

XXXV Mostra Internazionale del Cinema Libero

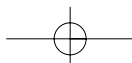
IL CINEMA RITROVATO 2006

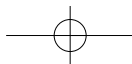
Cineteca del Comune di Bologna

XX edizione / 20th Edition

Sabato 1 luglio - sabato 8 luglio / Saturday 1 July - Saturday 8 July

CINE
.....teca





IL CINEMA RITROVATO 2006 XX edizione

Un ricordo a Daniele Capelli
e Boris Mangialardi
compagni di molti festival

Con il contributo di / with contributions from:

Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema

Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Programma Media+ dell'Unione Europea
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Porsche
Groupama
Ascom
Aeroporto di Bologna
Bologna Art Hotels

Con la collaborazione di / in association with:

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Fondazione Teatro Comunale, Bologna
L'Immagine Ritrovata
Rai Radio 3
Europa Cinemas

I luoghi del festival / Festival locations:

• Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings:* **Cinema Arlecchino** (via Lame, 57) e **Cinema Lumière** (via Azzo Gardino, 65)

• Proiezioni serali / *Evening screenings:* **Piazza Maggiore** e **Teatro Comunale** (Largo Respighi, 1)

In caso di pioggia al Cinema Arlecchino (info al 333 879 34 77)

In case of rain, at the Cinema Arlecchino

Per informazioni / Information:

• Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Festival Secretariat - Guest Office*

Via Azzo Gardino 65 - Bologna - Tel. 051 219 48 14 - Fax 051 219 48 21 - cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it

segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 1 all'8 luglio / *Secretariat open 1 July - 8 July. Hours: 9 am - 6 pm*

• Cinema Lumière - Via Azzo Gardino, 65 - Bologna - tel. 051 219 53 11

• Cinema Arlecchino - Via Lame, 57 - Bologna - tel. 051 52 21 75

Modalità di traduzione / Translation services:

Tutti i film delle serate (Piazza Maggiore e Teatro Comunale) e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese

Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese

All evening screenings (Piazza Maggiore and Opera House), as well as screenings at the Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English by subtitling

All screenings and events at the Cinema Lumière will be translated into Italian and English by simultaneous interpreting

Modalità di accesso

Abbonamento festival: Euro 50

Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani: Euro 20 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'Argento)

Consente l'accesso a tutte le proiezioni al **Cinema Arlecchino** e nelle due sale del **Cinema Lumière**

Biglietto per fasce orarie (mattino o pomeriggio) intero: Euro 6

Riduzione soci FICC, accreditati, studenti universitari e anziani: Euro 3
Le proiezioni serali in **Piazza Maggiore** sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 10 minuti dall'inizio del film
Tutte le proiezioni, tranne indicazioni contrarie, sono vietate ai minori di 18 anni

Proiezione con orchestra al Teatro Comunale (tel.: 051 52 99 58)

Il ventaglio di Lady Windermere - Sabato 1 luglio 2006, ore 21.
Biglietto numerato intero: Euro 13. Biglietto ridotto per gli accreditati del festival: Euro 8, in prevendita alla cassa del Cinema Lumière il 1° luglio fino alle 18

Access to screenings

Festival Pass: 50 Euro

Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 20 Euro (upon presentation of the relevant identification)

Festival Pass holders will have access to all screenings held at the Cinema Arlecchino and at both theatres of the Cinema Lumière

Tickets for morning or afternoon screenings General: 6 Euro

FICC members, accredited guests, Senior Citizens, and University students: 3 Euro.

Evening screenings in the Piazza Maggiore are free. Accredited guests may take advantage of reserved seating up to 10 minutes prior to the start of the film

All screenings, except where otherwise indicated, are prohibited to anyone under the age of 18

Screening with orchestra, at the Opera House (Tel. 051 52 99 58)

Lady Windermere's Fan - Saturday 1 July 2006, 9 pm. Reserved seating. Advance booking from the Lumière box office on 1 July until 6 pm. Full price: 13 Euro. Reduced price for accredited festival guests: 8 Euro

IV Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, Dvd, Vhs, Antiquariato

Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino, 65 - da sabato 1° luglio a martedì 4 luglio - dalle 10.30 alle 20 - ingresso libero

