Ingl. Dal National Film Archive di Londra

L'AMORINO (Italia/1910)

R.: Mario Caserini. In.: Enna Saredo, Amleto Novelli, Giuseppe Gambardella, Augusto Mastroianni. P.: Cines. L.O.: 229 m. D.: 9'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Tra un film storico e un dramma borghese, Mario Caserini si diverte anche a girare delle brevi commedie, dei vivaci scherzi, di cui questo *Amorino* è uno degli esempi più festosi. Spinta dalla famiglia a sposare un pretendente brutto e non gradito, la protagonista cerca in ogni modo di evitare l'incombente pericolo. Le verrà incontro, provvidenzialmente, un amorino di terracotta che, cadendo da una balaustra, andrà a colpire sulla testa un baldo cavaliere di passaggio: sarà premura della giovane approntare le cure più amorevoli al malcapitato per rimetterlo in sesto, ma, alla fine, tanta sollecitudine sarà premiata. Puntualmente il bell'ufficiale si innamorerà della sua infermiera e tutto finirà nel migliore dei modi, galeotto l'amorino. Nella sua stringatezza, questo agile *léver de rideau*, che sembra giocato sul ritmo di una *salon-gavotte*, ha una sua raffinatezza e si giova della partecipazione, abbastanza divertita, dei più noti attori della Cines dell'epoca, a cominciare da Amleto Novelli, qui però una volta tanto senza la grinta tenebrosa, ma pronto a farsi trascinare assieme ai suoi compagni in questa allegra sarabanda, cui fa da sfondo uno dei più bei parchi di una villa dei castelli romani. (V.M.)

REGINA PER QUINDICI GIORNI (Italia/1911)

R.: Mario Caserini. In.: Fernanda Negri Pouget, Maria Caserini Gasperini. P.: Cines, Roma. L.O.: 247 m. D.: 13'. 35mm. V.olandese. dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Le case cinematografiche italiane, dopo aver rilevato il gradimento che la produzione nazionale incontrava sui mercati esteri, avvertirono l'importanza di consolidare questo grosso sbocco e misero prontamente in moto una strategia tutta particolare: non solo dedicarono al settore uno sforzo organizzativo e pubblicitario non indifferente, ma decisero di intervenire anche a livello della scelta dei soggetti, dei temi e dei personaggi che maggiormente potessero interessare e coinvolgere i vari pubblici stranieri. La Cines, segnatamente (ma vi furono anche l'Ambrosio, la Itala e la piccola Casa napoletana Vesuvio in quest'impresa), si organizzò con molta determinatezza: *Regina per quindici giorni* è uno dei primi esempi di film destinati al mercato anglosassone. In esso si ritrae la sfortunata avventura di Jane Grey, finita sul patibolo dopo pochi giorni di regno. E ad interpretarla è una delle più note attrici del momento, Fernanda Negri Pouget. La recensione del «Bioscope» londinese è altamente positiva: si lodano i costumi che «gli attori italiani indossano con disinvolta naturalezza», l'agile abilità del realizzatore, le inquadrature «luminose come il sole mediterraneo». (V.M.)

LA MOSCA E IL RAGNO (It/1913)

P.: Milano Films. L.O.: 76 m. D.: 4'. 35 mm. V.ingl. Dal National Film Archive di Londra

Per questo breve film a pupazzi animati oseremmo il termine di capolavoro. Una mosca a cui il solito bambino crudele ha strappato le ali cerca in tutti i modi di salvarsi da un ragno che la insegue. Per farlo, utilizza in modo straordinario gli oggetti della stanza: stuzzicadenti, mele, saliere, ecc. Se le trovate non sono molto diverse né meno complesse di quelle che il cinema di animazione conoscerà anni dopo, la tecnica è decisamente sorprendente.

We dare to say that this short film using animated puppets is a little masterpiece. A fly tries to escape from a spider by using everything it can (an apple, a salt-cellar, some tooth-picks). The technique is quite surprising, and the fly's tricks remind quite closely many later animated films.

ore 14,30

«La guerra giusta»

A BELL FOR ADANO (Una campana per Adano, USA/1945)

R.: Henry King. Sc: Lamar Trotti, Norman Reilly Raine. Sg.: John Hersey. F.: Joseph La Sclle. In.: Gene Tierney, John Hodiak, William Bendix, Richard Conte. P.: 20th Century Fox. D.: 100. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

Il primo film americano ambientato in un paese belligerante "occupato" e a preoccuparsi della sua ricostruzione, è ambientato in Italia. Oltre alle evidenti punte di razzismo anti-italiano, sorprende come il film riveli molte verità su quei primi anni di "libertà": la collaborazione con la mafia, l'indulgenza verso i fascisti, il drammatico ritorno dei prigionieri di guerra. Ed infatti il film non soddisfa per niente l'Office of War Information, come dimostra il verbale della visione del film da parte di ufficiali dell'OWI.

«E' dubbio che in questo momento il film sia adatto alla distribuzione internazionale. Il pubblico europeo potrebbe vedere nel film una eccessiva semplificazione del problema dell'occupazione e della ricostruzione di una piccola cittadina di un paese belligerante da parte di ufficiali del Governo Militare Alleato. La sceneggiatura evita ogni riferimento ad uno scontro fra fascisti e antifascisti. Afferma che l'ex-sindaco, dichiaratamente fascista, è colpevole solo di disonestà. La popolazione si mostra soddisfatta quando Joppolo condanna il sindaco ad esporsi al ridicolo. Una simile soluzione potrebbe far pensare a debolezza e a mancanza di comprensione del problema da parte degli americani. Ci sono inoltre connotazioni negative riguardanti i rapporti e la

mancanza di coordinamento fra gli ufficiali dei vari corpi (...). Oltre al personaggio positivo di Joppolo, nel film c'è ben poco che possa mostrare in maniera costruttiva il modo di vivere americano al pubblico europeo.» (Documento dell'OWI datato 15/6/1945)

The first American picture dealing with an "occupied" country, is set in Italy. A part an evident anti-Italian racism, it is surprising how many things about that very early period of "freedom": the American Army's collaboration with mafia, the indulgence towards Fascists, the dramatic return of the Italian POW. In fact the film did not satisfy the Office of War Information, as the text of the OWI's review shows:

«It is doubtful overseas entertainment fare at this time. European audiences might see in the picture an over-simplification of the problems involved in the occupation and rehabilitation of a town in a belligerent country by Allied Military Government personnel. The script has side-stepped any conflict of pro- and anti-Fascists. It establishes the former Mayor, patently a Fascist, as being subject to ridicule, such a solution might indicate to overseas audiences a weakness and lack of understanding on the part of Americans today. (...) Certainly there is little in the picture, aside from Joppolo's sympathetic attitude, to present the American way of life in a constructive way to people of Europe.» (OWI document dated June 15, 1945)

ore 16,15

«La guerra giusta»

THE BATTLE OF SAN PIETRO (USA/1945)

R., Sc, Voce: John Huston. F.: Jules Buck, e operatori del Signal Corps. M.: Army Air Force Orchestra, Monnon Tabernacle Choir, St. Brendan's Boys Choir. P.: Army pictorial Service, Signal Corps, U.S. War Department. D.: 33'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington.

The Battle of San Pietro è uno dei migliori documentari girati durante il secondo conflitto mondiale, ed è indubbiamente quello che con maggiore forza mostra la insensata violenza della guerra. La mostra con tale efficacia che sul pavimento della sala di montaggio rimasero alcune delle inquadrature più "forti". Tutte queste inquadrature, insieme a molte migliaia di metri di materiale non montato di centinaia di altri documentari di guerra, sono conservate presso i National Archives di Washington.

La copia che presentiamo, che restituisce al film di Huston tutti quei valori fotografici che fino ad oggi non abbiamo potuto giudicare, è completata da una scelta delle inquadrature più significative "tagliate" al montaggio. Un modo per mostrarci che cosa sarebbe potuto essere *The Battle of San Pietro*, uno degli infiniti "altri film" che si nascondono dietro un'opera finita.

«Huston svelò *The Battle of San Pietro* nell'ottobre del 1944, in una saletta piena di ufficiali dell'esercito. La reazione fu quasi unanime: gli spettatori iniziarono ad andarsene a tre quarti della proiezione. (...) Le controversie intorno al film arrivarono al punto che il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, George C. Marshall, chiese di vederlo. La sua reazione fu sostanzialmente positiva. (...) Ad ogni modo, il Generale Marshall suggerì di tagliare una serie di scene, comprese quella degli stivali insanguinati e quelle dei volti dei caduti. (...) La versione finale di *The Battle of San Pietro* è in qualche modo adalciata rispetto alla sua versione originale, nonostante ciò il film resta la testimonianza più chiara ed onesta dei combattimenti della seconda guerra mondiale che sia mai stata portata sullo schermo. John Huston si trovò "più o meno d'accordo" con i tagli del Generale Marshall.» (Gary Edgerton, *Revisiting the Recordings of Wars Past*, in «Journal of Popular Film & Television», Vol.15, No. 1, Spring 1987)

Some of the most violent scenes of The Battle of San Pietro have been cut off the film before release. All these scenes, as an incredible amount of unedited materials from many other W.W.II documentaries are preserved at the National Archives in Washington. The print we program finally gives the film its photographic quality and include a selection of those "cut off" scenes, to show which kind of film The Battle of San Pietro could have been.

«Huston first unveiled *The Battle of San Pietro* to a screening room filled with his superiors and other army officers during October 1944. The reaction was nearly unanimous: Members of the audience began to walk out about three-quarters of the way through the documentary. (...) The controversy surrounding *The Battle of San Pietro* actually heated to a level that the Army's chief of staff and newly appointed five-star general, George C. Marshall, asked to see the film. His reaction to the subsequent viewing was generally positive (...). General Marshall did, however, suggest a number of cuts, including the shot of the bloodied boot and more significantly the entire final sequence highlighting the dead faces of the GIs and their voice-overs. (...) The released version of *The Battle of San Pietro* is somewhat watered down from the original, although this film still remains the most graphic and honest account of combat during W.W.II ever documented on celluloid.» (Gary Edgerton, *Revisiting the Recordings of Wars Past*, in «Journal of Popular Film & Television», Vol.15, No. 1, Spring 1987)

ore 17,00

«Sperduto nel buio»

L'ERUZIONE DELL'ETNA (It/1928)

P.: Istituto LUCE. L.O.: 226 m. D.: 9'. 35mm. Vitaliana con intertiti flash. Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce.

Accompagnamento al piano Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram.

Questo cortometraggio potrebbe essere il documentario considerato perduto, realizzato da Mario Camerini in Sicilia di cui parla Sergio Germani nella sua monografia su Camerini. Si tratta in ogni caso di immagini di rara bellezza: la lava che avanza inesorabile, le famiglie dei contadini siciliani che pregano davanti alla lava nel disperato tentativo di fermarla, e che testimoniano dell'eruzione ma anche degli effetti che produce sugli uomini.

ore 17,15

«Ritrovati»

RASKOLNIKOV (Germania/1923)

R.: Robert Wiene. S.: dal romanzo di Fëdor Dostoevskij. Sc.: Robert Wiene. F.: Willy Goldberg. Scgf.: Andrej Andreev. In.: Grigorij Chmara (Raskolnikov), Pavel Pavolv (il giudice istruttore), Mar'ja Germanova (Sonja Mameladova), Michail Tarsanov (Marmeladov), Maria Kryzanovskaja (Sonja), Elisaveta Skul'skaja, Alla Tarasova, Sergej Kommissarov, Andrej Slinovskij, Vera Orlova, Peter Zharov, Ivan Bersen'ev. P.: Lionardi Film der Neumann. L.O.: 3168 m. D.: 140'. 35mm. V. olandese. dal Nederlands Filmmuseum di msterdam.

Accompagnamento musicale piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

Del film si conoscono solo copie di circa 1800mt, con una cattiva qualità fotografica. Il Nederlands Filmmuseum ha ritrovato una copia di distribuzione olandese del film che ha comparato ad altre versioni, in particolare quella russa, ottenendo una copia di circa 2700mt che si avvicina notevolmente alla primitiva edizione.

«Questo film, che non è riuscito così bene come era stato pensato, solleva due problemi artistici che, a mio modo di vedere, saranno entrambi decisivi per l'evoluzione del cinema. Il regista Robert Wiene (l'autore, a suo tempo, di *Caligari*) appartiene infatti

a quei pionieri dell'autentica arte cinematografica, le cui intenzioni sono più significative e stimolanti dei risultati ottenuti dai mestieranti. I due problemi che egli ripropone con questo film si chiamano *espressionismo* e *Dostoevskij*.

E' assolutamente certo che il film è l'ambito più proprio, forse l'unica patria legittima dell'espressionismo. I film moderni si avvicinano tutti a questo stile senza volerlo, quasi senza accorgersene. Oggi non c'è più nessun regista che ammetta uno sfondo "neutrale", che non vorrebbe aver "animato" l'intero schermo della stessa disposizione di spirito che anima i volti degli attori. Stanze e strade devono ricevere una fisionomia. E quando passione e isteria deformano i volti - sarebbe, questo, soltanto l'ultimo passo logico che conduce all'aperto espressionismo -, allora dovrebbero distorcersi in modo conforme anche le forme degli oggetti nelle stanze e per le strade. Nel teatro, dove ci si cimenta spesso anche con l'espressionismo, il processo non è così "naturale" come nel cinema. L'uomo che parla è tanto più vivo e significativo delle cose mute che queste ultime diventano comunque marginali e di secondo piano. Nel film, invece, persona e oggetto, attraverso il comune essere muti, si ritrovano a condividere il medesimo grado di vitalità, quello della nuda visibilità, e le fisionomie e i contorni degli oggetti non sono meno impressionanti di quelli delle persone. Robert Wiene lo ha già mostrato in *Caligari*, con il prudente pretesto di far vedere "come un folle vede il mondo". Nel suo *Raskolnikov* egli non ha nessun pretesto, e perciò è più cauto e misurato nell'espressionismo.

Nonostante ciò l'espressionismo ha anche qui una "naturale" verosimiglianza. Il film si svolge tra gente povera e cenciosa, in case semidiroccate. Sono edifici veramente sghembi e cadenti, e le macerie hanno forme sempre più fantastiche di abiti nuovi. E' l'espressionismo della devastazione e della decadenza. Quando però le forme di una disarmonia isterica si trasformano in uno stile continuamente decorativo, allora perdono proprio il loro carattere espressivo, e l'emozione ininterrotta diventa monotona. Purtroppo è quanto accade in questo film. Inoltre, costumi e trucco naturalistici non si accordano con l'ambientazione stilizzata, e un film non può andare oltre gli sfondi evidentemente dipinti.

Per quanto riguarda Dostoevskij come problema cinematografico, purtroppo non posso più occuparmene in questa sede. Dostoevskij è il poeta che nei suoi romanzi ha saputo conciliare la più profonda introversione psicologica con l'eccitante emozione dei romanzi gialli avventurosi. Sembra quasi aver fornito i soggetti più redditizi per l'arte cinematografica di un futuro migliore. Di fatto, nonostante la fine regia di Robert Wiene, nonostante gli eccellenti attori e nonostante singole scene che appartengono al meglio del meglio (come quella di Raskolnikov davanti al giudice istruttore), questo *Raskolnikov* ha dimostrato una volta di più che è impossibile rappresentare su due mila metri di film intrecci e grovigli interiori come quelli dei personaggi di Dostoevskij. La continuità degli eventi, infatti, richiede un numero molto maggiore di singole, piccole scene di quante trovino spazio qui. Come *Raskolnikov* viene convertito da Sonja non è cosa che si possa esprimere con due volti e tre movimenti delle mani. Descrivere la lotta di due anime, il graduale cambiamento nell'aspetto e nei gesti dell'uomo, richiede spazio e tempo. Usando le parole si possono sorvolare molte cose, perché con le parole si può accennare, far capire e alludere. Ma con le immagini non si può sorvolare nulla. Perché le immagini parlano soltanto per se stesse». «Der Tag», 28 dicembre 1923. (Bela Balasz, *Schriften zum Film*, Budapest, Carl Hauser Verlag, 1982 - Trad. di Luca Baldazzi).

1800 mts, that was the length of Raskolnikov existing prints until the Nederlands Filmmuseum found a new print which made a reconstruction possible. Now, with its 2700 mts, the print, although still incomplete, is much closer to the original.

ore 21.00

«La guerra giusta»

MARCH OF TIME: SHOW

BUSINESS AT WAR (USA/1943)

P.: Time Inc. D.: 18'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington

«The March of Time, un mensile filmato, ha costituito un esempio innovativo di giornalismo cinematografico, un incrocio fra il cinegiornale e il documentario. Prodotta dalla Time-Life Fortune Inc., (...) Louis de Rochemont divenne il principale creatore della versione cinematografica. (...) The March of Time ebbe un successo superiore ad ogni altro prodotto di questo genere. Al suo apogeo, alla fine degli anni '30 e durante la guerra, era visto ogni mese da oltre 20 milioni di americani in 9.000 cinema. (...) Benché nascesse da una testata conservatrice, March of Time veniva identificato con istanze liberali. (...) Ciò era particolarmente vero per la politica internazionale. (...) Sul piano internazionale, mentre i cinegiornali evitavano ogni controversia politica ed ogni questione militare, March of Time affrontava le macchinazioni di Hitler, Stalin, Mussolini e Tojo.» (Jack C. Ellis, *The Documentary Idea*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1989)

«Entitled The March of Time, this monthly film series offered a new and distinctive kind of screen journalism, a cross between the newsreel and the documentary. Sponsored by Time-Life-Fortune, Inc., headed by Henry Luce, (...) Louis de Rochemont became the principal creator of the film series. (...) It had the most substantial and sustained success of any documentary-like material prior to television. At its peak, in the late 1930s and the years of World War II, it was seen in the U.S. alone by over twenty million people a month in 9,000 theatres. (...) Though originated by a conservative organization, the MOT was identified with a liberal stance, (...) Internationally, while the newsreels avoided controversial political and military developments, MOT tackled the machinations of Hitler, Stalin, Mussolini and Tojo.» (Jack C. Ellis, *The Documentary Idea*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1989)

JAPANESE RELOCATION (USA/1943)

Voce: Milton S. Eisenhower. M.: adattamento da *The Plow That Broke the Plains*. P.: Office of War Information, Bureau of Motion Pictures. D.: 11'. V.O. 35 mm. Dai National Archives di Washington
«Un film dell'Office of War Information che appare anomalo rispetto agli altri è *Japanese Relocation*, un maldestro e poco convincente tentativo di spiegare la necessità militare della deportazione forzata degli americani di origine giapponese. Le sue toccanti immagini smentiscono le parole del narratore sulla correttezza e l'attenzione per l'educazione e il lavoro degli internati.» (W.M.)

«One OWI film that seemed anomalous to the others was Japanese Relocation, an awkward and unconvincing attempt to explain the military necessity for the forced relocation of Americans and Japanese ancestry to relocation centers. The film's pathetic images belie the narrator's talk about fairness, education, and employment skills for the internees.» (W.M.)

ore 21,30

«La guerra giusta»

DECEMBER 7TH (1943)

R.: Lt. Gregg Toland, USNR, Lt. Comdr. John Ford, USNR. F.: Gregg Toland. M.: Alfred Newman. Mon.: Robert Parrish. Voce: James K. McGuinness. In.: Walter Huston, Harry Davenport. D.: 85'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington.

Dall' oscuro lavoro svolto da John Ford per l'OSS (l'ufficio che darà vita alla CIA) spiccano i capolavori del periodo bellico: *Sex Hygiene* (1941), *The Battle of Midway* (1942) e *December 7th* (1943). Di questi, *December 7th* è certamente il più impegnativo e ambizioso: mostrare l'attacco a Pearl Harbor, spiegarne i motivi, presentare la storia, la popolazione, la vita delle Hawaii, affrontare il problema dei nippo-americani che vi abitano da generazioni. Il risultato fu un film di 85 minuti che aveva il difetto di toccare troppi argomenti "spinosi" e di mostrare l'impreparazione della Marina americana. Ridotto a soli 20 minuti, il film vinse l'Oscar come miglior documentario nel 1943.

December 7th fece a suo modo la storia. Le sue immagini dell'attacco giapponese a Pearl Harbor vennero utilizzate per anni e anni come autentiche riprese dell'attacco, mentre in realtà sono un capolavoro di fiction. Infatti, non esistendo che poche centinaia di metri di pellicola in 16 mm girate dagli americani durante l'attacco, Gregg Toland e Ray Kellogg girarono negli studi della Fox la maggior parte delle scene "documentaristiche".

La versione integrale, l'unica che ci restituisca la complessità del progetto, che testimoni dell'impegno di Ford e delle sue idee rispetto alla guerra, è rimasta per lunghi decenni negli archivi federali, fino a quando i National Archive l'hanno ricostruita e messa a disposizione degli studiosi e dei numerosi amanti del cinema di John Ford.

«Benché uscito dopo *The Battle of Midway*, *December 7th* era stato girato prima: l'unità di Ford era giunta a Pearl Harbor una settimana dopo l'attacco. Il film, che fornisce la giustificazione morale alla partecipazione degli Stati Uniti alla guerra, stabilì le basi didattiche su cui si fondano i documentari fordiani sulla Corea e il Vietnam. La versione originale del film durava circa 90 minuti; qualcuno (chi?) obiettò sulla sua durata, sul suo contenuto o su entrambi e il film venne distribuito in una versione di 20 minuti che vinse un Oscar. Ford dice che Gregg Toland (allora tenente della riserva in Marina), oltre ad essere responsabile delle riprese del film, lo aveva anche diretto, mentre lui "lo aveva aiutato". Al di là del significato di queste parole, *December 7th* ha l'aspetto e il tono di un film di Ford e utilizza tecniche (soprattutto le reiterazioni) identificabili in altri suoi documentari.» (Tag Gallagher, *John Ford: Midway - the War Documentaries*, in «Film Comment», Vol.11, n°5, 1975)

The original version of December 7th was 85-minute film dealing with many embarrassing subjects. Shortened down to only 20 minutes, the film won the Oscar in 1943.

December 7th actually made the history: for years its images of the attack have been used as factual footage; in fact, Gregg Toland and Ray Kellogg did shoot these scenes in the Fox studios, since very few real images of the attack were available.

The original 85-minute version is the only one which can show us the original Ford's project and ideas. This version remained unknown until the National Archives preserved it and made it available to all those who love John Ford's movies.

«December 7th, although released after *The Battle of Midway*, was made before it: Ford's Navy photographic unit arrived in Hawaii about a week after the Pearl Harbor attack. The film, which gives the moral justification for American participation in World War II, established the didactic base upon which Ford's Korea and Vietnam documentaries rest. The original version of December 7th is about ninety minutes long; somebody (who?) objected to its length, or its content, or both, and the film was released in a twenty-minute version that won an Oscar. Ford says that Gregg Toland, who was a Lieutenant in the Naval Reserve, and who photographed the film, was also in charge of its direction; and that "helped along". Whatever that means, *December 7th* has the look and tone of a Ford film, and the techniques (especially of repetition) identifiable in his other documentaries.»

(Tag Gallagher, *John Ford: Midway - the War Documentaries*, in «Film Comment», Vol.11, n°5, 1975)

ore 23,00

«La guerra giusta»

THIS IS THE ARMY (USA/1943)

R.: Michael Curtiz. Sc.: Casey Robinson, Cpt. Claude Binyon dal musical di Irving Berlin. Mon.: George Amy, Don Siegel, Jason Leicester. F.: Sol Polito, Bert Glennon. In.: George Murphy, Joan Leslie, George Tobias, Lt. Ronald Reagan, Sgt. Joe Louis, Dolores Costello. P.: Warner Brothers. D.: 120'. 16 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Française di Parigi. Un musical di propaganda, prodotto con l'aiuto dell'esercito, diretto da Michael Curtiz, basato su un lavoro di Irving Berlin e un cast "all star". Se non vi basta, ci sono persino i negri (ovviamente come soldati-ballerini!). Come disse *Variety*: un "tornado"!

«*This is the Army* sarà un uragano al botteghino. (...) Quando la storia della seconda guerra mondiale sarà scritta, questo film della Warner Brothers spiccherà come l'Empire State Building fra i più importanti contributi dell'industria cinematografica al fronte interno e a quello bellico. (...) E' la democrazia al lavoro. E' lo spettacolo e il patriottismo combinati in modo eccezionalmente accattivante.» («*Variety*», 4/8/1943)

«*This is the Army* is a box-office tornado. (...) After the history of World War II is written, the Warner Bros. filmization will stand out like the Empire State Bldg amidst the many other highlights in the motion picture industry's contribution to the war front and the home front. (...) It's democracy in action to the hilt. It's showmanship and patriotism combined to a super duper Yankee Doodle degree.» («*Variety*», Aug. 4, 1943)

MERCOLEDI' **27** NOVEMBRE

ore 9,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

THE PEACE OFFERING (USA/1912)

In.: Ruth Roland. P.: Kalem. D.: 7'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

THE BURGLAR AND THE BABY (USA/1913)

In.: Ruth Roland. P.: Kalem. D.: 5'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

THE SHERIFF OF STONE GULCH (USA/1913)

In.: Ruth Roland. P.: Kalem. D.: 12'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

ore 10,00

«La guerra giusta»

STEEL TOWN (USA/1944)

R.: Willard Van Dyke. P.: Office of War Information, Overseas Branch. Serie: American Scene Series n° 6. D.: 17'. 35 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

Fra i compiti dell'Office of War Information c'era anche quello di dare al mondo una "corretta" visione dell'America, di mostrare la "democrazia al lavoro". A questo scopo era stato creato l'Over-seas Branch che produsse anche la serie *American Scene*, affidandone la regia a registi come Van Dyke o Von Sternberg. *Steel Town* di Van Dyke dà un esempio eloquente del tipo di ideologia che li informava.

Girato con una tecnica che lo avvicina ai grandi documentari della scuola americana degli anni del New Deal (e, a suo modo, a certa retorica staliniana) tratta del formidabile sforzo produttivo dell'industria americana, sottolineando l'inter-classismo della società americana, la sua profonda integrazione etnica, la necessità di un rapporto non conflittuale (in un momento di violenti scioperi che avevano interessato anche il mondo del cinema), affrontando persino (siamo nel 1944!) i problemi della riconversione post-bellica.

The lives of steel workers in Youngstown, Ohio, are portrayed as they contribute to America's war effort on the home front. The steel strikes during the 30's are alluded briefly, hoping that such things won't happen in the future. Mainly dealing with the workers-management problems, the film also mentions the crisis the industries will have to face when the war will be over.

NORTH STAR (Fuoco a Oriente, USA/1943)

R.: Lewis Milestone. Sg. Sc.: Lillian Hellman. M.: Aaron Copland, Ira Gershwin. F.: James Wong Howe. In.: Anne Baxter, Dana Andrews, Walter Huston, Walter Brennan, Farley Granger, Erich Von Stroheim. P.: Samuel Goldwyn per RKO. D.: 102' Dal National Film Archive di Londra.

Con l'entrata in guerra dell'URSS a fianco degli Alleati, si ose il problema di convincere il pubblico americano di quanto fossero buoni i russi. Nacque così, per un brevissimo periodo compreso fra l'anticomunismo degli anni Trenta e la caccia alle streghe degli anni Cinquanta, un incredibile cinema "stalinista" americano. Da un lato film come *North Star* mostrano che i russi in fondo sono esseri umani come "noi", dall'altro *Mission to Moscow* cerca di dimostrare che Stalin era una specie di santo. A parte l'interesse storico, la regia di Milestone e la presenza di un cast notevole garantiscono al film un innegabile valore.

«Il produttore Samuel Goldwyn e la scrittrice Lillian Hellman hanno collaborato per uno dei film più spettacolari sull'invasione nazista dell'URSS. (...) Lewis Milestone ha ovviamente cercato di enfatizzare il "colore" del popolo russo ma quando inizia l'azione (...), il regista la rende con grande enfasi. In generale si tratta di uno sforzo registico notevole, così come lo è la fotografia di James Wong Howe.» («Variety», 13/10/1943)

«*North Star* nasce agli inizi del 1942 quando Harry Hopkins, alter ego di Roosevelt chiese alla Hellman di pensare ad un documentario da girarsi in studio. Divertita all'idea, cominciò a pianificare il lavoro con due dei principali talenti di Hollywood, il regista William Wyler e l'operatore Gregg Toland. (...) I sovietici accettarono di cooperare per bocca del Ministro degli Esteri Molotov. (...) Seguirono parecchi rinvii. Poi Wyler si arrolò nell'aviazione dell'Esercito. (...) [La Hellman] e Goldwyn si accordarono su quello che più tardi lei descrisse come un "film semidocumentaristico, semplice, con ricerche accurate" che si sarebbe girato nella sua tenuta di dieci acri. (...) Il "soggetto lungo" di Goldwyn soffocò il testo con una sovrabbondanza di talenti. (...) I revisori dell'OWI elogiarono il soggetto della Hellman come "un lavoro magnifico per umanizzare la gente comune russa". (...) Sembra che i leader russi abbiano visto *North Star* con ilarità mista a un profondo apprezzamento per il suo potenziale propagandistico per le masse. Quando Lillian Hellman visitò l'URSS con una missione culturale ufficiale nel 1944 (...) trovò che nella capitale il film veniva visto come "un grande scherzo".» (G. Black, C. Koppes, *La guerra di Hollywood*, ed. Il Mandarino)

«La politica cambia; e a questo cambiamento sono vincolati, naturalmente, i film propagandistici. Così, quando America e Russia combattevano un comune nemico, Milestone diresse *The North Star* (Fuoco a Oriente, 1943), un film esaltante le virtù del popolo

sovietico; poi, quando gli Alleati si divisero, Wellman realizzò un film tutto l'opposto come contenuto: *The Iron Curtain* (Il sipario di ferro, 1948). (...) Di Milestone si respira talvolta il tema del suo "pacifismo", e si avverte qua e là qualche scena o sequenza umanamente efficace: come quelle, ad esempio, in cui agisce Erich Von Stroheim; attore che riesce a creare, ancora una volta, una figura viva, quella dell'ufficiale tedesco.» (Guido Aristarco, recensione apparsa in «Cinema», Anno II, n.31, maggio 1949) «Appena sette anni dopo aver scritto *The North Star*, la Hellman fu chiamata davanti all'House Committee on Un-American Activities (HUAC). Il suo film, prodotto anche su richiesta del governo degli Stati Uniti, fu portato come prova contro di lei. Messa nella "lista nera" di Hollywood, la Hellman scrisse un solo altro film (*The Chase*, Columbia, 1966). Cinque anni dopo la sua deposizione, *The North Star* fu programmato in televisione con il titolo *Armored Attack*. Rimontato pesantemente e con un assurdo commento fuori campo, il film fu trasformato in un film di propaganda antisovietica sull'invasione dell'Ungheria nel 1956.» (Brett Westbrook, *Fighting for What's Good* in «Film History», Vol. 4, 1990)

«*Samuel Goldwyn as the producer and Lillian Hellman, the writer, have teamed for one of the most spectacular productions of the season in telling of the Nazi invasion of the Soviet. (...) Lewis Milestone obviously was trying to emphasize the "color" of the Russian people in his earlier scenes, but when once the action got under way (...) he's pointed it up with much emphasis. It is, generally, a noteworthy directorial contribution, as is James Wong Howe's photography.*» («Variety», Oct. 13, 1943) «*North Star traced its origin to early 1942 when Harry Hopkins, FDR's alter-ego, approached Hellman about doing a documentary with on-the-scene photography. Excited by the idea, she began planning with two of Hollywood's top talents - director William Wyler and Gregg Toland. (...) The Soviets, through none other than Foreign Minister Molotov, agreed to co-operate. (...) Various delays ensued, however. Then Wyler enlisted in the Army Air Force (...). [Hellman] and Goldwyn agreed on what she later described as a "simple, carefully researched, semi-documentary movie" that would be shot on his ten acre backlot. (...) Goldwyn's "big-time treatment" weighted down the script with an over-abundance of talent. (...) OWI reviewers praised Hellman's script as "a magnificent job of humanizing the plain people of Russia". (...) Russian leaders appear to have viewed *The North Star* with hilarity mixed with a keen appreciation of its propaganda potential for the masses. When Lillian Hellman visited the U.S.S.R. in 1944 (...) she found that in the capital the film was viewed as a "great joke".» (G. Black, C. Koppes, *Hollywood Goes to War*, University of California Press, 1987)*

«*Only seven years after writing *The North Star*, Hellman was called before the House Committee on Un-American Activities (HUAC). Her film, made partially at the request of the United States government, became part of the evidence against her. Blacklisted in Hollywood, she wrote only one other film (*The Chase*, Columbia, 1966). Five years after Hellman's HUAC appearances, *The North Star* was released for television as *Armored Attack*. Heavy-handed editing and an incongruous voice-over narration turned the film into anti-Soviet propaganda about the invasion of Hungary in 1956.*» (Brett Westbrook, *Fighting for What's Good* in «Film History», Vol. 4, 1990)

ore 10,30

Nella sala al piano superiore del Cinema Lumière, Alberto Crespi presenta il volume di Francesco Ballo «*John Ford. Sfida Infernale*» edito da Lindau. / *On the second floor, presentation of Francesco Ballo's book: «John Ford. Sfida Infernale» published by da Lindau.*

ore 12,00

«Sperduto nel buio» SATANA (Italia/1912)

R.: Luigi Maggi. S.: Guido Volante. F.: Giovanni Vitrotti. Scgf.: Decoroso Bonifanti. In.: Mario Bonnard, Mary Cléo Tarlarini, Mario Voller-Buzzi, Fernanda Negri-Pouget, Oreste Grandi, Antonio Grisanti. P.: Ambrosio "serie d'oro". L. or.: 990 m. D.: 8' 35 mm. V. ingl. Dal National Film Archive di Londra

Tra i film italiani di cui è più cocente la perdita, *Satana* figura ai primi posti: Maria Adriana Prolo avrebbe dato chissà cosa per ritrovare una copia e una delle sue ultime battaglie la condusse proprio nella ricerca di questo film, di cui aveva avuto notizia esistesse un esemplare in Svezia, nelle mani di un collezionista molto geloso delle sue rarità, il quale non voleva avere - forse con ragione - nessun rapporto con le istituzioni ufficiali. Esclusa pertanto la locale cineteca, chi scrive queste note cercò di fare da intermediario, servendosi dei buoni uffici di un collega svedese che riuscì a contattare il cerbero scandinavo. Purtroppo, al di là di qualche foto e di un programma, di cui si sbarazzò senza soverchie sollecitazioni, della copia di *Satana* non esisteva nemmeno l'ombra.

Perché è importante *Satana*? Si tratta di un film in tre episodi, scritti dal poeta Guido Volante (1878-1916), uno di quei giovani della scapigliatura torinese come Oxilia, Camasio, Gozzano, Chavez, Pasquali, Rosmino, i quali, all'inizio degli anni Dieci, parteciparono con entusiasmo al cinema della loro città come registi, produttori, soggettisti o attori, sicuri di intraprendere "il mestiere più moderno del ventesimo secolo".

Volante, nello stendere il trattamento del *Satana*, aveva presente il *Paradiso perduto* di Milton, da cui aveva stralciato la rappresentazione delle forze del male contro cui l'uomo è destinato a lottare, ma più profondamente s'era ispirato al poeta tedesco Friedrich Klopstock, autore di due drammi religiosi, il *Messias* (redenzione dell'umanità dal peccato originale) e *Der Tod Adams* (punizione del peccato attraverso gli orrori dell'angoscia e del rimorso) e ne aveva tratto tre storie ambientate in diverse epoche storiche: la prima, in epoca biblica, intitolata *Il grande ribelle*, racconta la rivolta di Satana contro Dio; il genio del male riappariva nuovamente nel secondo episodio, *Il demone verde*, ambientato nel Medio Evo, sotto i tratti di un monaco alchimista che inventa l'assenzio al fine di precipitare le generazioni future verso l'autodistruzione; infine v'è un episodio moderno, *Il demone rosso*, in cui Satana è divenuto un cinico magnate dell'acciaio, al quale si oppone un proletario esasperato dalle ingiustizie sociali: una storia disperata e senza lo sperato lieto fine.

Per la realizzazione del film, capofila della produzione Ambrosio del 1912, il direttore artistico Luigi Maggi ebbe a disposizione ingenti mezzi, l'intera scuderia degli attori sotto contratto alla Casa e l'operatore Vitrotti.

Il lancio pubblicitario, pur imponente, avvenne senza l'enfasi retorica che di solito accompagnava le campagne promozionali dei grandi film, ma si insisté perentoriamente sul fatto che il film «portava il cinema a livelli ai quali s'era raramente elevato». Georges Sadoul avanza qualche dubbio sul soggetto, in particolare sull'ingenuo anticlericalismo dell'inventore dell'alcolismo, ed anche sul manicheismo demagogico dei rapporti capitale-lavoro del terzo episodio, ma rileva che *Satana*, che fu un grandissimo successo in Italia e all'estero, specie negli Stati Uniti, segna una data nella storia del cinema: l'inizio del film in più episodi e al quale Griffith s'è indubbiamente rimandato quando decise di realizzare *Intolerance*.

Il brano che viene presentato è un brevissimo frammento conservato a Londra; che la sua proiezione sia l'auspicio di un futuro ritrovamento dell'intero film!

Satana is a very important film produced in 1912. Unfortunately it was lost, and only this fragment exists at the National Film Archive.

EQUILIBRISTI MERA VIGLIOSI

(Italia/1911)

P.: Cines. L.O.: 95 m. D.: 4'. 35mm. V. olandese. dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

RAGGIO DI SOLE (Italia/1912)

P.: Ambrosio. L.or.: 328 m. D.: 12'. 35 mm. V. amer. Dalla Library of Congress di Washington In una ricerca come quella condotta dal Cinema Ritrovato e dalla Cineteca di Bologna, si possono fare scoperte interessanti o, se volete, divertenti. Così, alla Library of Congress, sotto il titolo ingannatore di *King Arthur* si nascondeva questo *Raggio di Sole* (*Sunbeam*, negli USA), una favola prodotta dall'Ambrosio e ispirata chiaramente dall'esempio dei film Pathé, cosa che, semmai, lo rende ancora più interessante.

During a research as the one the Cineteca and Il Cinema Ritrovato made about the Italian silent cinema, one can make interesting - or amusing - discoveries. So, at the Library of Congress (under the title of King Arthur) there was this Raggio di Sole (Sunbeam, in the American version), a fairy tale produced by Ambrosio, which is clearly inspired by Pathé films, a fact that makes it even more interesting.

COCCIUTELLI AFFOSSATORE

(Italia/1911)

P.: Milano Film, Milano. In.: E. Monthus. L.O.: 125 m. D.: 6'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

E. Monthus (alias Cocciutelli) era un comico di origine francese entrato alla Milano nel '10. Vi resterà fino al 1912, quando passerà all'Ambrosio.

ore 14,00

«Sperduto nel buio: omaggio a Pina Menichelli»
L'ETA' CRITICA (Italia/1921)

R.: Amleto Palermi. S.: dalla commedia in un atto di Max Dreyer *Die Siebzehnjährigen* (1904). Sc.: Amleto Palermi. F.: Domenico Grimaldi. In.: Pina Menichelli (Erica), Lívio Pavanelli (Werner), Giorgio Fini (Federico), Sig.ra Di Paola (Anna Maria), Gemma De Ferrari, Sig.ra Mugnaini, Cav. Roberto Villani, Sig. Ferraresi. P.: Rinascimento Film, Roma. L.O.: 2135mt. D.: 60'. 35mm. V. italiana. Dalla Cineteca Nazionale.

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram Nel pieno del suo successo, Pina Menichelli affronta la trasposizione cinematografica di un atto unico di Max Dreyer, *Die Siebzehnjährigen* (*La diciassettenne*), che Amleto Palermi ha ridotato per lo schermo, curandone anche la regia. Il lavoro di Dreyer, apprezzatissimo sui palcoscenici di mezza Europa, è impemito sul mistero della crisi della pubescenza, appunto l'età critica, e narra dell'infatuazione di una giovane fanciulla per Werner, un musicista di circa quarant'anni. Di lei è invece innamorato perdutamente il figlio di Werner, suo coetaneo, il quale non esiterà a togliersi la vita vedendosi respinto. Il film, uscito alla fine del 1921, ottenne un successo straordinario di pubblico e critica: il censore de «La rivista cinematografica» di Torino racconta che «L'aspettativa per questo film è stata vivissima. Il pubblico è accorso alla première in numero straordinario, tanto da costringere a chiudere l'accesso e farne spettacoli a sezione. Il successo è stato pari all'aspettativa per merito dell'affascinante Pina Menichelli che, oltre ad aver ammaliato un padre e un figlio (nel dramma), fece lo stesso per il pubblico». Giulio Doria su «La Cine-fono» di Napoli è ancora più entusiasta: «Pina Menichelli mi ha sbalordito. Ha forse ricercato nelle sue possibilità interpretative,

finalmente, la via vera? Ha seguito, con disciplina maggiore che per il passato, un energico ed acuto direttore artistico? Nel temperamento di Erica vi è un fondamento mirabilmente aderente al reale temperamento della Menichelli? Ho finito col concludere, con poca probabilità di sbagliare, che tutte e tre le illazioni rispondono al vero».

Il film di Palermi, noto anche come *Il tragico sorriso della vita*, precede di qualche anno una delicata versione girata dal regista russo immigrato in Germania Georg Asagaroff. Il film, intitolato *Die Siebzehnjährigen* (1928) ed interpretato dalla diadana Grete Mosheim, non venne mai distribuito in Italia; arrivò invece una nuova versione sonora (*Eine Siebzehnjährigen*, 1934), regia di A.M. Rabenalt, protagonista la vaga Reva Holsey. (V.M.)

PER AMORE DI JENNY (Italia/1915)

R.: non reperita. In.: Pina Menichelli, Amleto Novelli, Giuseppe Piemontesi. P.: Cines, Roma. L.O.: 380. D.: 18'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

«Condotto dal padre in campagna, nella speranza di farle dimenticare un amoretto che si crede un fuoco di paglia, Jenny si distrae ascoltando le canzoni di un giovane fabbro che lavora accanto alla villa. Il giovane s'innamora della bella straniera, ma questa, un bel giorno, lo va a trovare col fidanzato, il quale l'ha raggiunta in campagna e l'ha chiesta in sposa ai genitori.

«Cantate - gli dice Jenny - il vostro canto mi piace: esso solo potrà lenire il mio dolore per la lontananza del mio fidanzato...»

E mentre i due giovani innamorati se ne vanno via, pel verde dei prati, il disperato fabbro tenta di spiegare la voce al canto, che subito si spegne in un singulto...!».

Questo è quanto racconta la brochure pubblicitaria della Cines a proposito di *Per amore di Jenny*, uno spunto di commedia sentimentale abbastanza aggraziata e molto ben fotografata, uno dei tanti film che la Menichelli, stavolta in coppia con un accigliato Amleto Novelli, ha interpretato presso la Casa romana, poco prima di essere «scoperta» da Piero Fosco, il patròn della Itala. (V.M.)

ore 15,20

«La guerra giusta»

MISSION TO MOSCOW (USA/1943)

R.: Michael Curtiz. Sc.: Howard Koch dal libro di Joseph E. Davies. F.: Bert Glennon. M.: Owen Marks, Don Siegel, James Leicester. In.: Walter Huston, Ann Harding, Oskar Homolka, Eleanor Parker, George Tobias. P.: Warner Brothers. D.: 118', 35mm. Dal National Film Archive di Londra.

Secondo i fratelli Warner fu lo stesso Roosevelt a convincerli a trarre un film dalle memorie di Joseph E. Davies, ex-ambasciatore degli Stati Uniti a Mosca. Secondo Davies, invece, fu lui a rivolgersi ai Harry Warner, su consiglio del Presidente. Forse nessuna delle due versioni è vera. Di certo il governo americano doveva dare una nuova, positiva immagine del suo nuovo alleato. Dopo vari tentativi (Robert Sherwood, Erskine Caldwell), la sceneggiatura fu affidata a Edward Koch, che insieme a Curtiz aveva già firmato *Casablanca*. Si riunì un cast eccellente e numerosissimo, e il risultato finale fu *Mission to Moscow*, senza dubbio il migliore e il più smaccato film sulla «Russia buona» che Hollywood abbia mai prodotto.

Il film è narrato, interpretato, fotografato, montato, in maniera esemplare. Se non fosse che è tutto falso. *Mission to Moscow* è un capolavoro della propaganda, degno di essere visto insieme ai migliori film stalinisti. La sua sfacciataggine arriva al punto di spotare la versione di Stalin sulle purghe del 1937-38: Bucharin, Yagoda, Sokolnikov, Trotzky erano

spie e sabotatori tedeschi!

Infine, uno strano destino toccò a questo film voluto dal Presidente degli Stati Uniti: a guerra finita fu messo sotto accusa dalla Commissione per le attività anti-americane, creando non poco imbarazzo nei poveri fratelli Warner. Da allora, si può dire che sia sparito dagli schermi di tutto il mondo. Tranne forse, da quelli dell'URSS.

«Il film ha un approccio al cinema così coraggiosamente diverso (un'avventura per la quale la Warner Brothers merita il più grande apprezzamento) che è difficile recensirlo come un film normale. E' veramente un documentario, il primo tentativo di Hollywood di occuparsi di storia contemporanea. (...) Vi sono molte scene che sottolineano aspetti particolari della vicenda, ma la più interessante e controversa è quella che riproduce i processi delle «purghe» del 1937. (...) Queste confessioni rivelano che con l'aiuto di Trotzky, gli accusati avevano cospirato con la Germania e il Giappone per sabotare la preparazione bellica sovietica (...) Il film sposa la tesi che le purghe dei traditori del 1937 hanno permesso che le Nazioni Unite avessero, nel 1943, un alleato forte sul fronte orientale.» (Variety, 5/5/1943)

«(...) non era solo uno spostamento di accento, (...) ma un cambiamento di scena radicale, nel quale Stalin diventava lo «zio Joe» e l'agricoltura collettiva una fonte di felicità. Non c'è quasi bisogno che mi soffermi sui personaggi e le situazioni di *Mission to Moscow*, *The North Star*, e così via. (...) La cosa sorprendente è la loro nessuna preoccupazione per la coerenza: idoleggiavano ciò che era stato condannato in tempo di pace, o gli facevano l'occhiolino senza nessuna vergogna.

In questo suo corteggiare la Russia per motivi di interesse patrio, Hollywood metteva da parte quella norma che altrimenti sempre la guida, e che consiste nel non toccare argomenti controversi. L'opposizione al regime sovietico era un fattore troppo stabile della opinione pubblica americana perché le necessità della guerra lo potesse eliminare. benché soggiogata, essa covava sotto la cenere. Questo spiega le critiche che vennero fatte in particolare a *Mission to Moscow* (da un saggio di Siegfried Kracauer apparso sulla rivista «Public Opinion Quarterly», Vol. XIII, n.1, 1949 e pubblicato in traduzione italiana su «Bianco e Nero», Anno X, n.12, dicembre 1949)

According to the Warners and to Davies, the film was inspired by Roosevelt himself. The U.S. Government had a major interest in showing the new ally - USSR - as a friendly and good nation led by "good leaders". After several attempts (Robert Sherwood, Erskine Caldwell), Edward Koch - who had just written the screenplay of Casablanca - was hired to write the script. Michael Curtiz as director and an excellent cast produced an incredible propaganda movie: USSR is an almost perfect place to live in, Stalin is a political genius, the Russians are good guys, Clemenceau and Chamberlain had full responsibility for the German-Russian treaty. The film is a carefully produced, written, acted and directed lie. It also lies about the 1937 stalinist purge: Bucharin, Yagoda, Sokolnikov, Trotzky were German spies!