Libreria Il Leuto di Roma e NDA di Rimini (per Dvd). Librerie antiquarie: Metropolis (Roma), Il Labirinto (Bologna), Libreria Parolini (Bologna), Marco Dall'Occa (Bologna), Seab (Bologna), Tesori di Carta (Bologna)

Film Publishing Fair IV: Books, DVDs, VHS, Antiquarian and Vintage Materials

Renzo Renzi Library, 65 Via Azzo Gardino - from Saturday 1 July to Tuesday 4 July - from 10:30 am to 10 pm - free entry

Bookshop Il Leuto from Rome. DVD shop: NDA from Rimini. Vintage bookshops: Metropolis (Roma), Il Labirinto (Bologna), Libreria Parolini (Bologna), Marco Dall'Occa (Bologna), Seab (Bologna), Tesori di Carta (Bologna)

Mostra fotografica

"Gli italiani si voltano: la bellezza secondo Lattuada"

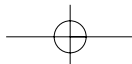
La mostra è stata curata da Piera Detassis con la collaborazione di Paolo Mereghetti, dell'Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna (Angela Tromellini e Margherita Cecchini) e dell'Archivio Fotografico della Fondazione Cineteca Italiana (Luca Comencini)

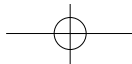
Mostra promossa da Cineteca di Bologna e Fondazione Cineteca Italiana

Sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno, 72

Tutti i giorni dal 1° all'8 luglio - dalle 10 alle 19

Giorni feriali dall'11 al 28 luglio - dalle 10 alle 17.30 - ingresso libero





Photographic exhibition

"The Italians Turn Around: Beauty According to Lattuada"

The exhibition is curated by Piera Detassis in collaboration with Paolo Mereghetti, Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna (Angela Tromellini and Margherita Cecchini), and Archivio Fotografico della Fondazione Cineteca Italiana (Luisa Comencini)

Exhibition promoted by the Cineteca di Bologna and the Fondazione Cineteca Italiana

Cineteca Exhibition Hall, 72 Via Riva di Reno

Open 1-8 July, every day, 10am - 9pm. Free entry

Open 11-28 July, weekdays only, 10am - 7,30pm. Free entry

Negli atri del Cinema Lumière e del Cinema Arlecchino, verranno esposti manifesti e documenti d'epoca, a cura del collezionista Vincenzo Bellini, in collaborazione con Roberto Benatti (Archivio Grafico della Cineteca).

Exhibition in the lobbies of the Cinema Lumière and Cinema Arlecchino of original posters from the private collection of Vincenzo Bellini, in collaboration with Roberto Benatti (Graphic Arts Archive of the Cineteca di Bologna)

Copertina: Elaborazioni grafiche di Gianluigi Toccafondo. Progetto Grafico: Marco Molinelli

Cover: Graphics by Gianluigi Toccafondo. Graphic Design: Marco Molinelli

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente: Giuseppe Bertolucci

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabatini, Luciano Pinelli

Segretario: Gianni Biagi

IL CINEMA RITROVATO 2006

Promosso da Cineteca del Comune di Bologna

Direttore artistico: Peter von Bagh

Direzione culturale: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore: Guy Borlée

Sezioni del festival

Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored

A cura di Peter von Bagh, Gianluca Farinelli e Guy Borlée

William S. Hart: Star of the West

A cura di Richard e Diane Koszarski

Un particolare ringraziamento a Kevin Brownlow, David Shepard e Mike Pogorzelski

Performing Passions: Sarah Bernhardt and the Silent Screen

A cura di Victoria Duckett (Università Cattolica di Milano)

Germaine Dulac, Cinéma pur

A cura di Tami Williams (University of Wisconsin, Milwaukee)

Un particolare ringraziamento a Laurent Véray e Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Jean-Michel Mareau, Marc Sandberg, Alain Carou, Marc Vernet, Régis Robert e il personale degli archivi della BIFI, Serge Danou. La Cineteca di Bologna ringrazia in particolare Ester de Miro che ha suggerito di portare a Bologna l'iniziativa e la Kinotek Asta Nielsen che nel 2002 ha organizzato una retrospettiva e un simposio consacrato a Germaine Dulac.

Loïe Fuller: il fiore del cinema / Loïe Fuller: The Flower of Cinema

A cura di Massimo Piovesana

Un particolare ringraziamento a Giovanni Lista

La messa in scena della guerra fredda / The mise-en-scène of the Cold War

A cura di Peter von Bagh

Un ringraziamento particolare a Oksana Bulgakowa, Edith Kramer, Greil Marcus, Julie Cazenave, David Ellwood, Rainer Rother, Marcello Baldi, Pier Luigi Raffaelli, Tatti Sanguineti, Goffredo Fofi

Il cinema più grande della vita (terza parte) - Omaggio a Vincente Minnelli / Cinema Larger than Life (Part 3) - Homage to Vincente Minnelli

A cura di Peter von Bagh

Un particolare ringraziamento a Martin Scorsese, Mark McElhatten, Raffaele Donato, Geoff Brown, Caroline Yeager, Ed Stratmann, Juha Kindberg, Hervé Dumont

De Kri-Kri à Dandy: Raymond Frau dans tous ses états

A cura di Eric Le Roy (Archives Françaises du Film) in collaborazione con Davide Pozzi (L'Immagine Ritrovata) e Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum).

Un particolare ringraziamento a Laurent Frau, Jacques Richard, Cristina Zanasi, Caroline Patte

Progetto Chaplin / The Chaplin Project

Responsabile: Cecilia Cenciarelli

Trattamento dei documenti, segreteria: Michela Zegna

Catalogazione: Priscilla Zucco, Clara Maldini

Digitalizzazione: Monia Malaguti, Andrea Dresseno

Catalogo in inglese: Enrico Roveri

Sistemi Informativi: Marzia Mancuso sotto la direzione degli SSI T Comune di Bologna

Software: Nexus Sistemi Informativi S.p.A

Hardware e Implementazione del Portale: Hewlett-Packard Italia s.r.l.

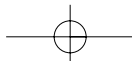
Il Progetto Chaplin è voluto dalla Association Chaplin / Roy Export Company Establishment e realizzato grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna

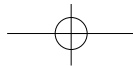


FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

Cento anni fa: i film del 1906 / 100 Years Ago: The Films of 1906

A cura di Andrea Meneghelli e Luigi Virgolin in collaborazione con Chiara Caranti e con i suggerimenti di Mariann Lewinsky





Programmi a cura di Camille Blot-Wellens (Filmoteca Española), Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé), Bryony Dixon (BFI National Film and Television Archive), Giovanni Lasi (storico), Jon Gartenberg (Gartenberg Media Enterprises), Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria), Serge Bromberg (Lobster Films), Henri Bousquet (storico)
Si ringraziano Eric Lange, Dan Nissen, Judith Aisen, Salvo Conte, Fumiko Tsuneishi, Annette Groschke, Paolo Caneppele, Gabrielle Claes, Caroline Neeser, Patrick Loughney

Ritratto di un artista eclettico: Alberto Lattuada / Portrait of an Eclectic Artist: Alberto Lattuada

A cura di Paolo Mereghetti, Goffredo Fofi e Tatti Sanguineti
Con la collaborazione della Cineteca Italiana di Milano
Un particolare ringraziamento a Carla Del Poggio, Luisa Comencini, Matteo Pavesi

Dossier Michelangelo Antonioni

A cura di Carlo di Carlo
Un particolare ringraziamento ad Anna Fiaccarini

Dossier Chaplin

A cura di Cecilia Cenciarelli
Con la collaborazione di Kate Guyonvarch, Josephine Chaplin, Lisa Stein, Charles Maland, Frank Scheide e Michela Zegna
Un ringraziamento speciale a Michael Chaplin

Dossier Joris Ivens

A cura di André Stufkens (European Foundation Joris Ivens)
Un particolare ringraziamento a Marceline Loridan-Ivens, Bert Hogenkamp, Hans van den Berg e Eerde Hovinga (Netherlands Institute of Sound and Vision)

Dossier Pier Paolo Pasolini

A cura di Roberto Chiesi, Loris Lepri e Luigi Virgolin (Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna)

Dossier Roberto Rossellini

A cura di Adriano Aprà

Dossier Orson Welles' Mr. Arkadin

A cura di François Thomas e Jonathan Rosenbaum
Un particolare ringraziamento a Jean-Pierre Berthomé