«The picture represents such a daringly different approach to the screen medium - an adventure for which Warner Bros. deserves the utmost commendations - that it can't possibly be reviewed as an ordinary film. It is truly a documentary; Hollywood's initial effort at living history. (...) There are many other sequences to bring out particular points, but by far the most interesting - and controversial - is a lengthy reaction of the famous purge trials of 1937. (...) These confessions reveal that with the aid of Trotzky, the men on trial conspired with Germany and Japan to sabotage Russia's preparations for defense (...). It's espoused that the purge of the traitors in 1937 is giving the United Nations such a strong ally on the eastern front in 1943.» (Variety, May 5, 1943)

ore 17,30

Inaugurazione del laboratorio di restauro cinematografico L'Immagine Ritrovata (via Pier de' Crescenzi, 14). Alla presenza del Sindaco. Seguirà un buffet

Opening of the laboratory for film preservation and restoration L'Immagine Ritrovata (via Pier de' Crescenzi, 14), result of the 18 months school for film restoration organized by Cineteca di Bologna, Ecipar, Comune di Bologna, Provincia di Bologna, Istituto per i Beni Culturali, and financed by EEC Social Fund.

Nel misurarsi con i problemi dell'occupazione giovanile nella nostra città, compito ovviamente centrale nel governo della cosa pubblica ma altrettanto ovviamente sproporzionato ai pochi strumenti di azione di un ente locale, il Progetto Giovani del Comune di Bologna ha dedicato particolare attenzione alle potenzialità di aree professionali qualificate che sempre più spesso si orientano verso il lavoro autonomo, e in molti casi scoprono nuovi spazi di mercato, al tempo stesso arricchendo il panorama culturale della città.

Con le "botteghe di transizione", ideate nel 1984 per favorire il decollo di imprese costituite da giovani mediante la concessione gratuita di locali idonei per un periodo di 3 o 5 anni, circa 200 ragazze e ragazzi, riuniti in 33 imprese, hanno potuto cimentarsi con la scommessa del "lavoro in proprio" in settori diversi, dal recupero di antichi mestieri come l'arte del liutaio, alla rivisitazione dell'artigianato tradizionale (oreficeria, restauro), fino all'intera gamma di servizi richiesti oggi dal mercato. Il sostegno offerto a questi aspiranti imprenditori non si esaurisce nell'aiuto materiale, pur fondamentale per giovani dotati di idee e competenze ma solitamente privi di un capitale di avvio: nella maggior parte dei casi la concessione di locali si lega a un percorso formativo e a un "pacchetto" di offerte (consulenze, promozioni, contatti) concordato con organizzazioni del mondo economico. L'obiettivo dell'intervento è ridurre le difficoltà di chi intende "crearsi da sé il proprio impiego", e il bilancio delle prime botteghe, con un buon 75% di successi, sembra confermare che in questo campo ci sono spazi soprattutto in settori ad alta qualificazione.

Un caso davvero esemplare di questa filosofia è il laboratorio di restauro cinematografico e fotografico che si inaugura nel corso de IL CINEMA RITROVATO. Non è il primo caso di felice matrimonio tra creazione di imprese e produzione artistica (per restare al cinema, un'altra delle botteghe, la ditta "Morgana Studio" realizza effetti speciali cine-televisivi), ma qui siamo di fronte a un'iniziativa certamente senza precedenti in campo nazionale, in un ambito - come quello del restauro delle immagini - che nel nostro Paese necessita di maggiore attenzione e di provate professionalità. Per costituire L'IMMAGINE RITROVATA (questo il marchio della neonata azienda), un'impresa in grado di rispondere efficacemente a queste necessità, si è attivato un imponente concorso di forze: il Fondo Sociale Europeo che ha finanziato il corso di 1200 ore organizzato dall'ECIPAR (ente di formazione professionale della C.N.A.), la Cineteca Comunale, che ha diretto l'operazione trasferendo nel laboratorio la sua pluriennale esperienza, il Progetto Giovani, che ha inserito il progetto tra le botteghe di transizione, l'Istituto per i Beni Culturali della Regione, la Provincia di Bologna, e altri ancora. Tra poco più di un mese, terminato il corso, i tredici restauratori apriranno bottega in via Pier de' Crescenzi 14 e inizieranno la loro avventura di giovane impresa votata a difendere e onorare le origini della più giovane delle arti. (Lamberto Gamberini)

ore 21.00

«Sperduto nel buio»

TONTOLINI E' TRISTE (Italia/1911)

P.: Cines. L.O.: 146 m. D.: 8'. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

ITALIAANSCHÉ MARINE IN**ACTIE (T.I. Marina italiana in azione, Italia/ 1910 c.)**

da identificare. D.: 8'. 35 mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

ore 21,30

«Il cinema dei dittatori»

Questa serata annuncia quella che sarà una delle sezioni de IL CINEMA RITROVATO 1992: quella dedicata appunto al cinema dei dittatori realizzata di concerto con il Munchner Filmmuseum.

Negli anni trenta, per la prima volta, il cinema venne usato come grande strumento di propaganda da Hitler, Stalin, Mussolini, che divengono veri e propri divi dello schermo. Il rapporto tra questi dittatori e la settima arte diviene sempre più stretto: essi rifondano le rispettive industrie nazionali, rilanciandole in grande stile, appaiono in centinaia di documentari e cinegiornali, e nel caso di Stalin, in moltissimi lungometraggi di finzione, anche se sotto forma di sosia perfetti. La rassegna 1992 tenterà di esplorare questo rapporto e anche le influenze che il cinema ebbe sulla creazione dei loro personaggi, attraverso inediti, film ritrovati, restaurati.

This evening's program is meant to introduce one of next year's section, that will be dedicated to the dictators' films. In the Thirties, for the first time, movies were used by dictators as Stalin, Mussolini and Hitler. The section is meant to study the relationship and the two-way influences of dictators personalities and film production.

ESERCITAZIONI DI BOMBARDAMENTO AEREO (Italia/1927)

P.: Istituto Luce. D.: 9'. 35mm. V.italiana, intertoli flash. Dall'Istituto LUCE di Roma.

I velivoli Caproni, in pieno assetto di guerra, vengono passati in rivista dal Duce, che segue l'esito dell'esercitazione. Un documento drammatico sul militarismo italiano e sulla povertà delle nostre tecnologie.

LENIN W OKTJABRE (Urss/1937)

R.: Michail Romm. Sc.: Alexej Kapler. F.: Boris Woltschok. Scgf.: Boris Dubrowski-Eschke. M.: Anatoli Alexandrow. In.: Boris Schuschkin (Lenin), S.Goldschtab (Stalin), Nikolai Ochlopkow (Wassili), K.Korobowa (Natascha). D.: 101'. 35mm V.Russa. Dal München Filmmuseum di Monaco. Per il ventesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre fu commissionato a Romm un film che celebrasse gli avvenimenti e i protagonisti di quelle vicende. Nacque così *Lenin in Ottobre*: che ripercorre gli avvenimenti mettendo in luce soprattutto le capacità e i meriti del giovane Stalin, che appare già come il grande e unico artefice della storia. Ma alla caduta di Stalin, come ricorda Gottler nel saggio, dedicato al film, riportato in *Cinegrafie*, n. 4: (...) Nel cinema, fino agli '50, il compito degli addetti ai lavori era consistito in primo luogo nel *modificare* il ruolo di Stalin nella storia; ora il nuovo compito consisteva nell'*eliminarlo* totalmente, nel cancellare le tracce della sua esistenza; nel farlo sparire come personaggio della storia (ricordata e raccontata). Questo lavoro di revisione e ricostruzione viene raccontato da Romm stesso nella sua autobiografia: Intanto al 1955 ricevetti il permesso di correggere i

film *Lenin v Oktjabre* e *Lenin v 1918 godu*, cioè di togliere da essi Stalin. Lo feci con grande piacere. Quando questo lavoro fu terminato, l'amministratore venne da me e mi chiese: "Michajl Ilic, cosa dobbiamo fare di quello che lei ha tagliato via?" - "Che significa?" - "Beh, questo culto della personalità..." - "Buttare via!" - dissi io. (...) Eliminare 600 metri di culto della personalità di Stalin: era un'operazione complicata, soprattutto perché non bastava semplicemente tagliare dal film le rispettive scene con Stalin. Infatti egli appare continuamente nella cerchia degli altri capi del partito, e naturalmente vicino a Lenin, in diversi mezza figura, piani americani e figure intere: tutte scene che non si potevano eliminare con facilità, perché la loro soppressione avrebbe danneggiato la storia e la figura di Lenin nel film, il ritmo complessivo dell'opera. Proprio la cura che a suo tempo era stata riservata nel designare il ruolo di Stalin rendeva ora più difficile l'eliminazione dal film della sua figura.

Nel corso del loro perverso genere di "ricostruzione", Romm e i suoi collaboratori fecero uso di diversi metodi di manipolazione, con l'aiuto dei quali la trasparenza dell'immagine filmica poté essere smentita. (...)

Fritz Gottler del München Filmmuseum introdurrà il film di Romm, che verrà proiettato integralmente nella versione del 1937 e ci mostrerà diverse sequenze dell'edizione "censurata" dallo stesso regista per epurare Stalin.

For the twentieth anniversary of the Revolution, Romm was asked to direct a film about those events. The film had to emphasize the Stalin's role. After Stalin's death, Romm went back to the film and cancelled, by various means, the presence of Stalin. Mr Fritz Gottler of the München Filmmuseum will introduce the film and show some excerpts of version censored by the director himself.

TAG DER FREIHEIT. UNSERE WEHRMACHT (T.I.: Giorno di libertà. Il nostro esercito, Germania/1935)

R., Sc., Mont.: Leni Riefenstahl. F.: Hans Ertl, Walter Frenz, Albert Kling, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Willy Zielke. Mus.: Peter Kreuder. D.: 26'. 35mm. V.O. Dal München Filmmuseum di Monaco. Questo film era conosciuto da anni come mancante della seconda delle tre bobine. Recentemente il Filmmuseum di Monaco a ritrovato la seconda bobina presso ex Staalichen Filmarchiv della DDR. Le bobine 1 e 3 provenivano da una copia nitrate passata negli Stati Uniti dopo la guerra. Due documenti storici in forma cinematografica, due documenti della storia del cinema. Film e storia, l'uno innestato nell'altra.

Il terzo film di Leni Riefenstahl su un congresso del partito (dopo *Sieg des Glaubens - La vittoria della fede* - e *Triumph des Willens - Il trionfo della volontà*), visto dopo la guerra, nella migliore delle ipotesi, come frammento incompiuto, ora in versione integrale (con discorso di Hitler e parata). Il canto per Stalin di Dziga Vertov, «mutolato e malamente copiato in fase di montaggio, sottovalutato, non conservato e ridotto a nulla» (annotazione sul diario del 1945).

Due film degli anni '30, fanalini di coda dell'avanguardia degli anni '20, del film sinfonico: Cavalcanti, Ruttmann, Vertov, Kaufman, Vigo, Riefenstahl... Il servizio militare obbligatorio per tutti in Germania. I volontari per la Spagna.

Immagini del Führer, immagini di uomini: il ruolo dell'uomo giovane nella Germania di Hitler, il ruolo della giovane donna nella Russia di Stalin.

Primi piani che riempiono lo schermo: l'uno mentre parla ai primi soldati di leva del terzo Reich, l'altro mentre ascolta gli omaggi delle giovani pioniere. Nella sua autobiografia, la Riefenstahl racconta che Hitler vide delle riprese di Stalin in un cinegiornale due giorni prima della partenza di Ribbentrop per Mosca; Walter Frenz, in quell'occasione, portò con

sé il film *Olympia* e lei ricevette in seguito un ammirato biglietto autografo di Stalin. «La mia impressione fu che la decisione di venire a patti con Stalin si fosse formata nella mente di Hitler dopo aver visto i suoi primi piani nel cinegiornale». E Stalin? Che cosa pensò Stalin dopo aver visto i primi piani di Hitler in *Olympia*? Anche lui era d'accordo: «Quest'uomo ha un buon aspetto; con lui si dovrebbe poter trattare».

Due film, ritrovati nel mucchio di rottami della nostra storia. (Enno Patalas, trad. di Luca Baldazzi).

This Riefenstahl's film was regarded as incomplete for many years, until Mr Enno Patalas found a print in the former East Germany Staatlichen Filmarchiv.

KOLYBJELNAJA (T.I. Ninnananna, Urss/1937)

R., S. e Sc.: Dziga Vertov. Coregia e Mont.: Jelizaveta Svilova. F.: D. Surenskij. M.: Danijl e Dmitrij Pokrass. Testi delle canzoni: Wassilij Lebedev-Kumatsch. P.: Soizuzkinokhronika. D.: 58'. 35mm V.russa. Dal Münchner Filmuseum di Monaco. Considerato perduto fino all'anno scorso Kolybelnaja è stato ritrovato parte al WGIK (bobine 1-6), e in parte (bobina 7) al Gosfilmofond.

Again, also this film was considered lost, but from Gosfilmofond (reel 7) and WGIK (reels 1 to 6), the complete version arrived.

GIOVEDÌ 28 NOVEMBRE

ore 9,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa» A TALE OF TWO CITIES (USA/ 1911)

R.: Rollin S. Sturgeon. In.: Maurice Costello, Florence Turner, William Humphrey, Charles Kent, Leo Delaney, Florence Foley, Kenneth Casey. P.: Vitagraph. L.O.: I p. 309 m., II p.: 309 m., III p.: 303 m. D.: 43'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

ore 10,15

«La guerra giusta» THE TOWN (USA/1944)

R.: Josef Von Sternberg. Sc.: George Milburn. F.: Larry Madison. Mon.: Alan Antik. Voce: Myron McCormick. P.: Office of War Information, Overseas Branch. Serie: American Scene Series, n° 4. D.: 12'. 35mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York

Un altro esempio della serie *American Scene Series*, di cui abbiamo già parlato a proposito di *Steeltown*. Questa volta l'Office of War Information voleva trattare delle basi ideologiche del mito americano: l'America del *melting pot*, della democrazia diffusa, delle uguali possibilità per tutti, della scuola aperta ai "meritevoli". Per farlo, si affida ad uno dei tanti "rifugiati" europei: Josef Von Sternberg (alla sua prima ed unica esperienza nel documentario) e alla descrizione di Madison, una cittadina dell'Indiana.

The Town is the archetypical production of the Office of War Information Overseas Branch, whose task was to show to the whole world the American way of life and "the democracy at work". Director Josef Von Sternberg's only documentary effort, the film explores the European cultural roots of an American small town - Madison, Indiana. Despite their diversity of backgrounds, each citizen of Madison has a profound respect for the ways of his neighbor.

HITLER'S HANGMAN (tit. alt.:

Hitler's Madman, USA/1943)

R.: Douglas Sirk. Sc.: Peretz Hirschbein, Melvin Levy, Doris Malloy, Sg.: Emil Ludwig, Albrecht Joseph. In.: Patricia Morison, John Carradine, Alan Curtis. P.: Seymour Nebenzal. Distr.: Metro Goldwyn Mayer. D.: 84'. 16 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Municipale du Luxembourg. Arrivato negli Stati Uniti insieme a molti altri uomini di cinema, Detlef Sierck cerca un contratto come regista. Nel 1942, dopo uno sfortunato tentativo con la Warner, e dopo una parentesi come... agricoltore, strappa un misero contratto alla Columbia per alcune sceneggiature che non arriveranno mai sullo schermo. Ha appena rifiutato la regia di un remake del *Caligari*, quando un gruppo di tedeschi emigrati (Brettauer, il produttore di *M* di Fritz Lang, Nebenzal, Joseph) gli propone di girare, in brevissimo tempo e con un budget limitatissimo, la storia dell'attentato al Reichsprotektor Heydrich e del successivo massacro di Lidice. Il film viene terminato ben prima che Lang inizi le riprese del suo *Hangmen Also Die*, anch'esso ispirato alla stessa vicenda. Acquisito dalla MGM, il film uscirà solo nel 1943, dopo il film di Lang, che oscurerà definitivamente la fama di questo film sconosciuto e rarissimo, il primo diretto da Sierck/Sirk in America.

«Mi venne offerto il film, che doveva essere girato piuttosto rapidamente: mi venne concessa una settimana. Mi era stato presentato come una produzione a basso budget, nemmeno un film "B", ma "C" o "D". Poteva essere utile a lanciarmi. (...) *Cahiers du Cinéma* hanno scritto che John Carradine era strano nella parte di Heydrich. Bene, posso dire che non era strano per niente, perché ho incontrato Heydrich (...) In effetti, John Carradine era Heydrich. Come ha potuto incontrare Heydrich?

L'ho incontrato ad una festa. (...) Carradine era un attore teatrale, o meglio, un attore shakespeariano. (...) e molti nazisti si comportavano come attori shakespeariani.

Da che cosa nasce la confusione sul titolo: Hitler's Madman o Hitler's Hangman?

Credo che l'idea originale fosse di chiamarlo *Hitler's Hangman*, ma il titolo dovette essere cambiato a causa del film di Lang. Inizialmente il film prima che quello di Lang fosse messo in produzione. Lo girai in una settimana (...), con uno stile documentaristico, che mi sembrava il più adatto al tema e ai tempi di produzione. Louis B. Mayer vide il film, gli piacque molto e lo comprò. Fu il primo film indipendente acquistato dalla MGM. (...) Mayer mi chiese di rigirare alcune scene e mi diede quanto tempo volevo e tutti i mezzi della MGM. Ma ho l'impressione che quelle scene abbiano tolto qualcosa al carattere documentaristico del film. (...) Per varie ragioni, il film rimase bloccato alla MGM per molto tempo e non venne distribuito che nel 1943, dopo il film di Lang, con il nuovo titolo di *Hitler's Madman*.» (da *Sirk on Sirk - Interviews with Jon Halliday*, Londra, 1971)

Hitler's Madman was Detlef Sierck/Douglas Sirk's first movie in U.S.A., after several efforts with Warner and Columbia. Produced as a "very low-budget" movie by a group of german refugees (Brettauer, who produced Fritz Lang's M, Nebenzal, Joseph), the film was shot before Fritz Lang's Hangmen Also Die (which deals with the same story) but released after it, since MGM bought the film and asked Sirk to make some re-takes.

«I was offered the picture, which was to be shot at some speed: I was given one week's shooting time. It was specifically presented to me as a very low-budget film, not even a B-feature, but a C- or D-feature. It could be useful, and it might launch me. (...) Now, Cahiers du Cinéma have a note there saying something about how John Carradine must have been strange as Heydrich. Well, I can tell you he wasn't strange at all, because I had met Heydrich (...) In fact John Carradine was Heydrich.

How on earth did you meet Heydrich?

I met him at a party (...) Carradine was a stage actor and, more particularly, a Shakespearian stage actor (...). A lot of Nazis behaved like Shakespearian actors. (...)

What is the confusion about the title: Hitler's Madman/Hitler's Hangman?

*I think the original idea was to call it Hitler's Hangman, but this title had to be scrapped because of the Lang picture. My picture was started before the Lang went into production. I shot the film in a week, on schedule (...). Now, I had shot the film almost like a documentary, since this seemed the style best suited to the theme, and given the very limited shooting time. Louis B. Mayer saw the picture and liked it very much, and bought it. This was the first outside picture that MGM ever bought. And on the strength of it Metro hired Seymour Nebenzal, the producer (...) Mayer asked me if I would shoot some re-takes he wanted done, and for this I was given plenty of time, and the MGM facilities. But my feeling is that these re-takes detracted from the documentary character of the movie. (...) For various reasons, the picture got stuck in Metro's... it was lying around for a very long time, and it wasn't released until 1943, after the Lang had come out, and it was then re-titled Hitler's Madman.» (from *Sirk on Sirk - Interviews with Jon Halliday*, Londra, 1971)*

ROAD TO VICTORY (USA/1943)

P.: Warner Brothers. In.: Frank Sinatra, Cary Grant, Bing Crosby. Distr.: War Activities Committee, Motion Picture Industry. D.: 11'. 35mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

Capolavoro di kitsch bellico, *Road to Victory* è ufficialmente concepito per propagandare l'acquisto dei buoni del Tesoro, i Victory Bonds, ma è chiaramente volto a fare pubblicità alla Warner e ai suoi attori.

Road to Victory was officially conceived to advertise the Victory Bonds, but it clearly an advertising short for Warner Brothers' actors. A masterpiece of "kitsch" entertainment.

PRIVATE SNAFU IN "CENSORED" (USA/1944)

Creato da Theodor "Dr Seuss" Geisel. Animazioni della Warner Brothers. Serie: Army-Navy Screen Magazine. P.: Signal Corps. D.: 5'. 35mm. V.O. Dai National Archives di Washington

Frank Capra ha dichiarato che, a parte la serie *Why We Fight*, ciò di cui andava più fiero era l'*Army-Navy Screen Magazine*, un cinegiornale bisettimanale della durata di venti minuti destinato alle forze armate. Ogni numero consisteva di quattro o cinque segmenti: notizie dal fronte interno e dal fronte, un cartone animato, qualche "numero" di attori o cantanti. Il personaggio più popolare dell'*Army-Navy Screen Magazine* era Private Snafu (il soldato Snafu); creato da Theodor Geisel e realizzato negli studi della Warner. Snafu era pigro, indisciplinato, poco patriottico. Nei cinque minuti di *cartoon* faceva tutto male, per poi imparare la lezione alla fine, nel modo peggiore.

Frank Capra has said of his wartime filmmaking experiences that next to the Why We Fight series, he is most proud of the Army-Navy Screen Magazine. The Screen Magazine was a bi-weekly news and information subject that was shown before the feature film in all military motion picture theaters during the war.

The most popular feature of the Screen Magazine was the cartoon character Private Snafu created by Theodor "Dr Seuss" Geisel (and animated by Warner Brothers). Snafu was lazy, stubborn, unpatriotic, undisciplined, and invariably insisted on doing everything wrong. In the end, Snafu always learned the hard way.

ore 11,30

Nella sala al piano superiore del Cinema Lumière:

Presentazione del volume di Gian Piero Brunetta «Cent'anni di cinema italiano» edito da Laterza.

Presentation of Gian Piero Brunetta's book «Cent'anni di cinema italiano» published by Laterza. Cinema Lumière, second floor.

ore 12,15

«Sperduto nel buio»

AMALFI (Italia/1910)

P.: Cines. L.O.: 140 m. D.: 3' Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

DA LUCERNA AL PILATUS (Italia/1911)

P.: Milano Film. L.O.: 100 m. D.: 3'. 35 mm. V.ted. Dal National Film Archive di Londra

FRA I GHIACCIAI DEL CORNERGRAT (Italia/1911)

P.: Pasquali. L.O.: 89 m. D.: 3'. 35 mm. V. ted. Dal National Film Archive di Londra

Questi frammenti di due documentari italiani formano idealmente un'unico programma. Come in altri film del periodo, la macchina da presa è impegnata in lunghi, silenziosi e placidi *travelling*, questa volta su cremagliere e teleferiche, facendoci scorrere un paesaggio imbiancato di neve, reso ancora più suggestivo da un effetto di *solarizzazione* dell'immagine dovuto al decadimento delle copie originali.

These two fragments from Italian documentaries, form one program. As in other documentaries of the same period, the camera moves in placid travellings: this time on mountain panoramas.