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards

A cura di Elena Tammaccaro e Piero Di Domenico

Schermi e Lavagne - Come mostrare oggi la storia del cinema / How to Modernize Cinema History

Seminario formativo per gli esercenti cinematografici europei / *Training workshop for European cinema exhibitors*
Domenica 2 luglio - Martedì 4 luglio nella Sala Cervi in Via Riva di Reno 72
A cura di Fatima Djoumer (Europa Cinemas) e Fausto Rizzi (Cineteca di Bologna), in collaborazione con Elisa Giovannelli. Seminario a cura di Ian Christie.

Evento Speciale: Vent'anni di Cinema Ritrovato / Special Event: 20 Years of Il Cinema Ritrovato

Tavola rotonda in occasione della ventesima edizione del Festival
Coordina Gabrielle Claes
Interranno Peter von Bagh, Alain Bergala, Giuseppe Bertolucci, Raffaele Donato, Gian Luca Farinelli, Goffredo Fofi, Alexander Horwath, Nicola Mazzanti e David Robinson

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, Dvd, Vhs, Antiquariato / Film Publishing Fair: Books, DVDs, VHS, Antiquarian and Vintage Material

A cura di Elena Tammaccaro, Annachiara Galli e Anna Fiaccarini in collaborazione con Georgette Ranucci (Libreria Il Leuto di Roma), Massimo Roccaforte (NDA di Rimini), Metropolis (Roma), Il Labirinto (Bologna), Libreria Parolini (Bologna), Marco Dall'Occa (Bologna), Seab (Bologna), Tesori di Carta (Bologna)

Catalogo a cura di Catherine A. Surowiec e Gualtiero De Marinis con la collaborazione di Guy Borlée, Chiara Caranti, Silvia Fessia, Andrea Meneghelli, Rossana Mordini, Elena Tammaccaro, Davide Pozzi, Luigi Virgolin

Testi di: Francesco Alliata, Adriano Aprà, Association Ciné Archives, Agnès Bertola, Friedemann Beyer, Camille Blot-Wellens, Henri Bousquet, Timothy Brock, Serge Bromberg, Geoff Brown, Oksana Bulgakowa, Jean Marie Buchet, Paolo Caneppele, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Thomas C. Christensen, Ian Christie, Gualtiero De Marinis, Carlo di Carlo, Bryony Dixon, Victoria Duckett, David Ellwood, Gian Luca Farinelli, Eszter Fazekas, Giulia Fiaccarini, Michael Friend, Christophe Gauthier, Sergio Grmek Germani, Bert Hogenkamp, Richard e Diane Koszarski, Giovanni Lasi, Natacha Laurent, Loris Lepri, Eric Le Roy, Giovanni Lista, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Felix Monguilot-Benzal, Matteo Pavesi, Massimo Piovesana, Davide Pozzi, Rainer Rother, Jonathan Rosenbaum, Tatti Sanguineti, Sandra Schulberg, Martin Scorsese, André Stufkens, Catherine A. Surowiec, Elena Tammaccaro, François Thomas, Luigi Virgolin, Peter von Bagh, Kieron Webb, Jon Wengström, Tami Williams, Nikolaus Wostry, Caroline Yeager, Cristina Zanasi

Ringraziamenti: Enrica Z. Merlo per la paziente composizione, Angela Tromellini, Margherita Cecchini, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessandro Cavazza, André Chevailler e lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna

Traduzioni e revisione testi: David Robinson, Claudia Giordani, Cristiana Querzè, Enrico Roveri, Tatiana Pollard

Coordinamento Ospitalità e Accrediti: Lucia Principe e Silvia Calastri, con la collaborazione di Rossana Mordini, Elisa Zinamosca e Kaisa Kukkola

Coordinamento pellicole e traduzioni: Silvia Fessia e Chiara Caranti
Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti con la collaborazione di Andrea Ravagnan e Marta Martina (stagista)

Promozione e distribuzione materiale informativo: Silvia Porretta
Sito web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne
Consulente musicale: Marco Dalpane

Amministrazione: Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Micl), Davide Pietrantoni e William Molinari (Cineteca)