«Sperduto nel buio»

TENACIA ABRUZZESE (Italia/1923)

R., Sg., Sc: Duilio Landi. F.: Maurizio Amigoni. In.: Duilio Landi, Luigi Marini, Mary Fabbri, Anita Massacesi, Nella Benedetti, Sog. Tritapepe, Pantaleone Leone, Isidoro Pasquale, Luigi Luigini, Michele della Rossa, Manfredo Campolieti. P.: Andrea Castellani per la Aterno-Film L'Aquila. V.cens.: n° 19048 del 31/12/1923. L.or.: 1152 m. D.: 20'. 16 mm. V.it. Dal Museum of Modern Art di New York

Alla metà degli anni '70, nella cabina di proiezione di un cinema del Bronx, a New York, vengono rinvenute alcune bobine in nitrato, che arrivano al Museum of Modern Art. E' un film italiano, con didascalie italiane, quindi, molto probabilmente, destinato ad un pubblico di immigrati. Purtroppo il film è incompleto e i rulli non sono in ordine. La copia viene duplicata in 35 mm e dall'interregativo si ricava un positivo in 16 mm.

La sua incompletezza, l'esiguità dei dati utili a ricostruire il corretto ordine narrativo, lo rendono un film quasi inaccessibile.

Grazie ad un accordo con il Museum of Modern Art, presentiamo una prima, possibile ricostruzione del film. Il tentativo cerca di ricostruire il filo logico di una narrazione altrimenti incomprensibile, in attesa di riscontri certi ed è volto a dare una idea, seppur imprecisa, di quello che poteva essere il film originale. Un'ipotesi, quindi, per un breve film, certamente laterale alla grande storia del cinema italiano. Laterale, ma non privo di interesse. Girato nel 1923 e praticamente non distribuito in Italia, Tenacia Abruzzese incrocia in maniera "ardita" il fascismo con il genere degli "uomini forti". Due "giganti" in camicia nera impongono una giustizia tutta "fascista", basata su sani pestaggi dei delinquenti. Inoltre,

il protagonista del film è appena rientrato dall'America e osserva con stupore e ammirazione la "nuova Italia fascista", personificandola addirittura in una donna avvolta nel tricolore sabaudo a cui rendono omaggio un gruppo di balilla. Come si vede, temi inusuali per il cinema italiano degli anni Venti, generalmente restio a prendere di petto il regime fascista. Un fatto ancor più interessante se, come pare, il film era destinato soprattutto agli italiani all'estero.

In the mid 70's, in a projection booth in the New York's Bronx, some reels of an Italian film were found. The film arrived at the MoMA and was identified as Tenacia Abruzzese. Since the print still has the Italian intertitles, it was probably meant for an Italian audience of immigrants. Unfortunately the film is incomplete and various parts were not correctly edited, so the story is hardly understandable. Thanks of the MoMA's co-operation, we attempted a reconstruction of the film. At this stage, it is nothing but an attempt to make the film understandable; as you will see, the first reel is but a fragment, and its structure is still a puzzle, while the other two reels' structure (2 and 3) seem to be rather clear. The fourth and final reel is completely missing. The film is a minor production, but has several points: it seems to have been produced for the immigrants; unusually, it deals with Fascism: an Italian emigrant returns and sees the "new Italy", further, the "heroes" are two Fascist giants.

FRICOT AMOROSO (Italia/1912)

P.: Società Anonima Ambrosio. L.O.: 156 m. D.: 8'. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Per poter amareggiare con la sua bella, Fricot, osteggiato dal padre di lei si traveste da donna, volgendo a suo favore la situazione.

ore 14,30

«La guerra giusta»

MARGIN FOR ERROR (USA/1943)

R: Otto Preminger. Sc: Lillie Hayward da una commedia di Clare Boothe Luce. Riscritto da O. Preminger e Samuel Fuller (non accreditati). F.: Edward Cronjager. In.: Joan Bennett, Milton Berle, Otto Preminger, Carl Esmond, Howard Freeman. P.: 20th Century Fox. D.: 74'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

Anche Otto Preminger, come altri europei immigrati negli USA, dovrà affrontare non poche difficoltà ad inserirsi nel mondo di Hollywood. Cacciato da Zanuck dal set di *Kidnapped*, torna al teatro, dove interpreta, fra l'altro, il ruolo del console tedesco in *Margin for Error*, una commedia di Claire Booth Luce. Lo spettacolo ha successo e William Goetz (che ha sostituito Zanuck, che si era arruolato) lo chiama a recitare nella versione cinematografica. Preminger accetta, ed ottiene di dirigere il film. Il successo del film gli permetterà finalmente di rimettere piede a Hollywood, questa volta con un contratto settennale come regista-produttore.

«Entrai nel suo ufficio e dissi: "Bill, vuoi che reciti in *Margin for Error*?" (William Goetz) disse: "Sì" (...). Replica: "Ma io non sono un attore, sono un regista e lo farò solo se mi lasci dirigere il film, visto che ho diretto la commedia e vi ho recitato. (...) Lo farò gratis, e mi pagherai solo come attore". (...) Fu così che tornai a dirigere. Avevo parlato senza aver letto la sceneggiatura, che era orribile. (...) Così, con i miei soldi, assunsi uno sceneggiatore che mi aiutasse a riscriverla di nascosto. Era un ragazzo che poi sarebbe diventato un famoso regista: Samuel Fuller. (...) Dopo una settimana di lavoro, Bill Goetz mi convocò nel suo ufficio. Pensai che mi avrebbe licenziato. Invece disse che i giornalieri gli erano piaciuti e voleva che firmassi un contratto.» (Gerald Pratley, *The Cinema of Otto Preminger*, London, 1971)

*«I went into his office and said: "Bill, you want me to play the part in Margin for Error?" (William Goetz) said "Yes..." I said: "But I'm not an actor, I'm a director and if I will only do it if you also let me direct, as I directed the play and played in it..." I will do it for free, and you pay me only as an actor." (...) And this is how I got back into directing again. I had promised this without reading the script, and it was awful. (...) So, with my own money, I hired a writer to help me re-write the script secretly. He was a man who later became a very well-known director called Samuel Fuller. He was at time in Hollywood on leave, he was in the Army. (...) After a week's work, Bill Goetz called my agent and asked me to his office. I thought he was going to fire me. Instead he said he loved the rushes and he wanted to sign a contract.» (Gerald Pratley, *The Cinema of Otto Preminger*, London, 1971)*

ore 15,45

«Sperduto nel buio»

CINEGIORNALE LUCE 298 (Italia/marzo 1929)

P.: Istituto LUCE. L.O.: 240 m. D.: 7'. 35mm. V. italiana. Dall'Istituto LUCE di Roma
Contiene i seguenti brani: *Upton* (GB)- gare motociclistiche su percorso difficile; *Torino*- il padiglione della radio; *Roma*- In occasione del decimo anniversario della fondazione dei fasci di combattimento, una folla enorme si raduna a Piazza Colonna per ascoltare un discorso del Segretario del Partito; Turati parla dal balcone del Sindacato della stampa; *La fiaccolata*; *Roma*- Giornata storica- Il plebiscito, che è stato un'adesione totale del popolo italiano al fascismo, si è svolto in un clima di entusiasmo e di disciplina; *Abruzzo*- Entusiasmo popolare durante la propaganda per le elezioni plebiscitarie.

ADDIO GIOVINEZZA (Italia/1927)

R.: Augusto Genina. S.: dall'omonima commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Sc.: Augusto Genina, Luciano Doria. Scgf.: Giulio Folchi. F.: Carlo Montuori, Antonio Martini. In.: Carmen Boni, Walter Slezak, Augusto Bandini, Elena Sangro, Piero Cocco, Gemma de' Ferrari, Lya Christa, Carla Bartheel, Mario Dale. P.: Films Genina, Roma. L.O.: 2352 m. D.: 70'. 35mm. Dalla cineteca del Comune di Bologna. La Cineteca di Bologna sta lavorando da tempo al restauro del film, che le recensioni d'epoca ricordano per l'accuratezza della realizzazione e per la bella interpretazione della Boni. In realtà, rivisto oggi, risalta per la sua modernità, per la capacità di superare vent'anni di tradizione cinematografica italiana anticipando il nostro primo cinema sonoro; un'opera che mostra appieno le doti di Genina qui ad una delle sue prove più convincenti. Tutta la narrazione è sofferata con brio da un'ottima compagine di attori, tra cui risaltano due dive affatto diverse per storia e temperamento, Carmen Boni e Elena Sangro (ridotta qui al ruolo di simulacro di femme fatale).

Del film la Cineteca di Bologna ha localizzato due copie, una presso la Cinémathèque de Toulouse e una al Gosfilmofond. Entrambe le copie erano incomplete e quella russa non era montata. oggi presenteremo una copia lavoro del restauro che prevede la collazione delle due versioni, tratte dallo stesso negativo, e il loro rimontaggio, sulla base dei numeri leggibili all'inizio di ogni scena
"La delicata commedia di Camasio e Oxilia, rappresentazione della vita studentesca nella Torino fin de siècle, ha avuto, sin dal suo primo apparire sui palcoscenici italiani, un successo più che meritato: le goliardie universitarie, i primi amori, la spensieratezza degli anni verdi si suggellano con la fine del corso, che conclude anche la breve stagione della gioventù. Lo studente e la sartina, che s'erano tanto amati, si lasciano con una commozione che coinvolge lo spettatore, portato a condividere con questi personaggi il rimpianto di una età perduta.

«Sostanza e intendimenti della commedia - scrive

Domenico Meccoli - sfiorano un mondo che anche intellettualmente è piccolo borghese, è chiuso e senza slanci, spinto quasi dalla fatalità ad occupare, dopo il brillante tempo studentesco, una scrivania in un ufficio, a mettere le mezze maniche e a consumare il fondo dei pantaloni. Se la commedia non cade in questo accorante baratro, è perché la salvano delicata poesia, levità d'accenti, freschezza di tono. La lacrima che spunta alla conclusione ha il sapore dolce-amaro del ricordo grato di una bella stagione della propria vita».

Inizialmente scritta in vernacolo piemontese, la fortunata commedia ebbe poi una versione in lingua, divenne un'operetta ad opera di Giuseppe Pietri e venne più volte trasferita sullo schermo.

La prima edizione, oggi perduta, venne realizzata quasi subito dopo l'esordio teatrale, nel 1913, da uno dei due autori, Camasio, divenuto nel frattempo regista all'Itala-Film di Torino. Ne fu interprete Lydia Quaranta. Nel 1918 fu Augusto Genina a realizzarne la seconda, al posto di Nino Oxilia, anch'egli cimentatosi nel cinema, ma purtroppo scomparso nel 1917 sul fronte orientale. Sensibile interprete ne fu Maria Jacobini, compagna nella vita di Oxilia, la quale fu una trepida ed appassionata Dorina; la copia di questo film è stata recentemente ritrovata nella Cineteca di Tokyo.

Fu lo stesso Genina, nove anni dopo, a rifare il film, una sorta di coproduzione italo-tedesca, interprete Carmen Boni, attualizzando però la vicenda all'epoca contemporanea alla realizzazione e cioè alla fine degli anni Venti. Nel 1940, infine, Ferdinando Maria Poggioli restituì allo schermo, con una bravissima Maria Denis, la struggente vicenda. (V.M.)

The Cineteca del Comune di Bologna is working on the restoration of this film which is surprisingly modern, for being able to change the Italian tradition of silent narration, going towards what shortly will be the Italian sound films' style. One of the best example of Augusto Genina's directions. The Cineteca di Bologna found two prints, one in Moscow at the Gosfilmofond and another in the Cinémathèque de Toulouse. The print that will be screened is a first step in the reconstruction of the film from the two prints, which were originated by the same negative. The reconstruction was made possible by the presence of numbers in the first frame of each shot.

ore 18,00

«Sperduto nel buio: omaggio alla Cines»

LA SPOSA DEL NILO (Italia/1911)

R.: Enrico Guazzoni. P.: Cines. L.O.: 358 m. D.: 18'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

TONTOLINI FILANTROPO (Italia/1911)

P.: Cines. In.: Ferdinand Guillaume. L.O.: 151m. D.: 8'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Dopo avere assistito ad una conferenza Tontolini resta abbagliato dalle idee filantropiche e decide di aiutare generosamente l'umanità, ma, incomprenduto, finisce in prigione. Capirà il suo errore.

IL FIORE DEL DESERTO (It/1911)

P.: Cines. L.O.: 198 mt. D.: 6'. 35mm. V.olandese Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam Sidi ama ardentemente Lakmé, la bella danzatrice della tribù nomade dei Ben-Ayssa. L'emiro della regione piomba nel campo dei nomadi e ordina che siano dispersi, ma i vezzi di Lakmé lo affascina talmente da revocare l'ordine crudele. Sidi è straziato dalla gelosia vedendo Lakmé seguire l'emiro nel suo palazzo: esortata invano di salvare la fanciulla. Lakmé, da parte sua, è atterrita all'idea di far parte dell'harem dell'emiro: essa ha dato il suo cuore per sempre a Sidi e, non vedendo scampo al suo fatale

destino, decide di morire. Avvolgendo il suo bel corpo nelle spire di un serpente, essa si abbandona ad una danza di morte, cadendo alla fine uccisa dal morso avvelenato del rettile.

LO SPAURACCHIO (Italia/1912)

In.: Cesare Moltini (il brigadiere), Carlo Cattaneo (Compare Luigi), Maurizio Anverso. P.: Cines. L.O.: 299m. D.: 12'.35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

La vicenda si svolge nell'Agro romano. Due malviventi assalgono un uomo, lo derubano e lo lasciano immerso nell'acqua di un fiume privo di sensi. Una volta rivenuto, il malcapitato si riveste con gli abiti di uno spaventapasseri che i banditi usavano come nacondiglio per la refurtiva. L'uomo avverte la polizia che tende un'agguato ai malviventi che, dopo un breve inseguimento venono arrestati. Situazione drammatica ben congegnata, calata in un ambiente rurale, che è servito da sfondo ad un nutrito numero di opere della Cines, abitato da figure popolari fortemente stilizzate che rimandano alla tradizione del romanzo d'appendice.

LA TROVATA DI KRI KRI (It/1914)

R.: Raymond Frau (attrib.). F.: Domenico Grimaldi. In.: Raymond Frau (Kri Kri), Giuseppe Gambardella (il "suocero"). P.: Cines, Roma. L.O.: 229 m. D.: 9'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Kri Kri è innamorato di Lucia, la figlia di un ricco gioielliere, ma, come al solito, è in bolletta nera. Cosa che gli preclude le simpatie del tirannico genitore della fidanzata. Ma se gli mancano i soldi, non gli fa certo difetto la fantasia. E fa inviare da Lucia un telegramma dove si annuncia la sua morte. Se per le nozze i soldi non ci sono, il vecchio cerbero può ben sganciarli per il funerale e quindi non rimane sordo alla richiesta della figlia. Ma quale sarà la sua sorpresa quando vedrà che il gruzzolo non è servito per fiori, messe e carro funebre, ma per organizzare un lauto banchetto di nozze, a sue spese!... Stavolta, quasi a dimostrare che le comiche possono essere realizzate anche su moduli meno esagitati e frenetici, il canovaccio è più costruito, non vi sono inseguimenti, ruzzoloni o situazioni sensazionali.

La comicità è molto più garbata ed i paradossi nascono da una storia che sembra più mutuata da una pochade e molto meno dai consueti, esilaranti funambolismi delle comiche finali. (V.M.)

GASPARE (Italia/1912)

In.: Augusto Mastripetri (Gaspere), Ignazio Lupi (il padrone). P.: Cines, Roma. L.O.: 307m. D.: 12'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Gaspere è un valet de chambre sentenzioso e un po' rompiscatole, il quale non perde mai l'occasione, pur sotto una cera sonnecchiante e cerimoniosa, di dire la sua anche nei confronti del cipiglioso padrone; ma è anche nobile di cuore e generoso, perché, con i soldi che ha messo da parte e con le sue accorte trame, riesce ad aiutare il figlio del padrone a risolvere certi problemi e a coronare il suo sogno d'amore. Film di chiaro impianto teatrale, *Gaspere*, ricavato da una commedia francese del secolo scorso, si affida alla consumata esperienza dell'autore Augusto Mastripetri, "generico primario" alla Cines sin quasi dagli inizi dell'attività della Casa romana e qui in vesti di protagonista.

Con una evidente parrucca sulla testa ed una recitazione ammiccante e forse un po' leziosa, "lare" a tutela della famiglia, è onnipresente dalla prima all'ultima scena.

Migliori prove fornirà in seguito, impersonando l'ambigua figura di Giuda nel *Christus* (1916) di Antamoro o l'imperatore Claudio, «timoroso e tentennante in modo giusto», nella *Messalina* (1923) di Guazzoni, poco prima della sua morte. (V.M.)

KRI KRI E LE SUFFRAGETTE

(Italia/1914)

P.: Cines. L.O.: 168 m. D.: 4'. Dalla Cineteca Nazionale

NEL PAESE DELL'ORO (Italia/1914)

P.: Cines. In.: Alberto Collo, Matilde Di Marzio. L.O.: 750 m. D.: 25'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

A fianco del film storico, che lascia gli spettatori di tutto il mondo ammirati dinanzi alla capacità dei cineasti italiani di montare degli spettacoli così fastosi, occupa un posto notevole - senz'altro dal punto di vista di quantitativo - il film d'avventura, un genere che ha sempre appassionato il pubblico e, all'interno di esso, si sviluppa, sin dai primordi, un sotto-genero, il "western all'italiana".

Considerato il successo che, specie nei cinema più popolari, ottengono i film della Biograph, della Kalem o della Lubin, i produttori italiani mettono subito mano a delle imitazioni caserecce, a volte non del tutto indegne. Nelle storie vi è un po' di confusione, i cowboys vestono come i gauchos delle Pampas, talvolta nelle praterie scorrazzano i leoni; Roberto Roberti, ad esempio, gira nel 1913 una *Vampira indiana*, in *Terra promessa*; Francesca Bertini è coinvolta in un'avventura che si svolge in Uganda (talvolta chiamata Ungada), dove i cattivi sembrano uscire da un film western della Vitagraph. Augusto Genina gira, tra il 1914 ed il '15, un serial, di cui un episodio è ambientato nel West. E la lista potrebbe continuare: altri affermati divi e divine del cinema "nobile", come Capozzi (*Il supplizio dei leoni*, 1914) o Hesperia (*Sulla via dell'oro*, 1913), dismettono marsine e abiti lunghi per indossare casacche con frangie alla Davy Crockett e pantaloni da cavallerizzo, maneggiando pistoloni che esplodono petardi al magnesio.

Nell'Arizona, terra di sogni e di chimere - come dice una canzonetta e dove è ambientato *Nel paese dell'oro* - non suonano chitarre, né cantano capinere. Alberto Collo e Matilde Di Marzio si impegnano strenuamente in cavalcate, inseguimenti e funambolismi azzardati. Le riviste cinematografiche dell'epoca stigmatizzano il genere: «Come non ne avessimo abbastanza di films d'importazione americana - tuona «La vita cinematografica» - anche le nostre Case sono prese dalla fregola di produrre soggetti esotici. E la Cines sembra ci sia messa di buona lena! *Nel paese dell'oro* è roba vista già in tante altre films giunteci dall'America, all'infuori di un cane: Toby. Peccato che entri in scena solo verso la fine, per cui l'entusiasmo del popolino e dei ragazzi si manifestò solo a proiezione quasi ultimata». Intanto, «popolino e ragazzi» vanno in massa a vedere questi film, tanto che, ancora anni dopo, regolarmente faranno la loro comparsa diversi altri esemplari del genere. (V.M.)

19,30

Alberto Farassino presenta il volume a cura di Renzo Renzi «*Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo: 1905-1930*», edito dalla casa editrice Cappelli

Seguirà un buffet
Presentation of the book «*Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo: 1905-1930*», edited by Renzo Renzi and published by Cappelli.

ore 21.00

«Ritrovati»

SCHOOLKAMERADEN (Titolo

attribuito ad un rullo contenuto in un frammento americano degli anni '10 e

Les enfant perdus dans la foret,

(Francia/1912)

R.: Albert Cappellani. S.: dal racconto inglese *Babies in the wood*. In.: Harry e Lilly. P.: Pathé, dicembre 1912. Numero di catalogo: 5568. L.o.: 393 mt. di cui 23 virati. D.: 10'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam
Accompagnamento musicale di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram
 Sotto il titolo *Schoolkameraden* si nascondono in realtà due curiosi frammenti di film diversi: uno americano prodotto dalla Fox che ha come protagonisti due scimmie che vanno a scuola, e la *féerie* di Cappellani *Les enfants perdus dans la forêt*. Le immagini di due film così diversi tra loro, hanno in realtà sorprendenti somiglianze che rendono la visione di questo rullo una sorta di viaggio nel paese dei sogni.

Under the title Schoolkameraden, there are actually two fragments: a Fox production showing two monkeys going to school, and excerpt from Albert Cappellani's féerie Les enfants perdus dans la forêt. Although deeply different, their images make the films a kind of "trip to Dreamland".

«Sperduto nel buio»

EXCELSIOR (Italia/1913)

R.: Luca Comerio. P.: Comerio, Milano. D.: 20'. 35mm. Dalla Cineteca Nazionale
Accompagnamento musicale: Pianoforte, Stefan Ram, Voce solista, Wyanda Zeevaarder / Musical accompaniment: Stefan Ram-piano, Wyanda Zeevaarder voice.

Wyanda Zeevaarder ha seguito studi musicali di canto presso il dipartimento di musica classica al Conservatorio di Utrecht. Si esibisce come interprete di musiche sacre, Lieder, melodrammi; ha partecipato a vari accompagnamenti musicali di film muti, prodotti dal Nederlands Filmmuseum.

Nello stesso anno di Rapsodia Satanica (musicato da Mascagni), Renzo Sonzogno - della celebre famiglia di editori musicali, ma in quell'anno a capo di un'impresa indipendente - produce con la *Musicalfilm* un film che porta dalla scena allo schermo il famoso *Ballo Excelsior* di Manzotti, musiche di Marenco, per le riprese di Comerio. Presentato nel 1914 al Teatro Adriano di Roma, il film ottiene un successo strepitoso. (Riccardo Redi, *Cinema muto italiano*, 1991 CNC edizioni)

Wyanda Zeevaarder studied music in Utrecht. She performs as singer of Lieder, oratoriums, melodramas. She participated in many musical accompaniments for silent films for the Nederlands Filmmuseum.

ore 21,30

«Ritrovati»

DIE PERÜCKE (T.I.: La parrucca, Germania, 1924)

R., S. e Sc.: Berthold Viertel. F.: Hjalmar Lerski. Scgf.: Walter Reimann. In.: Otto Gebühr, Jenny Hasselquist, Henry Stuart, Karl Platen, Fred Selva-Göbel, Jaro Fürth, Lilian Jämfelt. P.: Westi-Film GmbH, Berlino. L.O.: 2098 m. D.: 100'. 35mm. V. olandese dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Berthold Viertel regista e soggettista del cinema tedesco, americano, e britannico, collaboratore di Max Reinhardt, Bela Balasz, Murnau, resta ancora un figura tutta da esplorare. *Die Perrücke*, appena ritrovato dal museo di Amsterdam, e mostrato in prima a Bologna, è opera che riesce a contemperare commedia e dramma e mostra evidentemente le raffinate capacità dell'autore viennese.

«Un interessante esperimento artistico. (...) Un soggetto che percorre i sentieri del cinema fantastico, che vuole sviluppare le possibilità già messe in mostra da *Nosferatu* e *Schatten*. (...) L'intreccio è collocato sul piano del fantastico, si sviluppa fuori

dai canoni della realtà e ottiene l'effetto desiderato sullo spettatore in cerca di sensazioni "artistiche". (...) È degno di nota, da un punto di vista tecnico, il fatto che tutte le riprese si sono svolte nel castello di Charlottenburg, un'ambientazione adatta a fornire stimoli di atmosfera che non si sarebbero potuti raggiungere nemmeno in modo approssimativo con una ricostruzione scenografica in studio. (...) Solo tramite esperimenti di questo tipo il cinema tedesco può continuare ad evolversi artisticamente.» («Der Kinematograph», n°937, 1.2.1925)

«Il regista Berthold Viertel viene dalla lirica e dal teatro. Già una volta si è messo alla prova con il mezzo cinematografico, e questa volta l'ha conquistato. Conquistato con le armi che gli hanno fornito gli arsenali della lirica e del palcoscenico teatrale (...) Viertel è autore e anche regista. Egli percorre però strade assolutamente nuove, e sono strade del tutto cinematografiche malgrado la loro inviolata verginità. Questa regia non si ispira a nessun modello, e attinge in particolare da alcune immagini il proprio fascino seducente. (...) Ed è una rivoluzione cinematografica ciò che offre in quanto ad incanto dell'illuminazione ed effetti di luce riusciti questa fotografia, che non mostra edifici, ma penetra nelle sale interne del castello di Charlottenburg.» («Die Filmwoche», n°6, 4.2.1925)
Berthold Viertel, director and scriptwriter in Germany, America and England collaborator of Max Reinhardt, Bela Balasz, Murnau, is still quite unknown. Die Perrücke, just refound by the Nederlands Filmmuseum, does cope comedy and drama and shows completely the possibilities of the austrian author.

ore 23,10

«Ritrovati»

BITS AND PIECES

D.: 70'. 35mm Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento musicale di Stefan Ram / Musical accompaniment: Stefan Ram.

Circa il 25% del patrimonio conservato dal Nederlands Filmmuseum è composto da frammenti o da interi film non identificati, materiale fatalmente condannati all'oblio. Da alcuni anni il Museo di Amsterdam ha avviato una politica di restauro ed esibizione di questi materiali che, una volta preservati, vengono presentati in programmi organizzati tematicamente, con musiche dal vivo e registrate; si tratta di veri e propri happening che ridanno vita ad immagini destinate a non essere più consumate.

«(...) Se non possiamo identificare un frammento di un film, allora non rimangono che le immagini, il nostro sguardo e le impressioni che ne ricaviamo. Il frammento costringe l'archivista a tornare all'origine stessa del suo lavoro, al punto di partenza della sua esperienza: il piacere della visione. (...) (Peter Delpout in, *Cinegrafie*, n.4 1991.

ore 0,20

«Dalla farsa al melodramma e viceversa» PINCHED (USA/1917)

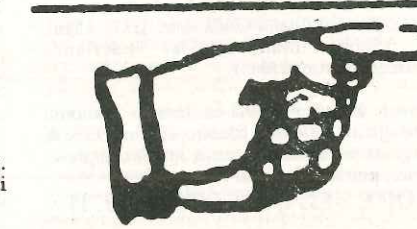
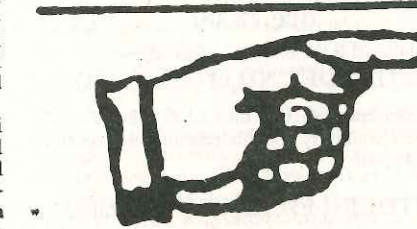
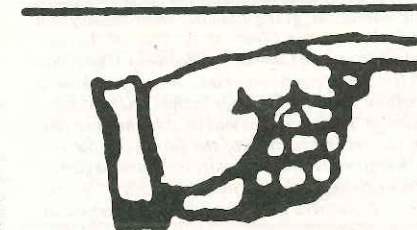
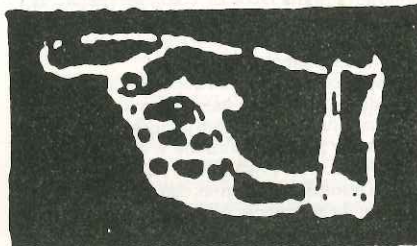
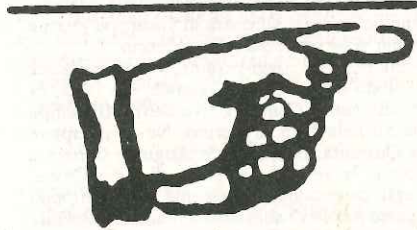
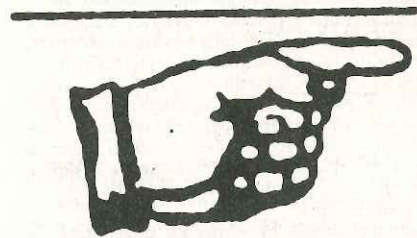
In.: Bebe Daniels. P.: Rolin. D.: 10'. 16 mm. V. cecoslovacca. Dal Museum of Modern Art di New York

DON'T SHOVE (USA/1919)

In.: Bebe Daniels, Harold Lloyd. P.: Rolin. D.: 12'. 35mm V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

THE DEATH RAY (Nr 9) (USA/1915)

The Exploits of Elaine, Chapter 9. R.: Louis Gasnier, George B. Seitz. In.: Pearl White, Creighton Hale, Arnold Daly, Sheldon Lewis, Floyd Buckley, Edwin Arden, Ramon Owens. P.: Eclectic. D.: 30'. 16mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester



VENERDI' **29** NOVEMBRE

ore 9,30

Nella sala al piano superiore del Cinema Lumière

Ricerche sul cinema italiano: le filmografie Tavola rotonda con Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Paolo Cherchi Usai, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi; presiede Davide Turconi. Comunicazione di José Manuel Costa, Presidente dell'ACCE, Associazione delle Cineteche della Comunità Europea.

On the second floor: Debate on "Researches on the Italian cinema: the filmographies", with: Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Paolo Cherchi Usai, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi; Davide Turconi (chairman). Report by José Manuel Costa, President of A.C.C.E., Association of the European Community Film Archives.

ore 9,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

LOVESICK MAIDENS AT CUDDLETON (USA/1912)

In.: John Bunny, Earle Williams, Edith Storey, Charles Eldridge, Lillian Walker, Norma Talmadge, Dorothy Kelly, Charles Martin. P.: Vitagraph. D.: 14'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

SAWDUST AND SALOME (USA/1914)

R.: Van Dyke Brooke. Sc.: Vlentine Fulton. In.: Norma Talmadge, Leo Delaney, Van Dyke Brooke, Ada Gifford, William Shea, Louise Beaudet, Jane Fearley. P.: Vitagraph. D.: 13'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

THE SULTAN'S WIFE (USA/1917)

In.: Gloria Swanson, Bobby Vernon, il cane Teddy, Joseph Callahan. P.: Triangle-Keystone. D.: 29'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

ore 10,30

«La guerra giusta»

WITH THE MARINES AT TARAWA (USA/1944)

P.: U.S. Marine Corps. F.: operatori della 2nd Marine Division. Mon.: Warner Brothers. Distr.: Universal per War Activities Committee - Motion Picture Industry. D.: 20'. 16 mm. V.O. Dai National Archives di Washington

«La Marina documentò la sua strategia bellica nelle isole del Pacifico con una serie di documentari. With the Marines at Tarawa (1944) e To the Shores of Iwo Jima (1945) sono crude descrizioni del costo in vite umane necessario per invadere e strappare ogni isola ai difensori giapponesi.

Fury in the Pacific (1944), Battle for the Marianas (1944) e The Fleet that Came to Stay (1945) restano durevoli documenti visivi della ferocia della guerra nel Pacifico.» (W.M.)

«The navy documented the island campaign strategy in a number of combat documentary films. With The Marines at Tarawa (1944) and To the Shores of Iwo Jima (1945) are grim portrayals of the heavy cost in lives of invading and wrenching each island from its japanese defenders. Fury in the Pacific (1944), Battle for the Marianas (1944) and The Fleet Came to Stay (1945) remain enduring visual documents of the ferocity of the war in the Pacific.» (W.M.)

SAN DIEGO, I LOVE YOU (USA/1944)

R.: Reginald Le Borg. Sc.: Michael Fessler, Ernest Pagano da una commedia di Ruth McKenney e Richard Bransten. F.: Hal Mohr, John P. Fulton. In: Jon Hall, Louise Albritton, Edward Everett Horton, Buster Keaton. P.: Universal. D.: 81'. 35 mm. V.O. Dal

San Diego I Love You è un "B-movie", una commedia come tante altre che trattavano della vita in America durante la guerra e che attiravano un grande pubblico, ben deciso a ridere dei problemi di tutti i giorni e a dimenticarsi del fronte. E' anche un esempio tipico dei film che non piacevano all'Office of War Information che non gradiva che i problemi del fronte interno venissero "presi sottogamba". Una curiosità: la scena più divertente del film ha come protagonista un redivivo Buster Keaton alla guida di un autobus.

San Diego, I Love You is a typical "B-comedy", as many other produced during W.W.II to get comedy situations from everyday's shortages. It's also an example of the kind of films Office of War Information disliked: they did not take the war seriously enough. A curiosity: one of the most brilliant scenes has Buster Keaton as a bus-driver.

ore 12,15

«Sperduto nel buio»

UNA CONGIURA CONTRO MURAT (Italia/1912)

S.: Giuseppe Petrai. In.: Bianca Lorenzoni, Giovanni Pezzinga, Fernanda Battiferri. P.: F.A.I. L.O. 665mt. :D.: 32'. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam Per quanto riguarda i film prodotti dalla FAI si rimanda alla scheda di Tristano e Isotta (in programma lunedì 25)

ore 14,30

«Sperduto nel buio»

LUCREZIA BORGIA (Italia/1910)

R.e S.: Ugo Falena. In.: Vittoria Lepanto (Lucrezia Borgia), Achille Vitti (Cesare Borgia), Gustavo Serena (Maffio Riari), Giovanni Pezzinga (Alfonso d'Este) L.O.: 346mt. D.: 27'. 35mm, V.olandese. dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam e dalla Cinémathèque Française.

LA SIGNORINA ROBINET (Italia/1913)

In.: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Ernesto Vaser, Angelo Vestri. P.: Società Anonima Ambrosio. 160m. D.: 3'. 35mm. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

COME ROBINET SPOSA ROBINETTE (Italia/1913)

In.: Marcel Fabre, Nilde Baracchi, Carlo Campogalliani, Angelo Vestri, Ernesto Vaser, Paolo Azzurri. P.: Società Anonima Ambrosio. 130m. D.: 7'. 35mm. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

ROBINETTE NIHILISTA (It/1912)

In.: Nilde Baracchi. P.: Società Anonima Ambrosio. L.O.: 119. D.: 8'. V.inglese. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra

«Ritrovati»

AMOUR D'ESCLAVE (Fr/1907)

R.: Albert Cappellani. P.: Pathé Frères. D.: 10'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

ore 15,30

Nella sala al piano superiore del Cinema Lumière

Presentazione dell'«Archivio informatico del cinema italiano», promosso dall'Anica sotto la direzione scientifica di Aldo Bernardini. Dimostrazione del sistema.

Presentation of the "Compuyer-based archive of the Italian Cinema" promoted by ANICA under the scientific direction of Aldo Bernardini. Demonstration of the equipments and softwares. Cinema Lumière, second floor.

ore 15,30

«La guerra giusta»

TWO DOWN, ONE TO GO (USA/1944)

R.: Frank Capra. Sc.: Anthony Veiller. Mon.: William Hombeck. M.: Dmitri Tiomkin. Voce: Anthony Veiller. P.: Army Pictorial Service. D.: 11'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington Two Down, One to Go vuole essere un piccolo omaggio all'uomo che, come disse lui stesso, creò dal nulla il cinema di propaganda in America.

It is unnecessary to write about the Frank Capra's role in W.W.II propaganda filmmaking. We just want to show one of his film, a little homage to the man who "created the propaganda movies in America", as he liked to say about himself.

SINCE YOU WENT AWAY (Da quando te ne andasti, USA/1944)

R.: John Cromwell. Sc.: David O.Selznick dal romanzo di Margaret Buell Wilder. F.: Stanley Cortez, Lee Garmes, Joack Cosgrove, Clarence Slifer. In.: Claudette Colbert, Jennifer Jones, Joseph Cotten, Robert Walker, Shirley Temple, Lionel Barrymore, Agnes Moorehead. P.: David O.Selznick per United Artists. D.: 130'. 35 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York

Fra i melodrammi che Hollywood dedicò al "fronte interno", Since You Went Away è uno dei più efficaci, grazie all'intelligente sceneggiatura di Selznick, all'ottima regia di Cromwell (un autore troppo spesso sottovalutato) e al superbo cast. L'Office of War Information, una volta tanto, si dichiarò entusiasta. Raccontando le vicende di una famiglia il cui padre è partito per il fronte, il film eleva un peana alla straordinaria resistenza del popolo americano, oltre a criticare apertamente certi atteggiamenti di una parte della popolazione (rappresentata da Agnes Moorehead).

ore 18,10

«Sperduto nel buio»

CENERENTOLA e VI PREME LA PELLE? (Italia/1930)

P.: Cineklamor. D.: 4'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren / Musical accompaniment by Fernand Schirren Due inusuali quanto divertenti cortometraggi pubblicitari in animazione prodotti dalla CineKlamor per reclamizzare il "Balsamo Nil's".

Two unusual and amusing animated advertising shorts.

IL CONTROLLORE DEI VAGONI LETTO (Italia/1922)

R.: Mario Almirante. S.: dalla commedia Le controleur des wagon-lits (1898) di Alexandre Bisson. Sc.: Mario Almirante. F.: Ubaldo Arata. In.: Oreste Bilancia, Léonie Laporte, Vittorio Pieri,

Alberto Collo, Rita d'Harcourt, Lia Miarì, Dino Bonaiuti, Pauline Polaire, Elena de Chiesa, Dorian Wild, Ernesto Collo, Annie Wild. P.: Alba Film. L.O.: 1681m. D.: 80'. 35mm V. francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren / Musical accompaniment by Fernand Schirren
Copia restaurata a partire da una versione della Cineteca di Bologna e da quella belga, utilizzando per la stampa il nuovo sistema di coloritura messo a punto dal responsabile tecnico dell'archivio di Bruxelles, Noel Desmet.

La spassosa pochade di Alexandre Bisson ha avuto innumerevoli edizioni teatrali (celebre è rimasta in Italia quella curata dalla compagnia Galli-Guasti-Ciarli-Bracci) nonché cinematografiche, la prima risalente al 1911, regia di Georges Monca.

La versione di Almirante, tutta una serie di situazioni imbarazzanti, allegri equivoci, imprevisi qui pro quo, smentisce la cattiva fama di cui gode il cinema italiano degli anni Venti, ritenuto assolutamente incapace di reggere il confronto con la produzione americana o tedesca.

«La pochade di Bisson - scrive un recensore dell'epoca - che abbiamo conosciuto attraverso l'indivisa interpretazione teatrale di Dina Galli e Amerigo Guasti, nella riduzione cinematografica di Almirante è divenuta più brillante e signorile. Al posto del sapore pepato e boccaccesco che stuzzicava le papille del debosciato, noi gustiamo una vera allegrezza, un'ilarità fresca e serena nel seguire la serie delle avventure del finto controllore (...).»
 Gran merito è da attribuirsi ad Oreste Bilancia, un attor comico oggi dimenticato, ma che è stato lungo tutto l'arco del cinema muto il pimento indispensabile di decine e decine di film.

Rotondetto, l'immancabile "caramella", ghethe felbate, Bilancia è riuscito ad insaporire con i suoi soprassalti, gli occhi attoniti, le sconfitte amorose con le protagoniste, inevitabilmente destinate ad Alberto Collo o a Gigi Serventi, una larga messe di allegre commedie scacciapensieri.

Si accorsero di lui anche i tedeschi che, dopo questo film, lo vollero in Germania. A Berlino, durante tutti gli anni Venti, apparve in almeno cinquanta film; anche lì, la comicità candida e quasi lunare di Herr Bilancia riuscì a rendere meno squastrate le intelaiature che si costruivano a Neubabelsberg. (V.M.)

Print restored by the Cinémathèque Royale in Bruxelles using a Belgian print and another coming from the Cineteca del Comune di Bologna. Colors are reproduced by using the technique created by Noel Desmet, chief technician at Belgian Archive.

ore 21.00

«Ritrovati»

LE CHARMEUR (Fr/1906)

R., F. e trucchi: Segundo de Chomón. P.: Pathé Frères, novembre-dicembre 1906. Numero di catalogo: 1579. L.O.: 90 mt. D.: 4'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Un mago, un baco da seta, un gigantesco bozzolo, la nascita spontanea di donne-farfalle le cui antenne sembrano di velluto rigato, sostenute da grandi ali trasparenti, che riempiono, con il loro volo grazioso e capriccioso, un palazzo ricco e prezioso. Tale è l'idea di questa pellicola originale e di grande successo (Catalogo Pathé)

«Sperduto nel buio»

RAPALLO (Italia/1914)

P.: Cines. D.: 5'. 35mm V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

KRI KRI E IL TANGO (Italia/1913)

P.: Cines. D.: 5'. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Kri Kri è nato nel Senegal nel 1887 da padre italiano e madre francese, Raymond Frau era divenuto in Francia un clown da circo con il nome di Ovaro, specializzato in azioni acrobatiche, e si esibiva in coppia con un altro rompocollo nei varietà e nei caffè-concerto, compiendo anche tourné all'estero. In Italia arrivò nel 1912 e venne immediatamente notato da un dirigente della Cines che lo scritturò per una serie di comiche, in sostituzione di Tontolini (Ferdinand Guillaume), passato alla Pasquali di Torino col nuovo nome di Polidor. Il cambio si dimostrò subito proficuo, perché Ovaro, divenuto Kri Kri, realizzò, tra il 1912 e il 1915, oltre centoventi "comiche finali" che elettrizzarono, per la loro indavolata spericolatezza e la precisione delle gag, sia il pubblico italiano che quello straniero: infatti i suoi scatenatissimi filmetti divennero popolarissimi in tutta Europa, nelle Americhe e persino in Russia. Completamente ignorato dagli storici del cinema, che spesso lo confondono con Checco (il grassone Giuseppe Gambardella), Kri Kri è stato riscoperto solo in occasione della manifestazione di Pordenone di qualche anno fa, dedicata ai comici del muto italiano, ed è risultato la vera e propria rivelazione di quella interessante stagione. Jean Mitry ne fu addirittura entusiasta e, nel recensire la rassegna, ebbe parole quasi solo per lui.

Fisicamente minuto e quasi insignificante, ma rapido a scattare come una molla, un volto lineare eppur pronto allo sberleffo, Kri Kri è protagonista delle più stravaganti avventure, dove sfodera un repertorio di capriole, di trucchi scenici, di ogni sorta di diavoleria da palcoscenico, creando degli effetti estremamente esilaranti. Quando anche l'Italia entra in guerra, Kri Kri se ne torna in Francia e per qualche tempo appare in una serie di filmetti un po' più lunghi, in genere sulle due bobine, come "Dandy"; all'inizio degli anni Venti entra in compagnia di rivista con Mistinguett, senza però abbandonare del tutto il cinema. A lui si deve, nel 1930, il debutto di Jean Gabin sullo schermo; infatti convinse l'autore, all'epoca anch'egli nella compagnia di Mistinguett come cantante, ad apparire al suo fianco in un'allegria commedia intitolata *On demand de un dompteur*. Nel 1946 lo ritroviamo alle Folies Bergères in coppia con Suzy Prim. È la sua ultima apparizione: morirà nel 1953. (V.M.)

Kri Kri was born as Raymond Frau in Senegal in 1887. In France he became the clown "Ovaro"; in 1912 arrived in Italy and was hired by Cines to substitute Tontolini (Ferdinand Guillaume) who had just left to join Pasquali & C. under the name of Polidor. Kri Kri had a great success in Italy (and also in Europe, in America and in Russia), and made about 120 comedies between 1912 and 1915. He left Italy in 1915 and returned in France, where worked on the stage (with Mistinguett) and on the screen. He died in 1953.

«Ritrovati»

VALSE APACHE EXECUTEE PAR LES DAHLIAS (Fr/1904)

P.: Pathé. D.: 2'. 35mm, tratti da originali 28mm Pathé KOK. V. italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

SANG ESPAGNOL (Fr/1908)

P.: Pathé. L.O.: 85 m. D.: 4'. 35mm, tratti da originali 28mm Pathé KOK. V. italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

GRAZIELLA LA GITANE (Fr/1912)

R.: Léonce Perret. In.: Alice Tissot, Marc Mario, Léonce Perret. P.: Gaumont. D.: 21'. 35mm V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento musicale: Pianoforte, Stefan Ram, Voce solista, Wyanda Zeevaarder / Musical accompaniment: Stefan Ram, piano, Wyanda

Zeevaarder, voice.

Il film fa parte del programma con accompagnamento musicale *à la campagne* che è stato rappresentato per la prima volta a Rotterdam durante l'annuale festival, nel gennaio '91.

"Molto spesso, quando si parla del cinema francese degli anni Dieci, si ricorda soprattutto Louis Feuillade, che, con *Fantômas* e *Les Vampires*, sviluppò il serial arricchendolo di una insolita dimensione poetica, e che, con la serie *La vie telle qu'elle est* (1911-1912), indirizzò il cinema francese verso una certa forma di "realismo sociale", sia pure attraverso piccole e ingenue narrazioni melodrammatiche.

Si conosce molto meno, invece, Léonce Perret, i cui film, contemporanei a quelli di Feuillade, presentano incredibili qualità pittoresche: soprattutto i film antecedenti al 1915 costituiscono, dal punto di vista dell'immagine e della continuità narrativa, l'esperienza più avanzata in Francia.

Nei suoi film migliori il soggetto è tratto, come ovunque, del resto, dal melodramma popolare o dal romanzo sentimentale. Le scene sono costruite con grande varietà di piani e di angolazioni, in modo da accompagnare al meglio gli sviluppi dell'azione. Gli esterni, reali, e i *décor*, che evitano l'impianto teatrale tipico dell'epoca, suscitano una rara impressione di autenticità, mentre le luci, grazie a un gioco di rilievi, prendono nettamente le distanze dalla piattezza fotografica caratteristica dell'epoca, in cui tutto era illuminato di fronte con la sola luce del giorno. Specht, l'operatore di Perret, si dedicò a esperimenti fotografici particolarmente ardui, tanto che le sue immagini risultarono tra le più belle del cinema mondiale, come ricorda anche G. Sadoul a proposito della proiezione, alla Cinémathèque, nel 1950, di *L'enfant du Paris*, serial in quattro parti del 1912. *L'enfant du Paris* non è certo un'eccezione. Nel 1916 Léonce Perret, riformato e a fine contratto, cedette alle proposte di William Brady e si imbarcò per gli Stati Uniti, dove raggiunse gli amici dei tempi del vaudeville e dell'*Odéon*: Maurice Toumeur, Emile Chantard, Albert Capellani.

Il ritorno in Francia di Perret fu caratterizzato dalle due più grandi produzioni del momento: *Koenigsmark* (1923) e *Madame Sans Gêne* (1924). La realizzazione accademica e la narrazione convenzionale furono sufficienti a classificarlo tra i registi ormai superati. Léonce Perret non riuscì mai ad adattarsi al cinema sonoro, cosa assai curiosa per uno che si era dedicato agli esperimenti del suono fin dal 1909. Léonce Perret morì il 14 agosto 1935.

ore 21,45

«Sperduto nel buio»

EINE BLUME DER KASBAH (Italia/19??)

da identificare. P.: Società Anonima Ambrosio(?). D.: 1'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra

«Ritrovati»

DAS WEIB DES PHARAO (T.I.: La moglie del faraone, Germania/1922)

R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Norbert Falk, Hanns Kräly. F.: Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen e altri operatori per le scene di massa. Mus.: Eduard Künneke. Scgf.: Ernst Stern, Kurt Richter. Direzione tecnica per la costruzione delle scenografie: Max Gronau. Cost.: Ernst Stern, Ali Hubert, Ermö Metzner. In.: Emil Jannings (Amenes, Faraone d'Egitto), Paul Biensfeldt (Menon, il suo governatore), Friedrich Kühne (il Gran Sacerdote), Albert Bassermann (Sothis, architetto del re), Harry Liedtke (Ramphis, suo figlio), Paul Wegener (Samlak, re d'Etiopia), Lyda Salmonova (Makeda, sua figlia), Dagny Servaes (Theonis, una schiava greca). P.: Ernst Lubitsch Film GmbH, Berlino, nel quadro dell'Alleanza cinematografica europea (EFA). Org.gen.: Paul Davidson. Inizio delle riprese: 18.7.1921,

Studios Ufa am Zoo; monti di Rauh, Berlin-Steglitz; monti di Gosen, Schmöckwitz. L.O.: 2976 mt. D.: 80'. 35mm V. tedesca dal Münchner Filmmuseum. Il restauro si basa sostanzialmente sulla copia proveniente dal Gosfilmofond di Mosca (comprendente soltanto metà circa del film). Il contenuto delle parti mancanti viene riassunto in didascalie esplicative. I testi delle didascalie sono stati formulati sulla base alla sceneggiatura. La scena finale contiene un breve frammento a colori (con anche alcune didascalie originali) proveniente dal Service des Archives du film du Centre National de la Cinématographie di Bois d'Arcy.

Accompagnamento musicale al piano di Aljoscha Zimmermann, che eseguirà la partitura originale di Eduard Künneke, per gentile concessione della Ries & Erler.

Zimmermann lavora da anni nel campo dell'accompagnamento per film muti, per conto del Münchner Filmmuseum. Negli ultimi due anni, per IL CINE-MA RITROVATO, ha accompagnato, *Die Nibelungen, Metropolis, Die Buchse der Pandora, Tangokönigin*.

«Dove va ricercato il criterio per valutare questo film? Nella peculiarità del suo genere. *Das Weib des Pharao* è un film storico-romanzesco. Si deve continuare a sviluppare questo genere? No. Però esso ha raggiunto qui la sua perfezione.

E' curioso come il cinema ripeta a suo modo la storia della letteratura. Il romanzo storico ha avuto in passato la sua fioritura. Il film storico raggiunge ora il suo periodo aureo. La sceneggiatura di Norbert Falk e Hanns Kräly è più vigorosa e compiuta di *Anna Bolena*. Soprattutto, mantiene la sua struttura fino alla fine. E offre così a Ernst Lubitsch la possibilità di variare, di guidare l'intreccio nelle svolte. Dà l'opportunità di realizzare separatamente, ma in modo organico, le singole scene, di gruppo o di massa. Come sempre nel romanzo storico, anche qui il conflitto d'amore è una forte concessione al pubblico. L'intero complesso della storia dell'architetto del palazzo del tesoro, di suo figlio e della schiava greca è macchinoso e sdolcinato. Ben riuscita è invece la composizione delle scene che la trama allestisce. Spesso si raggiunge lo straordinario. Il Faraone in tempo di pace, il Faraone nel momento della caduta, il Faraone che ritorna in incognito: in questi punti il copione è buona, perché esprime i contrasti con immaginazione e offre situazioni semplici, chiare e suggestive dal punto di vista cinematografico. Si migliorerà il film storico lasciando da parte gli intrecci secondari delle storie d'amore, oppure, come per le sottotrame, li si renderà meno banali secondo il costume dell'epoca storica? In futuro l'intero genere dovrà essere modificato, secondo i canoni della ballata.

Ciò che Lubitsch ha realizzato in questo film, con Falk e Kräly come autori, Stern come scenografo e Sparkuhl come operatore, è tecnicamente perfetto. (Herbert Ihering, «Berliner Börsen-Courier», 15.3.1922, edizione serale).

«... Sullo sfondo della musica sta, come elemento caratteristico, l'esotico. Lo accettiamo di buon grado come egiziano perché la suggestione dei costumi, degli edifici e dei paesaggi è abbastanza potente da far attribuire al mondo egiziano anche alcuni suoni meno ricchi di colori. In definitiva, però, l'esotico non trova così largo impiego. Le molte scene di battaglia sono illustrate in modo di gran lunga più efficace delle poche scene singole con i loro singoli eventi. Il suono, nel suo complesso, non è danneggiato in nessuna parte da una concezione globale della melodia; Künneke si pone davanti singolarmente i personaggi del film e attribuisce ad ognuno di loro il suo linguaggio musicale. Egli prende a modello Wagner e Verdi a sufficienza per non allontanarli da sé, pur evitando il rischio di assoggettarsi a loro. Da Wagner Künneke ha preso la ricchezza di sfumature, dell'*Aida* di Verdi ha usato senza esitazioni le coloriture legate all'ambientazione. Egli possiede inoltre un certo

humour musicale, dispone di pathos e sa dare un ritmo che non può lasciare indifferenti. Di tanto in tanto si sente risuonare una musica di marce militari dietro la quale Ernst Lubitsch, il geniale regista del film, avrebbe certamente condotto volentieri le sue masse.

(«Der Kinematograph», n° 788, 26.3.1922).

The restoration is based on a print coming from Gosfilmofond (about half the film). The missing parts are summarized in intertitles. The intertitles texts are taken from the screenplay. The final scene has a coloured excerpt from a print of Service des Archives du film du Centre National de la Cinématographie in Bois d'Arcy.

Aljoscha Zimmermann will perform the original score composed by Eduard Künneke, by permission of Ries & Erler publishers.

Since years, Aljoscha Zimmermann works for film accompaniments at the Münchner Filmmuseum. In the last two editions of Il Cinema Ritrovato, he performed Die Nibelungen, Metropolis, Die Buchse der Pandora, Tangokönigin.

ore 23,15

«Sperduto nel buio»

IL QUADRO DI OSVALDO MARS (Italia/1921)

R.: Guido Brignone. F.: Anchise Brizzi. In.: Mercedes Brignone, Domenico Serra, Giovanni Cimara, François-Paul Donadio, Armand Pouget. P.: Rodolfi. 1260 m. D.: 60'. V. italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren / Musical accompaniment by Fernand Schirren. Il quadro di Osvaldo Mars, completamente ignorato dal pubblico e presto liquidato dalla critica è opera di spicco tra quante abbiamo potuto recuperare in Italia e all'estero in occasione di questa rassegna. «(...) E' un film *metadivistico*, in cui il corpo della diva viene raddoppiato, trasfigurato nelle sembianze di Salomé, privato della sua funzione narrativa diretta, in cui la diva stessa non solo è vittima di una complessa vicenda, ma vi ha un ruolo sostanzialmente secondario. Il dramma passa per la distruzione dell'immagine divistica (la tela che viene squarciata) e per la rivelazione della verità, affidata ad una bambina resa muta dalla stessa *visione* del dramma che viene a lungo preclusa allo spettatore. Ad un montaggio notevolmente complesso, del tutto inedito nel cinema italiano dell'epoca, che sostiene perfettamente un'intricata struttura narrativa, si aggiunge una fotografia, una scelta di tagli di inquadrature e di illuminazione che pongono il film molto più vicino al cinema tedesco che a quello italiano. (...)» (Canosa, Farinelli, Mazzanti in *Sperduto nel buio*, Cappelli Spettacolo, 1991).

Eleuterio Rodolfi (1876-1935) era figlio d'arte: suo padre, Giuseppe Rodolfi, era stato nel secolo scorso uno dei maggiori «brillanti» del palcoscenico italiano. Ed il figlio, seguendo le orme paterne, aveva iniziato giovanissimo a calcare le scene, dapprima con Arturo Garzes, poi con Vittorio Pieri e la «Tallischel-Tovagliari»; dopo un biennio con Emete Novelli, era entrato in ditta con la «Talli-Grammatica-Calabresi» ed infine era assunto al capocomicato con Clara Della Guardia.

Entrato all'Ambrosio alla fine del 1911, divenne subito attore di punta della Casa, cimentandosi anche nella regia, dirigendo varie opere di rilievo, tra cui nella ricordate una spettacolare versione de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), il patriottico *Romanticismo* (1915), *Val d'Olivi* (id.), da Barrili e *La fiaccola sotto il moggio* (1916) da D'Annunzio. Come attore fu invece lepidio compagno di Gigetta Morano in numerosissime commedie di breve metraggio. Uscito dall'Ambrosio, costituì nel 1917 la Rodolfi-Film, utilizzando all'inizio gli studi della scomparsa Corona; nel 1919, alla morte di Ernesto Maria Pasquali, ne rilevò gli stabilimenti, incrementando la produzione della Casa che portava il suo nome. La Rodolfi risulta aver prodotto, tra il 1917 ed il 1922,

quarantuno lungometraggi, fino a qualche tempo fa completamente sconosciuti perché considerati tutti perduti, per cui questo attivissimo attore-regista-produttore veniva appena ricordato come partner della Morano.

Dalla Cineteca di San Paolo del Brasile sono ora saltati fuori alcuni esemplari, in splendida copia, di questa ignota editrice. Si tratta di *Roberto Burat, La fuga di Socrate, Stecchini giapponesi, Il rosario della colpa, l'Amleto* con Ruggero Ruggeri, presente anch'esso in questa rassegna, come questo *Il quadro di Osvaldo Mars*.

Terminata l'attività produttiva col 1° gennaio 1923, Rodolfi divenne proprietario e gestore di un cinema; pose tragicamente fine ai suoi giorni nel 1935, suicidandosi: non riusciva più a sopportare le conseguenze dolorosissime di una infezione contratta al collo dallo sfregamento dei colletti duri che amava portare e che, col tempo, gli aveva reso impossibile ogni movimento della testa. (V.M.)

Il quadro di Osvaldo Mars is undoubtedly one of the most interesting film we found during our researches. It is another evidence of how Eleuterio Rodolfi, both as director and producer, is as interesting as unconsidered. He was the son of Giuseppe Rodolfi, a famous actor; Eleuterio Rodolfi started his career as actor on the stage; he was hired by Ambrosio in 1911 where he both played and directed films as Gli ultimi giorni di Pompei (1913), Romanticismo (1915), Val d'Olivi (1915) and La fiaccola sotto il moggio (1916). In 1917 he founded his company, Rodolfi Film, which produced 41 features from 1917 to 1922. Of these films (until now completely unknown) six were found by the Cineteca del Comune di Bologna at the Cinemateca Brasileira: Roberto Burat, La fuga di Socrate, Stecchini giapponesi, Il rosario della colpa, Amleto and Il quadro di Osvaldo Mars.

ore 0,15

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

SCANDAL (USA/1917)

In.: Constance Talmadge. P.: Select Pictures Corp. D.: 14'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

IN THE LATIN QUARTER (USA/1915)

R.: Lionel Belmore. In.: Constance Talmadge, Edith Storey, Antonio Moreno, Sidney Rankin Drew, Ailliam Dunn. P.: Vitagraph. D.: 5'. 16 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

BILLY, THE BEAR TAMER (USA/1915)

R.: Lee Biggs. Sc.: Edward J. Montague. In.: Constance Talmadge, Billy Quirk, Albert Roccardi, Edwina Robbins. P.: Vitagraph. D.: 15'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

SABATO **30** NOVEMBRE

ore 9,00

Incontro internazionale

Verso una teoria del restauro cinematografico (II): discorsi sul metodo

Presiede:

Michele Cordaro, Direttore dell'Istituto Nazionale della Grafica (Roma, Italia)

Intervengono:

Roland Cosandey, Storico del cinema (Vevey, Svizzera): Uno, nessuno, centomila restauri
Mark Paul Mayer, Responsabile dei progetti di restauro del Nederlands Filmmuseum (Amsterdam,

Olanda): *La ricostruzione di Raskolnikov*
 Elfriede Ledig, Ricercatrice (Monaco, Germania):
 La ricostruzione di Der Golem
 Noel Desmet, Responsabile dei restauri della
 Cinémathèque Royale (Bruxelles, Belgio): A proposito del Controllore dei vagoni letto: una tecnica moderna per il colore del muto
 Paolo Bertetto, Museo del Cinema di Torino (Torino, Italia): *Comunicazione sul restauro de Il fuoco*
 Gian Luca Farinelli, Cineteca del Comune di Bologna (Bologna, Italia): *Comunicazione sul restauro di Malombra*
 Discussione e conclusioni

Seminar:
 Towards a Theory of Film Restoration (II):
 methods and techniques

Michele Cordaro, Director of the Istituto Nazionale della Grafica (Chairman)
 Roland Cosandey, Film historian: *One, noone, one thousand restorations*
 Mark Paul Mayer, Head of restoration projects at the Nederlands Filmmuseum: *The reconstruction of Raskolnikov*
 Elfriede Ledig, Researcher: *The reconstruction of Der Golem*
 Noel Desmet, Head technician at the Cinémathèque Royale: *About Il Controllore dei vagoni letto: a modern technique for silent films' colouring*
 Paolo Bertetto, Museo del Cinema di Torino: *The restoration of Il fuoco*
 Gian Luca Farinelli, Cineteca del Comune di Bologna: *The restoration of Malombra*
 Debate and discussion

14,30

«La guerra giusta»

WINGED VICTORY (USA/1944)

R: George Cukor. Sc.: Moss Hart dalla sua commedia.
 F.: Glen MacWilliams. In.: Sgt. Mark Daniels, Pvt. Lon MacCallister, Cpt. Don Taylor, Geraldine Wall, Sgt. Edmund O'Brien, Cpt. Karl Malden, Pfc Martin Ritt, Cpt. Lee J. Cobb. P.: Darryl F. Zanuck. Distr. 20th Century-Fox. D.: 130'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Française di Parigi.

«Allora, Zanuck ed io eravamo buoni amici. L'ho sempre trovato una persona molto interessante, un vero "tycoon". Fu una sua idea che io dirigessi *Winged Victory* (...) Era più che altro sull'addestramento dei piloti e il lato documentaristico mi interessava. Ma la storia era sciocca; come qualsiasi cosa scritta in quel periodo, era piena di patriottismo e basta. (...) Fu incredibile avere la collaborazione dell'Aviazione. Dovevo solo dire: sarebbe bene se ci fosse un po' di movimento sullo sfondo, in un attimo c'erano centinaia di uomini, aerei che atterravano e decollavano, ecc. C'erano anche alcune scene commoventi con le ragazze. (...) E le scenografie erano buone. Ricordate quell'isola del Pacifico con le palme? Fu costruita negli studi della Fox.» (Carlos Clarens, *George Cukor*, London, 1976)

«Zanuck and I were good friends then. I always found him a very interesting, mysterious man, a real picture tycoon. It was his idea that I direct *Winged Victory*. (...) It was more about training men, and the documentary parts interested me. But the story was silly; like everything that was being written at the time, it was full of patriotism and nothing else. (...) It was incredible to have the co-operation of the Army Air Force. All I had to say was: It would be nice to have some movement in the background during this scene. And next thing there were hundreds of men, planes landing or taking off, etc. There were a few affecting scenes with the girls. (...) And the sets were good. Remember that Pacific island with the palm trees? It was built at Fox.» (Carlos Clarens, *George Cukor*, London, 1976)

ore 16,40

«Sperduto nel buio»

OPPIO FATALE (titolo attribuito, Italia/1912ca)

In.: Emilio Ghione, Gianna terribili Gonzales. P.: Cines. D.: 13'. 35mm V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam
 Un film che appartiene al filone nero della Cines splendidamente interpretato da un geometrico e luttuoso Ghione

A film belonging to the Cines' "noir" genre, with a great performance of Emilio Ghione

KRI KRI FUMA L'OPPIO (Italia/1913)

In.: Raymond Fran. P.: Cines. L.O.: 132 m. D.: 6'. 35mm V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

I TOPI GRIGI 2° ep. LA TORTURA (Italia/1918)

R.: Emilio Ghione. S.: Pio Vanzi. Sc.: Emilio Sala. F.: Cesare Cavagna. In.: Emilio Ghione (Za-la-Mort), Kally Sambucini (Za-la-Vie), Alberto Francis Bertone (il Grigione), Nello Carotenuto (Musò Duro). L.O. dell'episodio: 775 m. D.: 32'. 35mm. V.francese. Dalla Cineteca Italiana di Milano
 Accompagnamento musicale di Fernand Schirren / Musical accompaniment by Fernand Schirren
 Di quello che fu il più fortunato serial italiano di conservano (presso la Cineteca italiana di Milano) gli otto episodi, che però sono senza didascalie. La Cinémathèque Belge, sulla base della copia della Cineteca Italiana di Milano ha tentato un primo restauro delle didascalie, producendo una versione finalmente comprensibile di uno dei maggiori successi di Emilio Ghione. Purtroppo non abbiamo potuto presentare la copia belga e quindi proponiamo l'unico episodio con intertoli conservato dalla Cineteca Italiana di Milano.

ore 17,30

«Sperduto nel buio»

ZA-LA-MORT - DER TRAUM DER ZA-LA-VIE (L'incubo di Za-la-Vie, Italia/1924)

R. e S.: Emilio Ghione. F.: Eugen Hamm, Franz Stein. In.: Emilio Ghione, Fern Andra, Kally Sambucini, Magnus Stifter, Henri Sze, Robert Scholz, Ernst Anton Rückert. P.: F.A.J.-Film der National-Film AG, Berlino. L.O.: della versione in due parti: 3251 m., della versione unificata: 1979 m. D.: 120'. 35mm. V.francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren / Musical accompaniment by Fernand Schirren
 Emilio Ghione ha creato nell'immaginario cinematografico, non solo italiano, un personaggio leggendario. Entrato nel cinema dalla porta di servizio, come stuntman, sostituendo tremanti eroi incapaci di reggersi in sella o di fare un salto, s'era poi adattato, nelle comiche di Cretinetti, ad apparizioni di cattivo o addirittura di suocera o di vecchia zia, cui rovinare addosso bastonate o torte alla crema. Lasciata Torino, se n'era venuto alla Cines di Roma, dove la sua ascetica e scama figura fu utilizzata per dar vita al *Poverello d'Assisi*, poi per un perfido *Ali Babà* e per il crociato Rinaldo nella prima edizione de *La Gerusalemme liberata*, di Enrico Guazzoni. Passato alla Celio, forma un trio con Francesca Bertini e Alberto Collo, in genere nella parte del terzo incomodo, finché, nel 1915, in un film rimasto memorabile, ma di cui si sono sfortunatamente perse le tracce, *Nelly la gigolette*, riveste i panni dell'apache Za-la-Mort. In verità, in quel film si chiamava Zar-la-Mort, ma subito lo cambia in Za-la-

Mort che, a suo dire, nel gergo della malavita parigina significava "Viva la Morte"; e trova in Kally Sambucini una sensibile partner, la sua Za-la-Vie. Il personaggio, che Ghione interpreta sia in alcuni serial che in vari altri film di metraggio normale, è quello di un apache sentimentale e romantico, ma al tempo stesso spietato e crudele. A parte il *maillot* nero e la scoppoletta tipica dell'apache, Za-la-Mort si muove negli ambienti più sordidi e tenebroso con la raffinatezza e la flemma di un gentiluomo inglese in un club privato; la sua presenza sullo schermo è magnetica, sulla linea - per citarne degli omologhi - di un Mosjoukine o di un Conrad Veidt. La sua maschera scavata, asciutta, un teschio vivente, passa con affascinante semplicità dalla ferocia alla dolcezza, dal sarcasmo alla pietà. Le sue mani osute hanno una presa grifagna, il suo muoversi è felino, e dei felini ha anche le lunghe iniezioni. Nel momento in cui gli eroi dello schermo, da *Fantomas* a Douglas, da *Judex* a *Maciste*, sono l'esaltazione della forza, dell'atletismo, dello slancio e del soprassalto, Ghione costruisce il suo personaggio su di una energia latente, che si risveglia in imprevedibili guizzi, in occhiate fulminanti, in atteggiamenti sferzanti. Questa figura irrealistica e dominante si staglia in ambienti degradati, vive storie improbabili e da grottesco nero, punteggiate da didascalie colorite e talvolta sgrammaticate, in altalenanti duelli con gli ineffabili "Cavalieri del Triangolo Giallo", terrificanti "Cappuccioni Neri", "Casacche di Cuoi", "Topi Grigi", "Anime Buie": così si chiamano i suoi avversari, tra cui spicca l'implacabile Casque d'Or.

In questo groviglio quasi inestricabile di avventure, emozioni, colpi di scena, in questo caravanserraglio di trulcenti criminali, gigli nel fango, inflessibili giustizieri e prostitute dal cuore d'oro, il ghigno sardonico dell'attore, che è anche soggettista e regista, sembra volerli dire di essere il primo a non credere in quello che racconta. Pur costretti nei meccanismi del *feuilleton*, nei canoni de "il seguito alla prossima puntata", i film di Za-la-Mort non sono per niente privi di una beffarda autoironia. *L'incubo di Za-la-Vie*, l'unico film che Ghione girò all'estero, riassume quanto ora detto, con in più un tocco di gotico teutonico che si attaglia perfettamente alla vicenda.

Da rilevare la perentoria presenza della aquilina Fern Andra, un'attrice americana molto attiva in Germania, nota per essere stata la *Genuine* di Robert Wiene: una figura imperiosa e seducente. (V.M.)

ore 19,30

Presentazione del volume di Mario Calzini:
 «Storia e tecnica del film e del disco», edito da Cappelli.

Seguirà un buffet

* Presentation of the book by Mario Calzini:
 «Storia e tecnica del film e del disco», published by Cappelli.

ore 21.00

«Sperduto nel buio»

UNKNOWN TRIPOLI (Italia/1913?)

da identificare. P.: Savoia. D.: 7'. Dal National Film Archive di Londra

«Ritrovati»

ALGERIJNSE EN SCHOTSE DANS (Francia/1902?)

da identificare. P.: Pathé. D.: 1'. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

LA CHATTE ET SES PETITS (Francia/1912)

P.: Pathé. n°cat.5017. D.: 3'. Questo cortometraggio, come i due che seguono, sono stati restaurati su

pellicola 35mm partendo da un positivo in 28mm. V.italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

This film, as the following two titles, was preserved by the Cineteca del Comune di Bologna from 28 mm. originals.

HOTES DE LA MER MEDITERRANEE 6ème SERIE: LES MEDUSES
(Francia/1912)

P.: Pathé. n°cat.4928. D.: 2'. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

LES METAMORPHOSES DU ROI DE PIQUES (Francia/1903)

R.: Gaston Velle. P.: Pathé. n°cat. 1024. D.: 2'. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

«Sperduto nel buio»

LEA BAMBOLA (Italia/1913)

In.: Lea Giunchi. P.: Cines, Roma. L.O.: 139 m. D.: 6'. 35mm. V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Se a Torino c'è Gietta (Morano), a Roma imperversa Lea (Giunchi). E' attrice di razza, ha sposato il fratello di Polidor, Natale Guillaume, attore anche lui, mentre il figlio, Eraldo Giunchi, diviene la mascotte della Cines e, con il soprannome di Cinessino, ha diritto ad una serie di filmetti per ragazzi, rugiadosi ed educativi.

Mentre Gietta, in coppia con Eleuterio Rodolfi, dà vita ad una serie di pochades cinematografiche mutate per la maggior parte da un repertorio francese a cavallo tra i due secoli, leggermente piccante, Lea, spesso in coppia con Kri Kri e come spalla i lepidi Gambardella (Checco) e Soderini (Cocò), è generalmente coinvolta in peripezie funamboliche che nulla hanno da invidiare alle ormai prossime slapstick di Mack Sennett.

Lea bambola la vede protagonista assoluta, in un ruolo che le permette di passare prima da bambola e poi da vera e propria donna - si tratta di uno stragemma matrimoniale tanto candido quanto esilarante - e di dar prova di un vero talento d'attrice comica. Lea Giunchi, verso la fine degli anni Dieci, abbandonò il genere per qualche interpretazione di maggior rilievo, ma la sua carriera ebbe termine con la tragica morte del marito, avvenuta nel 1916, a causa di un incidente aereo durante una serie di riprese cinematografiche sul golfo di Napoli. (V.M.)

ore 21,30

«Ritrovati»

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (Germania/1920)

R.: Paul Wegener, Carl Boese. Sc.: Paul Wegener, Herik Galeen. F.: Karl Freund. Scgf.: Hans Poelzig, Kurt Richter. M.: Hans Landsberger. C.:Rochus Gliese. In.: Paul Wegener (Golem), Albert Steinruck (Rabbi Low), Lyda Salmonova (Miriam), Ernst Deutsch (Famulus), Hanns Sturm (Alter Rabbi), Otto Gebuhr (Der Kaiser), Lothar Muthel (Junker Florian), Loni Nest (Kind). P.: Projektions-AG Union, Berlin. D.: 97'. 35mm. V.O. Dal Munchner Filmmuseum

Per il restauro de *Il Golem* è stata utilizzata come copia base la versione del MoMA di New York, che è stata ritoccata con due inquadrature mancanti, sedici didascalie e sei inserti tratti dalla copia del Gosfilmofond di Mosca. Gli inserti e le didascalie originali presenti nella copia russa come flash-titles sono stati restaurati e nuovamente ripresi. Le restanti didascalie sono state recuperate utilizzando il testo del visto di censura.

Accompagnamento al piano di Aljoscha Zimmermann / Musical accompaniment by Aljoscha Zimmermann

La ricercatrice bavarese Elfriede Ledig da anni lavora attorno a *Il Golem e alla sua ricostruzione*, il numero quattro di Cinegrafie ospita un suo saggio di cui riportiamo di seguito la parte iniziale.

(...) *Der Golem wie er in die Welt kam* di Paul Wegener venne proiettato per la prima volta il 29 ottobre 1920 all'Ufa-Palast am Zoo di Berlino, ma era già il terzo film di Wegener sul tema "Golem".

Il primo, girato nel 1914, fu *Der Golem* (prima rappresentazione: 15 gennaio 1915). Di questo film si sono conservate soltanto due inquadrature (nello Staatliche Filmarchiv della Repubblica Democratica Tedesca, ora Filmarchiv-Bundesarchiv). Entrambe sono colorate in rosso e appartengono ad una scena ambientata nella bottega di un fabbro dove il Golem manovra un mantice (una scena analoga compare anche nella versione del 1920). Le inquadrature mostrano Wegener in una maschera già quasi identica a quella del film del 1920. Questa maschera - le fattezze del Golem - fu realizzata nel 1914 dallo scultore Hans Belling, e Wegener la modificò appena nei tre film.

Il secondo, *Der Golem und die Tänzerin* (trad. lett.: *Il Golem e la ballerina*; prima rappresentazione: 27 maggio 1917), porta il sottotitolo *Ein heiteres Bild aus einer Filmfabrik* (Un allegro quadretto da uno stabilimento cinematografico). Di questo secondo film sul Golem si è salvata solo una sceneggiatura (possediamo anche quella del primo *Golem*).

A giudicare da questa sceneggiatura, sembra si trattasse soprattutto di una satira e di una riflessione sullo stesso "fare cinema". Paul Wegener vi appare sia nelle vesti dell'attore e regista Wegener sia del Golem; Lyda Salmonova interpreta il ruolo della ballerina Liduschka e al tempo stesso dell'attrice Lyda Salmonova, che compariva nel primo *Golem*. Paul Davidson, il direttore della Projektions-AG Union, e Rochus Gliese, il costumista di tutti e tre i film sul Golem, interpretano se stessi, e così via. In altre parole, una parte della scena cinematografica berlinese si diede appuntamento per questo film. L'opera conteneva evidentemente parti del primo *Golem* come film nel film.

Nel 1920 seguì il terzo film, *Der Golem wie er in die Welt kam*, prodotto come il precedente dalla Projektions-AG Union e distribuito dall'UFA.

Il 4 giugno 1931 ancora un altro film di Paul Wegener dal titolo *Der Golem* venne visionato dal Filmprüfstelle (l'ufficio preposto alla censura cinematografica) di Berlino (B 29156). Rispetto al film del 1920 era più corto di circa duecento metri. Di questa versione abbreviata esiste un visto di censura che è arrivato nel marzo di quest'anno al Münchner Filmmuseum dal Gosfilmofond di Mosca via Berlino Est.

Per ragioni di completezza, bisogna anche ricordare un singolare documento sul progetto di un'altra riduzione cinematografica del *Golem* di Wegener, questa volta sonora. Proviene dall'opera postuma di Kai Möller, amico e collega di recitazione di Wegener, conservata dalla cineteca di Berlino. Möller scrive in una nota che all'inizio degli anni '30 ci sarebbero state trattative tra Wegener e la società Tobis per girare un remake del *Golem* del 1920 con il titolo *Das steinerne Phantom* (Il fantasma di pietra). Le trattative non sarebbero però andate in porto; l'argomento non sarebbe stato opportuno alla vigilia del regime nazista.

Ma torniamo al film del 1920, del resto l'unico che conosciamo. Secondo la pubblicità dell'UFA, *Der Golem* fu il maggior successo della stagione 1920/21. Fu anche uno dei pochi film tedeschi a risultare un successo di botteghino negli Stati Uniti (nel giugno del 1921). Già alla fine del 1920 il film veniva proiettato in Italia (con il titolo *Bug, l'uomo di argilla*), all'inizio del 1921 in Austria ed in molti altri paesi europei, e più tardi anche in Unione Sovietica (probabilmente nel 1922-23).

Del *Golem* dovrebbero comunque essere esistite molte copie di distribuzione, delle quali però è sopravvissuto ben poco: nelle varie cineteche si trovano circa 20 copie del film. In linea di massima, tutte queste copie si possono far risalire a tre diverse

copie incomplete: russa, italiana, americana. Tutte le altre copie esistenti sono discendenti più tarde di queste tre.

We are proud to present Der Golem in a recently restored new version, as complete as possible. The work of restoration was done by Elfriede Ledig for the Münchner Filmmuseum. Mrs Ledig will have a speech about the reconstruction of the film, during the seminar scheduled on Saturday morning.

ore 23,10

«Sperduto nel buio»

IL MOSCONE (Italia/1911)

In.: Ernesto Vaser. P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. L.O.:70mt. D.:2'. 35mm V.olandese Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Figlio d'arte, alla morte (1898) del padre Pietro, capocomico di una compagnia piemontese, Ernesto Vaser (1876-1934) passò con i Casaleggio, altra troupe dialettale, ove si fece notare come brillante caratterista, padrone di tutte le sfumature del vernacolo torinese che amava sottolineare con divertenti inflessioni queule. Scritturato da Arturo Ambrosio, divenne il primo comico del cinema italiano, interpretando una miriade di brevi filmetti che venivano girati nel capannone di vetro al n.187 dello Stradale di Nizza a Torino, tra cui si possono ricordare *Il cacciatore millantatore*, *Come si ama*, *Il dolce che scappa* (1906), il grottesco *Il telefono nel Medio Evo* (1907), *Il distratto* (1908), l'irriverente *La forza dell'intestino* (1909). Ma la sua attività presso l'Ambrosio non si ferma a queste spassose comiche finali, perché spesso, quando capita ora di vedere i film di questa Casa, dove rimase, con qualche interruzione, per oltre dieci anni, lo si ritrova costantemente in brevi comparsate, in apparizioni fugaci, sempre rubicondo e saltellante, a vivacizzare la scena. Nel 1910 crea il personaggio di Fricot, un borghese piccolo piccolo con qualche velleità, perennemente vessato da una moglie gelosa e invadente, alle prese con la suocera, coi figli rompicatole, con i problemi della villeggiatura, col "che cosa penseranno di noi", col "far vedere per far credere". Questa sorta di Arcibaldo nostrano ben si adattava sia alle corde professionali dell'attore, dall'aspetto di allegro *bon-vivant* con tendenze libertine, ahimè sempre represses dalla sua pervicace Petronilla, sia alla figura fisica di Vaser, piccolo demonietto tondeggianti, simpatico e malizioso.

Come Fricot, tra il 1910 e il 1916, interpretò una quarantina di brevi quadretti di vita familiare ed i suoi film vennero esportati agevolmente anche all'estero, ove divenne polarissimo sotto diversi soprannomi: "Fricot" in Francia, "Merry Pimple" in Gran Bretagna, "Herr Bumke" in Germania; apparve in seguito in qualche altro film, ma negli anni '20 ritornò sul palcoscenico e fece soprattutto avanspettacolo di rivista.

BUON ANNO (Italia/1909)

P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. L.O.:125mt. D.:5'. 35mm V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Il primo gennaio 1910 un uomo è ossessionato da persone che gli porgono gli auguri di buon anno. Inseguito da una folla augurante viene trascinato in carcere. In breve la cella si riempie di figurette che recano la scritta BUON ANNO.

SANGUE BLEU (Italia/1914)

R.: Nino Oxilia. S.: Guglielmo Zorzi. F.: Giogino Ricci. In.: Francesca Bertini, Andrea Habay, Angelo Gallina, Elvira Radaelli, Amedeo Ciaffi. P.: Celio-Film, Roma. L.O.:1308mt. D.: 70'. 35mm V.olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento musicale: Pianoforte, Stefan

Ram, Voce solista, Wyanda Zeevaarder / Musical accompaniments: Stefan Ram, piano, Wyanda Zeevaarder, voice

Quando, nell'agosto del 1914, cominciano a tuonare i cannoni, l'Italia non è ancora direttamente coinvolta nella guerra che dilanerà l'Europa, ma è immediato il riflesso degli eventi bellici sulla nostra economia. In quella cinematografica desta preoccupazione il riformimento di pellicola vergine, la chiusura di diversi mercati e poi, anche se neutrale, il paese comincia a mobilitarsi: molti cineasti vengono chiamati alle armi.

La reazione delle Case di produzione è immediata: in taluni casi i film di prossima realizzazione vengono annullati, le spese promozionali ridotte, la paga del personale fisso - è il caso della Cines e della sua collegata Celio - dimezzata. Quando Francesca Bertini, che è la prima attrice della Celio, viene informata del provvedimento, denuncia il contratto ed esce dalla Casa che citerà (vittoriosamente) per inadempienza contrattuale.

«Sangue bleu» - come ci informa Aldo Bernardini nel suo saggio sull'attrice in *Le Dive* (Laterza, 1985) -, nato dal tentativo evidente di far recedere l'attrice dalla sua decisione di lasciare la Casa, risulta studiato e lanciato come una sorta di plateale omaggio all'arte e alla ormai affermata personalità divistica della protagonista. Si tratta in effetti del primo film scritto e programmato in funzione delle risorse della Bertini: una violenta storia d'amore e di morte, che ruota attorno alla principessa Elena di Montvallon, sfruttata dall'amante e costretta ad accettare una scrittura alle Folies-Bergère; il racconto culmina nella scena del "tango della morte", eseguito dalla principessa umiliata sul palcoscenico del teatro e si conclude con il suo tentato suicidio. Presentando il film come un capolavoro, sui periodici specializzati la Celio faceva premettere al resoconto della trama un lungo testo elogiativo dedicato all'interprete protagonista, la quale - si affermava - «vi aveva profuso tutta l'anima sua grande di artista incomparabile».

In effetti, la prestazione di Francesca Bertini risulta tanto più ammirevole e da apprezzare in quanto costituisce il punto di forza di un racconto abbastanza inverosimile e artificioso. *Sangue bleu*, con qualche riserva sulla trama, viene recensito tutto in funzione dell'interpretazione della Bertini: «Gran signora nei primi atti - rimarca il critico de «La vita cinematografica» -, sa scendere per gradi fino al livello della donna perduta, che pur conserva nell'anima il germe dell'antica nobiltà».

«La Bertini sembra vivere sognando - osserva un altro recensore - e la sua è una dimensione diversa, onirica, si ha l'impressione che quella donna sullo schermo appartenga ad un mondo diverso, misterioso, ineffabile, nel quale lo spettatore è introdotto solo per il breve tempo della proiezione». E' la consacrazione della "diva" per eccellenza del cinema muto italiano. (V.M.)

Another fascinating example of Francesca Bertini's art and appeal. In fact, it was the first film to be written for her, to emphasize her character, to exploit her possibilities. to create a new "diva".

ore 0,30

«Sperduto nel buio»

SANTA LUCIA (Italia/1914?)

da identificare. P.: Società Anonima Ambrosio. D.: 5'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

LA CIRCOLAZIONE DEL SANGUE (Italia/1913)

R.: G. Palazzolo. P.: Itala Film. L.O.: 93 m.D.: 5'. Dal National Film Archive di Londra
Un interessante esempio di un genere ben poco

considerato nel cinema muto (italiano e non solo): il documentario scientifico.

ore 0,40

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

THE EGYPTIAN MUMMY (USA/1914)

R.: Lee Beggs. Sc.: A.A. Methley. In.: Constance Talmadge, Billy Quirk, Lee Beggs, Joel Day. P.: Vitagraph. D.: 16'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

FIXING THEIR DADS (USA/1914)

R.: George D. Baker. In.: Constance Talmadge, Flora Finch, Jay Dwiggin. P.: Vitagraph. D.: 17'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

DOMENICA 1 DICEMBRE

ore 9,30

«Dalla farsa al melodramma e viceversa»

THE DANGER GIRL (USA/1916)

R.: Clarence Badger. Sup.: Mack Sennett. In.: Gloria Swanson, Bobby Vernon, Reggie Morris, Myrtle Lind, Helen Bray, Edward Sutherland. P.: Triangle-Keystone. D.: 24'. 35 mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester

A PULLMAN BRIDE (USA/1917)

R.: Clarence Badger. In.: Gloria Swanson, Chester Conklin, Mack Swain. P.: Triangle-Keystone. D.: 24'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra

ore 10,30

«La guerra giusta»

THE FLEET THAT CAME TO STAY (1945)

P.: U.S. Navy. F.: operatori della U.S. Navy, U.S. Marine Corps, U.S. Coast Guard. Distr.: War Activities Committee - Motion Picture Industry. D.: 22'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington

A MEDAL FOR BENNY (L'ombra dell'altro, USA/1945)

R.: Irving Pichel. Sc.: Frank Butler, Jack Wagner. Sg.: John Steinbeck, Jack Wagner. F.: Lionel Lindon. In.: Dorothy Lamour, Arturo De Cordova, J. Carroll Naish, Mikhail Rasumny, Fernando Alvarado. P.: Paramount. D.: 79'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

Se Preston Sturges osa prendersi gioco della sindrome da "ritorno dell'eroe", con il suo *Hail the Conquering Hero* che gli costerà la carriera hollywoodiana, John Steinbeck si accanisce con intelligenza contro lo stesso tabù. Lo fa con questo *A Medal For Benny*. Il film è diretto da Irving Pichel un regista liberal, troppo spesso dimenticato, che nel periodo della guerra ha firmato altri film interessanti ed "anormali" come *The Man I Married*, *Happy Land*, *The Moon is Down*, *The Pied Piper*. *A Medal For Benny* mostra un "ritorno in assenza": l'eroe caduto è un giovane messicano, tanto povero quanto teppista e ubriaccone; un eroe "negativo" la cui storia viene stravolta, mentre tutta la città impazzisce di avidità, distruggendo le esistenze del padre e della fidanzata. Il finale inevitabilmente patriottico (l'Esercito paterno e interclassista) non si risparmia un'ultima sferzata: il migliore amico dell'eroe (Arturo De Cordova) è costretto ad arrendersi per potersi "permettere" la donna dell'eroe (Dorothy

Lamour): dovrà ritornare con altrettante medaglie o morire.

While Preston Sturges dares to make comedy out of the "returning hero syndrome" with his Hail the Conquering Hero, John Steinbeck does the same in a serious mood in this Medal for Benny. The film is directed by Irving Pichel, a under-estimated director who produced some interesting films during W.W.II, as The Man I Married, Happy Land, The Moon is Down, The Pied Piper. Benny is a poor Mexican who goes directly from jail to front. Although he is present all through the film, he never shows up: only a medal returns, but it is enough to change his friends and relatives' life and to have his neighbors trying to exploit his death. Finally Arturo De Cordova, to marry Benny's former sweetheart (Dorothy Lamour) is forced to enlist.

ore 12,15

«Sperduto nel buio»

LE DELIZIE DELLA CACCIA (Italia/1910)

In.: André Deed, Valentina Frascaroli. P.: Itala Film, Torino. L.O.: 122 mt. D.: 6'. 35mm. V. francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

LES TROIS FLACONS DE GRIBOUILLE (Italia/191?)

(non identificato) In.: André Deed. P.: Itala Film, Torino. D.: 7'. 35mm. V. francese. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles

ROBINET IN VACANZA (Italia/1912)

In.: Marcel Fabre. P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. L.O.: 194 mt. D.: 10'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

«Ritrovati»

JACOPO ET BEATRICE (Francia/1910 c.)

da identificare. P.: Pathé Frères. D.: 16'. 35 mm. V.O. Colorato a mano. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

ore 14,30

«Sperduto nel buio»

I DUE MACCHINISTI (Italia/1913)

R.: Enrique Santos. P.: Cines. In.: Amleto Novelli. D.: 32'. 16 mm e 35 mm. V. it. Dalla Cineteca Italiana di Milano e dalla Library of Congress di Washington

I due macchinisti è un altro esempio (dopo *Il fascino della violenza*, interpretato dalla Bertini, in programma lunedì 25) di quel genere "realistico" che la Cines frequentava abbastanza spesso. In questo caso siamo in ambiente evidentemente zoliano, con una rivalità mortale fra due macchinisti, alimentata dai successi di uno dei due.

Non è assente nemmeno il lato sottilmente sadico (anche questo congeniale ai registi della Cines): ne è un esempio la scena in cui con fredda determinazione il rivale schiaccia le gambe di Novelli sotto le ruote della locomotiva.

I due macchinisti is another example (as Il fascino della violenza, with Francesca Bertini, programmed Monday 25) of that "realistic" genre Cines seemed to like. In this case the "milieu" of the story is evidently zolian: a railway engineer hates a colleague because of his success and familiar happiness. The Cines "sadistic" touch, again, is present: as in the scene when the rival breaks Novelli's legs under his locomotive's wheels.

ore 15,05

«La guerra giusta»

MARCH OF TIME: REPORT ON ITALY (USA/1945)

P.: Time Inc. D.: 17'. 35 mm. V.O. Dai National Archives di Washington

THE MORTAL STORM (Bufera mortale, MGM, 1940)

R.: Frank Borzage. Sc.: Claudine West, Andersen Ellis, George Froeschel dal romanzo di Phyllis Bottome. F.: William Daniels. In: Margaret Sullivan, James Stewart, Robert Young, Robert Stack, Frank Morgan. P.: MGM. D.: 100'. 35 mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester.

Non a caso, uno dei primi film a denunciare apertamente la nazificazione dell'Europa fu diretto da Frank Borzage. E non a caso è uno dei migliori film sull'argomento prodotti prima di Pearl Harbor, oltre a rappresentare un momento importante della filmografia di Borzage.

«Diretto e devastante come uno Stukas, *The Mortal Storm* è un film-bomba che sta per esplodere nei cinema americani con una forza tale da dissipare la neutralità del pubblico (se esiste) nei confronti degli atti criminali compiuti dal nazismo e dai suoi sostenitori. (...) Non è il primo film anti-nazista, ma, a tutt'oggi, è il più efficace film di denuncia contro il totalitarismo, una violenta accusa delle idee sociali e politiche sostenute da Hitler. (...) Borzage merita il massimo elogio. Ha prodotto un film che pretende una diffusione capillare nei cinema d'America. Ci saranno delle lamentele. Ma ci saranno anche occhi che si apriranno, che fino ad ora hanno guardato distrattamente a ciò che accade in Europa, convinti che non potrebbe accadere in America.» («Variety», 12/6/1940)

It is not strange at all that one of the first American movies to inform about the nazification of Europe was directed by Frank Borzage. Also, it is one of the best anti-Nazi films produced before Pearl Harbor and is a moment of major importance in Borzage's filmography.

«With the devastating directness of a Stukas diver, *The Mortal Storm* is a film bomb which is about to explode in American theatres with such force as to dispel public equanimity (if, in fact, any exists) towards the vicious operation of Nazism and its fanatical proponents. (...) It is not the first of the anti-Nazi pictures, but it is the most effective film expose to date of the totalitarian idea, a slugging indictment of the political and social theories advanced by Hitler. (...) Borzage wins chief commendations. He has turned out a film that demands universal screening in American theatres. There will be squawks. Then, again, there will be eyes opened which heretofore have looked listlessly upon what happened there, believing it could never happen here.» («Variety», June 12, 1940)

ore 17,10

«Ritrovati»

DIE LIEBE DER JEANNE NEY (T.I.):

L'amore di Jeanne Ney, Germania/1927)

R.: Georg-Wilhelm Pabst. S.: dal romanzo di Ija Ehrenburg. Sc.: Ladislav Vajda e Rudolf Leonhardt. F.: Fritz Arno Wagner e Walter Robert Lach. Scgf.: Otto Hunte e Viktor Trivas. In.: Edith Jeanne (Jeanne Ney), Uno Henning (Andreas Labov), Fritz Rasp (Kalibiev), Wladimir Sokolow (Zakarkiewicz), Brigitte Helm (Gabriele Ney), Herta von Walter (Margot), Siegfried Arno (Gaston), Jack Trevor (Wallace Jack), Eugen Jensen (André Ney), Adolf Edgar Licho (Raymond Ney), Hans Jaray (Poitras), Josefina Dora. P.: UFA, Berlino. L.O.: 2730 mt. D.: 130'. V.O. 35 mm. Dal Münchner Filmmuseum di

Monaco.

Copia proveniente dal MoMA di New York, completata con due inserti originali tratti dalla copia del Ceskoslowensky Filmovy Archiv di Praga. Nuove riprese delle didascalie secondo il testo del visto di censura.

Accompagnamento musicale al piano di Aljoscha Zimmermann / Musical accompaniment by Aljoscha Zimmermann

«(...) In *Die Liebe der Jeanne Ney* Pabst si trova a contrapporre, come già ne *Die Freudlose Gasse*, il vero amore alla sua smorfia, al suo travestimento, la dissoluzione e il vizio come, in maniera più generale, il bene al male, le carogne, bolscevichi o no, ai puri. E' significativo che questo sia il film in cui la magia del chiaroscuro interviene di meno. La UFA aveva chiesto a Pabst un film "all'americana" e il cinema americano a quei tempi non aveva ancora naturalizzato l'espressionismo della fotografia tedesca. Gli ambienti naturali - una cittadina della Crimea, le strade di Parigi, il Parc Montsouris - e gli interni presentano un carattere oggettivo, "neorealista", diremmo noi. La camera miserabile di un hotel malfamato è definita dalla bacinella, dalla brocca, dal bugliolo, dall'asciugamano sporco. Il solo gioco luminoso delle insegne - Hotel, Hotel, Hotel - grida già la depravazione, il compromesso. Gli innamorati vi passano castamente la notte in piedi. Ma di fronte, in uno stabile borghese, un matrimonio senza amore prostituisce legalmente una sposa in lacrime a un marito ripugnante. La satira, la parodia buffonesca dei riti sociali (matrimoni, funerali, battesimi, fidanzamenti) e, a volte, la loro trasformazione in un'inquietante festa di profanazione, rappresenta un tema costante della caricatura tedesca dell'epoca, frutto dell'espressionismo. Un sesso iperbolico vi fa schiattare le sue coperture pseudo-santificanti e le coppie ritornano animali osceni, malamente travestiti da sposi. Pabst riprenderà il tema in *Die Buchse der Pandora*, ma, soprattutto, in *Dreigroschenoper*. La derisione protesta, in nome della morale e della libertà, contro l'assorbimento della vita erotica da parte dell'ordine sociale. Ma, nello stesso tempo, dipinge la libera sessualità come una giungla, una prigione, un inferno. La gran canaglia ne *Die Liebe der Jeanne Ney*, Kalibiev, tenta di baciarne e palpare la bella nipote del padrone mentre intanto accarezza la ragazza cieca, sua fidanzata. Pure o puttane, libere o schiave, le donne sono sempre vittime dell'uomo.» (B. Amengual in G.W.Pabst)

This print was reconstructed from a print from the MoMA collection and another coming from Ceskoslowensky Filmovy Archiv in Prague. New intertitles inserted, based on the censorship cards

ore 21,00

«Sperduto nel buio»

L'INDUSTRIA DELLA CARTA NELL'ISOLA DEL LIRI (Italia/1910)
P.: Cines. L.O.: 160mt D.: 8'. 35mm V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam
Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram
IL GRAMMOFONO DI POLIDOR (Italia/1912)

In.: Ferdinand Guillaume. P.: Pasquali. L.O.: 197mt D.: 9'. 35mm V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

STRIMPELLATORE E**CONCERTISTA (Italia/1912)**

P.: Itala. D.: 6'. V. amer. 35 mm. Dalla Library of Congress di Washington

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

ore 21,30

«Sperduto nel buio»

IL FUOCO (Italia/1915)

R.: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). S.: Febo Mari. Sc.: Giovanni Pastrone, Febo Mari. F.: Segundo de Chomón. In.: Pina Menichelli, Febo Mari. P.: Itala-Film, Torino. L.O.: 1100mt. D.: 55'. 35mm. V.O. Dal Museo del Cinema di Torino

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

Il restauro del fuoco e il dinamismo del colore a cura di Paolo Bertetto.

Il Museo del Cinema di Torino ha avviato un programma di ricerca, di recupero, di restauro e di colorazione del cinema muto italiano, con particolare attenzione alla grande stagione del cinema torinese.

Sono ad un tempo la sua impronta genetica e la qualità particolare dei suoi archivi ad indirizzare le scelte del Museo.

L'Itala Film e Pastrone - che è stato uno dei fondatori del Museo - sono infatti al centro di questo progetto volto ad arricchire il patrimonio filmico italiano ed a restituire la filmografia dell'autore e produttore piemontese alla struttura ed allo splendore originale.

In questa prospettiva si colloca la sonorizzazione di una copia di *Cabiria*, realizzata dalla RTSI sotto la direzione del Maestro Piccardi e, a più lungo termine, il progetto di restauro e di ricostruzione dell'originale 1914 di *Cabiria*, che sarà attuato con la collaborazione di esperti internazionali.

Già ora il Museo è impegnato in un'attività di restauro e di colorazione di quattro film dell'Itala, *La guerra e il sogno di Momi* di Segundo de Chomón, *Il Fuoco e Tigre reale* di Pastrone, *Maciste alpino* di Denizot e Borgnetto.

Durante IL CINEMA RITROVATO il Museo presenta la versione colorata de *Il Fuoco*.

Il lavoro sulla copia de *Il Fuoco*, donata da Pastrone al Museo, si è articolato su tre piani:

1) risistemazione del film con spostamenti di alcune didascalie. Fra l'altro, la nuova dislocazione del titolo di una delle parti in cui è diviso il film ("La favilla", "La vampa", "La cenere") ha consentito di recuperare la struttura simmetrica del film, scandito in segmenti omogenei, conclusi dall'immagine di un uccello notturno.

2) ripristino delle didascalie realizzate con i caratteri e lo schema grafico del 1916. Rielaborazione nella forma corretta di alcuni inserti inesati (biglietti, lettere) o mancanti (un disegno).

3) colorazioni del film mediante tintura e viraggio. I colori impiegati sono: arancio, verde speciale, blu, rosso, rossastro, rosa. I quaderni di produzione prevedono inoltre una colorazione particolare dell'uccello notturno.

Il lavoro su *Il Fuoco* è stato realizzato sulla base della documentazione dei quaderni di produzione e del visto di censura del film, nonché degli spezzoni positivi con indicazioni di colore del film stesso, di altri film e di materiali nitrato colorati di produzione dell'Itala e dei vetri originali delle didascalie, conservati negli archivi del Museo (Il lavoro di restauro e di colorazione è stato effettuato presso il laboratorio Favro di Torino. Hanno collaborato Massimo Arvat, Monica Cavaliere e Claudia Gianetto, insieme a Luciana Spina. Le didascalie sono state ricomposte presso l'Edibit di Torino). In particolare lo studio di alcuni quaderni di produzione che presentano una descrizione analitica del film, e le indicazioni di tintura e di viraggio, ha consentito un controllo alle origini del progetto testuale di Pastrone, mentre il confronto incrociato con i nitrati colorati di produzione Itala dei medesimi anni ha permesso una più esatta scelta delle tonalità di colore.

L'operazione ha quindi consentito non solo lo scioglimento di un passaggio narrativo non chiaro (quello del pagamento della pignone del castello),

ma soprattutto il ristabilimento della struttura del film, che è concepito come una forma organica costituita da tre segmenti omogenei, conchiusi dall'immagine simbolica di un oggetto notturno.

Si tratta di un film ideato certo nel quadro dell'influenza di d'Annunzio, ma che al tempo stesso elabora una formalità ulteriore interna alla struttura testuale ed alla dimensione filmica. La stessa colorazione del film riflette una volontà formale specifica, caratterizzata da un'accurata mescolanza di tinte e viraggi, i quali ultimi costituiscono circa il 15% del film. È segno di un'intenzione di perfezionare gli effetti visivo-cromatici al fine di realizzare un livello di immagine più raffinato, in cui il colore non rende omogenei gli elementi ma anzi li differenzia, sottolineandone l'interattività e il contrasto. Mentre la tinte, infatti, tende a omogeneizzare tutti gli elementi del quadro, il viraggio, al contrario, contrappone le componenti colorate al resto e opera secondo una logica diversa.

Il succedersi nella banda visiva di tinte e di viraggi produce quindi non solo varietà cromatica, ma anche un dinamismo visivo, una mutevolezza della struttura dell'immagine, perché altera inquadrature caratterizzate dall'omogeneità con inquadrature segnate dalla differenzialità.

La colorazione a mano dell'uccello notturno, che compare in tre modi diversi alla fine delle tre parti del film, attesta poi un'ulteriore volontà pittorica: e il fatto che, nell'ultima inquadratura il gufo appaia dipinto sul quadro dallo stesso pittore protagonista, determina un'ulteriore gioco formale e di specularità. Significativo è anche un altro effetto sofisticato realizzato con una doppia trasmutazione cromatica dal blu all'arancio e poi dall'arancio al rossoastro, in relazione all'accensione e alla rottura di una lampada, attuata all'interno della stessa inquadratura e degli stessi fotogrammi.

Gli interventi di colorazione dell'Italia presentano in genere alcune caratteristiche costanti: da un lato ricorrono all'impiego di colori differenziati e molteplici, anche in funzione espressiva; dall'altro puntano a effetti visivi morbidi e controllati, optando piuttosto per colorazioni tenui, poco marcate. È una scelta per una immagine calibrata non eccessiva, coordinata in una misura formale complessiva, che non esclude tuttavia momenti di intensità ulteriori. D'altra parte la colorazione del film nel cinema muto ha sempre avuto un carattere prevalentemente formale. L'inserimento del colore infatti, se presenta apparentemente una funzionalità descrittiva e diegetica, rivela poi globalmente una valenza più complessa. La logica dell'omogeneità dei colori in spazi omogenei è fondamentalmente subalterna ad una altra logica formale ed espressiva, spettacolare e sinfonica ad un tempo. varintervenuti di colore hanno infatti una funzione essenzialmente espressiva e altri ancora sono legati allo sviluppo emozionale della diegesi. In questo senso sembrano avere una funzione simile a quella della musica: articolare la tensione, guidare e moltiplicare la partecipazione psichica dei fruitori.

La catena dei colori, il passaggio improvviso da un arancio a un blu, da un verde speciale e un rosa, la stessa variabilità della struttura cromatica delle inquadrature, che mescolano tinte e viraggi, sono tutti elementi che sviluppano un dinamismo cromatico molteplice, una sorta di sinfonia dei colori. L'idea di colorare i film infatti non riflette una volontà realistica, ma una opzione che è spettacolare in primo luogo, e poi formale: si tratta di colpire lo spettatore, di stimolarlo e di interessarlo, elaborando un meccanismo nuovo, un automatismo di sicura forma seduttiva.

Ricostruire copie colore dei film muti significa quindi non solo restituire al film quel fondamento superlunco di intensità spettacolare ed emozionale che caratterizzava il film colorato, ma anche rielaborare una forma dinamica più ricca e complessa. In questa prospettiva il passaggio successivo e in un certo senso complementare è quello di restituire al film l'accompagnamento musicale originale, arricchendolo così di una ulteriore carica emotiva.

Restituire il colore e la musica al film muto non vuol dire avvicinarsi alla riproduzione del fenomeno, al presunto "ontologismo" del cinema, ma al contrario allontanarsene, potenziando l'artificialità e la spettacolarità del film. Significa riaffermare il cinema come immagine mobile impegnata a inventare una nuova forma dinamica ed un nuovo processo di fascinazione, una sinfonia visiva ed un caleidoscopio infinito.

We are happy to be able to present the result of a restoration work which gave this Pastrone's masterpiece its original qualities, as per editing, structure, and colouring. Mr Bertello, who worked on the restoration in the Museo del Cinema di Torino, will have a speech on the subject, during Saturday morning Seminar.

ore 22,30

«Sperduto nel buio»

LA MASCHERA PIETOSA (Italia/1914)

S.: Arrigo Frusta. In.: Erna Homak, Ines Lazzerini, Alfredo

Bertone, Ubaldo Stefani, Annetta Ripamonti. P.: Società Anonima Ambrosio, Torino. D.: 27'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

Accompagnamento al piano di Stefan Ram / Musical accompaniment by Stefan Ram

«Ne *La maschera pietosa* - scrive Riccardo Redi su *Cinema muto italiano 1905-1916* - riconosciamo la mano dello sceneggiatore Arrigo Frusta, che fu la vera mente della Casa Ambrosio. Trama semplice, tutta svolta in funzione della scena finale, che dovrebbe toccare le corde della commozione (e, a parer nostro, ci riesce)».

Il pittore Marcello lascia a casa la sua compagna, la piccola Giulia, per portare al ballo mascherato la bella vicina di casa, Lucy. Lui, nel pomeriggio, ha venduto un quadro ed ha qualche soldo in tasca, lei ha abbandonato il lavoro, s'è travestita da Pierrette e lo ha incontrato, prima sulle scale, poi in un caffè. La sera i due escono insieme: Lucy ha salutato la madre, che è a letto, sofferente, lui ha bruscamente abbandonato Giulia. Ma, mentre i due sono al ballo, la madre di Lucy si sente male e chiama aiuto: Giulia la sente e accorre. La donna sta per morire e invoca la figlia: allora Giulia corre a travestirsi da Pierrette, si inginocchia accanto alla morente che, non riconoscendola, le dice: «Figlia mia!».

La maschera pietosa evidenzia con molta delicatezza sentimenti mesti e li racconta con la sordina, mentre l'indubbio aspetto patetico della vicenda è esposto con sincerità e misura. (V.M.)

L'URAGANO (Italia/1911)

R.: Ubaldo Maria Del Colle. In.: Lidia De Roberti, Ubaldo Maria Del Colle, Mario Casaleggio, Annita D'Armero, Antonio Grisanti. P.: Pasquali, Torino. P.: Pasquali. L.O.: 900mt. D.: 40'. 35mm. V. olandese. Dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam

«(...) Che il cinematografo ci dia opere originali o derivate, è un fatto di secondaria importanza: necessario è che le opere siano buone e degne del nostro buon gusto. Dico lesto e schietto che non mi sembra possa entrar nell'elenco di tali opere questo monotono, farraginoso, interminabile film della Pasquali. La "via crucis" di Renata e i casi sensuali e sentimentali di Andrea e di Cloude ci commuovono poco e ci interessano meno. (...) *L'uragano* - maledetta la moda di intitolare con parole catastrofiche queste *pièces* ingombranti e insignificanti! - non fa che ripetere, come un ritomello fastidioso, quasi sempre la medesima scena. Non ha varietà. (...)». Così si esprime Aniello Costagliola, autore di truculenti drammi in dialetto napoletano ed ora titolare della rubrica "Sul panno bianco" nella rivista «Cinema». Avrà forse anche ragione, ma non ci sentiamo oggi di condividere una critica così severa, dopo la visione del film che ci sembra essere un buon

esempio di dramma nello stile di *La vie telle qu'elle est*, in cui eccelle negli stessi anni il francese Louis Feuillade.

Due parole su Ubaldo Maria Del Colle, direttore artistico di questo film e di quasi tutti gli altri film della Pasquali del 1911, un personaggio eclettico che apparve per la prima volta sullo schermo nel 1905, nel primo film a soggetto realizzato in Italia, *La presa di Roma - 20 settembre 1870*: interpreta il bersagliere che per primo attraversa Porta Pia. Dal 1907 al 1912 si alterna tra Roma, Milano e Torino (Cines, Milano-Film e Savoia) e dal 1911 è anche regista alla Pasquali, dove si dirige nella serie avventurosa di *Raffles*. A Genova, negli anni della guerra, fonda la Riviera-Film; richiamato alle armi, realizza gratuitamente per il Corpo d'Armata di Genova un patriottico *Cuore d'alpino*. E' poi alla Megale, alla Floreal, alla Tina-Film, finché, entrato alla Lombardo di Napoli, diviene l'alter ego di Gustavo Lombardo, per il quale organizza vari settori di produzione, tutti con ottimi risultati di pubblico: i film con il lottatore Giovanni Raicevich, i drammi borghesi della coppia Krauss-Dauvray, i film per ragazzi con Ermanno Roveri ed infine le commedie napoletane con Leda Gys.

Del Colle fu attore virile e sofferito, con qualche indugio al patetico; come regista affrontò ogni genere: poliziesco, avventuroso, esotico, melodramma, sociale, commedia, popolare, sempre con grande attenzione e rispetto per il pubblico. (V.M)

ore 23,30

«Sperduto nel buio»

LA BELLA CORSARA (Italia/1928)

R.: Vladimiro De Liguoro. S.: dal romanzo di Nikolai Dubrowsky. Sc.: Vladimiro De Liguoro. F.: Gabriele Gabriellani, Alfredo Donelli. Scgf.: Otha Sforza. In.: Rina De Liguoro (la bella corsara), Carlos Montes (il corsaro della nave nemica), Bruto Castellani (l'altro corsaro). P.: I.C.S.A., Firenze. L.O.: 2129mt. D.: 80'. 35mm. V. francese sonorizzata. Dalla Cine-teca del Comune di Bologna

Copia localizzata dalla Cineteca di Bologna presso la Cinémathèque Française e grazie alla collaborazione di quest'ultima, importata e restaurata.

«I personaggi principali sono tre: la bella corsara, il corsaro e il corsaro nemico. Dall'odio delle due navi nasce l'amore tra i due nemici e la corsara, che a bordo ha sempre comandato tutti, che è stata batteggiata, rapinatrice e criminale, che maneggia il coltello come fosse un ventaglio, che non ha mai temuto nessuno, un giorno, sentendo il nemico piangere, prova una sensazione di stupore, quasi di pietà. E' un sentimento nuovo, mai provato e finisce per amare il proprio nemico. L'altro corsaro, geloso, medita la vendetta e li abbandona nel deserto a morte lenta e atroce. Sfiniti per il lungo cammino, la fame e la sete, stanno per abbandonarsi sulle sabbie ardenti, rassegnati alla loro sorte crudele, quando in lontananza appare una carovana. E' la salvezza, la vita, l'amore...».

La prosa alata di questo volantino rende perfettamente il kitsch de *La bella corsara*, che Rina De Liguoro, dopo aver letto il libro, volle fortissimamente interpretare, facendo, come al solito, sfoggio delle sue grazie e scegliendosi come partner un bamboccio dal baffetto malandrino. Ultima diva del muto, Rina De Liguoro (1892-1966), valente pianista, era stata spinta al cinema da Guazzoni, che ne fece l'interprete della bella e corrotta *Messalina*. Divenuta immediatamente una star, fu attivissima nella esangue produzione cinematografica italiana degli anni Venti, prediligendo i pepli di *Quo Vadis?*, de *Gli ultimi giorni di Pompei*, o i sari di *Saviatri*, di cui, appena poteva, si liberava disinvoltamente. Fu anche una appassionata *Anita Garibaldi* ed una contestatissima *Assunta Spina*; girò film in Germania, Francia e Austria e nel 1930 fu anche a Hollywood, ove si arenò nelle versioni spagnole delle commiche di Laurel e Hardy. Di lei si

ricordò Luchino Visconti per un melanconico cameo ne *Il Gattopardo*. (V.M.)

La bella corsara is an amusing film, an evidence of a disappearing world: the italian silent cinema. The film copes a "diva-film" genre style with an American-like pirate story. The print was located by the Cineteca di Bologna at the Cinémathèque Française and thanks of Cinémathèque's co-operation, it was imported and preserved.

Nel corpo del programma, le schede siglate (V.M.) sono a cura di Vittorio Martinelli. Quelle siglate (D.T.) e (W.M.) sono invece tratte dai saggi di Davide Turconi e William T. Murphy pubblicate su Cinografie n° 4, Transeuropa ed., 1991.

Avvertenze:

Gli orari delle proiezioni sono da considerarsi indicativi e soggetti a variazioni, così come la durata delle copie.

Per tutti i film è prevista la traduzione simultanea in cuffia in italiano e in inglese.

L'accesso alle proiezioni del mattino e del pomeriggio è libero previa presentazione della tessera FICC (che può essere acquistata alla cassa negli orari di apertura del cinema).

L'accesso alle proiezioni serali dovrà essere prenotata, fino ad esaurimento dei posti disponibili, presso la cassa del Cinema Lumière dalle 15,00 alle 19,00 dello stesso giorno.

The hours of projection, as the running times, are to be considered as indicative and liable of changings.

An English and Italian translation will be provided for all screenings.

Il Cinema Ritrovato è stato curato da Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti con la collaborazione di Michele Canosa

Il Cinema Ritrovato was programmed by Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti with the co-operation of Michele Canosa

La rassegna Sperduto nel buio, il cinema muto italiano dalle origini al 1930 è stata realizzata in collaborazione con Vittorio Martinelli e Ivo Blom. The retrospective *Lost in the Dark: the Italian silent cinema from origins to 1930* was programmed in co-operation with Vittorio Martinelli and Ivo Blom

La rassegna *Dalla farsa al melodramma e viceversa* è stata ideata da Davide Turconi. The retrospective *From Comedy to Drama and Back* has been designed by Davide Turconi

La manifestazione non avrebbe potuto avere luogo senza la collaborazione e i suggerimenti di (There could be no Festival without the co-operation and the suggestions of:)

Enno Patalas, Francisca Blotkamp de Roos, Eric de Kuiper, Mark Paul Meyer, Peter Delpout, Stefan Ram, Gillian Anderson, Susan Dalton, William T. Murphy, William K. Everson, Susan Dalton, Eileen Bowser, Anne Morra, Cav. Walter Alberti, Michèle Aubert, Christian Belaygue, Aldo Bernardini, Paolo Bertetto, Gregory D. Black, Valeri Bossenko, Oleg Botchkov, Henri P. Bousquet, Harold Brown, Fran-

co Buccilli, Elaine Burrows, Carlos Augusto Calil, Edoardo Ceccutti, Paolo Cherchi Usai, Guido Cincotti, Gabrielle Claes, José Manuel Costa, Noel Desmet, Anne Fleming, Gian Paolo Foresti, David Francis, Jon Gartenberg, Catherine Gautier, Jean Paul Gorce, Franz Gottler, Jan-Christopher Horak, Livio Jacob, Clyde Jeavons, Fred Junck, Elfriede Ledig, Eric Le Roy, René Lichtig, Bernard Martinand, Ib Monty, José Mugni, Mario Musumeci, Vladimir Opela, Vincent Pinel, Guy-Claude Rochemont, Charles Silver, Ennio Simeon, Paul Spehr, Eberhard Spiess, Claudio Stefani, Joan Alvarez Valencia, Brigitte van der Elst, Klaus Wolkmer.

Un particolare ringraziamento va agli Archivi che anche quest'anno hanno dato fiducia a *Il Cinema Ritrovato* (a special acknowledgement to the Archives that trusted in *Il Cinema Ritrovato* again).

Centre National de la Cinématographie-Service des Archives du Film, Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv, Cinemateca Brasileira, Cinémathèque Française, Cinémathèque Municipale de Luxembourg, Cinémathèque Royale, Cinémathèque de Toulouse, Cineteca Italiana, Cineteca Nazionale, Det Danske Filmmuseum, Filmtoteca de la Generalitat de Valencia, International Museum of Photography at George Eastman House-Film Department, Istituto LUCE, Library of Congress-Motion Picture Division, Münchner Stadtmuseum-Filmmuseum, Museum of Modern Art-Department of Film, National Archives-Washington, National Film Archive-London, Nederlands Filmmuseum, SODRE.

XX MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice-presidente), Gino Agostini, Pietro Bonfiglioli, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Edoardo Melchioni, Nicola Sinisi

Direttore: Vittorio Boarini

Direzione culturale: Roberto Campari, Antonio Costa, Gian Luca Farinelli, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Andrea Morini, Renzo Renzi, Sandro Toni, Bruno Torri, Gianni Toti, Davide Turconi

Segretaria: Nadia Matteuzzi

Segreteria: Loretta Farisato, Cristiana Querzè, Susanna Stanzani

Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni: Dario Zanelli, con la collaborazione di Paola Cristalli

Ufficio Documentazione: Roberto Benatti

Supervisione tecnica: Manrico Mattioli

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro

Traduzioni: Luca Baldazzi, Angela Brambilla, Rossella Fontana, Renato Jacobone, Janka Pastrell, Maura Vecchiatti

IL CINEMA RITROVATO

Curatori: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Michele Canosa

Importazione delle copie: Merzario Airsystem

IL CINEMA DI JOS STELLING

Curatore: Andrea Morini con la collaborazione di Daniela Asquini

AFRICA NEL CINEMA

Curatore: Andrea Morini

BRASILE. LA NUOVA SCUOLA DEL CORTOMETRAGGIO

Curatore: Andrea Morini con la collaborazione di Mario Cereghino e Zita Carvalhosa

INCONTRI CON IL CINEMA ITALIANO

Curatore: Andrea Morini

Programma del Cinema Lumière

via Pietralata 55, Bologna tel. 523539 - fax 550796

LUNEDI' 2 DICEMBRE

- Film in lingua francese, in collaborazione con l'ACIF
- 17,00 NUIT D'ETE EN VILLE (Francia/1991) di Michel Deville
- 18,50
- 20,40 (in attesa di conferma)
Spazio aperto
- 22,30 CROCEVIA DELLA MORTE (Miller's Crossing, USA/1990) di Joel e Ethan Cohen

MARTEDI' 3 DICEMBRE

- Spazio aperto
- 18,00 QUARTO POTERE (Citizen Kane, USA/1941) di Orson Welles (*)
- 20,15 MARRAKECH EXPRESS (Italia/1989) di Gabriele Salvatores
- 22,30 L'IMPERO DEI SENSI (Ai no korida, l'empire des sens, Giappone-Francia/1976) di Nagisa Oshima

MERCOLEDI' 4 DICEMBRE

- Spazio aperto
- 18,00 IL SETTIMO SIGILLO (Det Sjunde Inseglat, Svezia/1956) di Ingmar Bergman (*)
- 20,15 I MISTERI DEL GIARDINO DI COMPTONHOUSE (The Draughtman's Contract, GB/1982) di Peter Greenaway
- 22,30 ARANCIA MECCANICA (A Clockwork Orange, GB/1971) di Stanley Kubrick