Relazioni esterne: Anna Pina Laraia

Coordinamento organizzativo sale: Nicoletta Elmi

Coordinamento Cinema Lumière 1: Chiara Caranti

Coordinamento Cinema Lumière 2: Alessandro Mazzanti

Coordinamento Cinema Arlecchino: Claudia Giordani

Coordinamento Piazza Maggiore: Silvia Fessia

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino

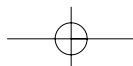
Operatori Cinema Lumière: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri, Alessio Bonvini, Stefano Bognar

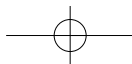
Operatore Cinema Arlecchino: Pietro Plati

Supervisione tecnica Arlecchino: Torkell Saetervadet

Revisione pellicole: Claudia Giordani, Alfredo Cau, Luca Miu

Personale di sala Cinema Lumière: Vania Stefanucci, Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Michella Tombolini





Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Paola Paolini, Gianna Guidi, Donatella Baggio Betti, Laura Chiadò, Maria Chiara Russo, Stephanie Johnson
Sottotitoli elettronici: SUB-TI Limited London, Cristiana Querzè, Federico Spoletti

Service Audio in Piazza Maggiore: Coop 56 (Loris Lideo)
Service Video e traduzioni simultanee: Videorent (Mauro Tattini)
Accoglienza: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani
Stagisti Dams: Giulia Bonassi, Pamela Romici

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:

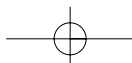
We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters:

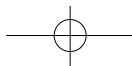
Antti Alanen (Suomen Elokuva-Arkisto), Alberto Barbera (Museo Nazionale del Cinema Torino), David Berry (Wales Screen and Sound Archive), David Bordwell (University of Wisconsin), Henri Bousquet (Cahiers de la Cinémathèque), Jean Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique), João de Oliveira (PresTech Laboratories Limited), Tom De Smet (Haghefilm), Karel Dibbets (Amsterdam Universiteit), Christian Dimitriu /FIAF Tony Fletcher (The Cinema Museum), Sergio Frosali, Giacomo Gambetti (Lumière), Marco Maria Gazzano (Università degli Studi - Roma Tre), Tom Gunning (University of Chicago), Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum), Frank Kessler (Universiteit Utrecht), Lee Kline (The Criterion Collection), Hiroshi Komatsu (Waseda University), Edith Kramer (Pacific Film Archive), Reto Kromer (Reto.Ch Sarl), Anne Laurent, Lucien Logette (Jeune cinéma), Dirk Lauwaert, Martin Loiperdinger (Trier University), Patrick Loughney (George Eastman House), Adrienne Mancina (Brooklyn Academy of Music), Bernard Martinand, David Meeker (Jazz on the Screen), Hooman Mehran (The Chaplin Review), Gianfranco Mingozzi, Laura Minici Zotti (Museo del Pre-cinema), Anca Mitran (Arhiva Nationala de Filme), Giuliana Muscio (Università di Padova), Dan Nissen (Danish Film Institute), Margaret Parsons (National Gallery of Art), Donata Pesenti (Museo Nazionale del Cinema Torino), Rémy Pithon (Université de Lausanne), José María Prado (Filmoteca Española), Pietro Pruzzo (Film D.O.C.), James Quandt (Cinémathèque Ontario), Kristin Thompson (University of Wisconsin), Marc Wehrlin (Office Fédéral de la Culture).

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival:

Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean Marie Buchet, Clémentine Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique); Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossati, Marleen Labijt (Nederlands Filmmuseum); André Stufkens (European Joris Ivens Foundation); Netherlands Institute for Sound and Vision; Jean-Charles Tacchella, Serge Toubiana, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy (Cinémathèque Française); Michelle Aubert, Eric Le Roy, Caroline Patte (CNC - Archives Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Natacha Laurent (Cinémathèque de Toulouse); Julie Cazenave (Association Ciné Archives); Patrick Bensard, Xavier Baert (Cinémathèque de la Danse); Nathalie Morena (Association Frères Lumière); Annick Opinel (Institut Pasteur); Hervé Dumont, Caroline Neeser, André Chevallier, André Schäublin (Cinémathèque Suisse); Bryony Dixon, Sue Jones, Kieron Webb (BFI National Film and Television Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); João Bénard da Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Luciano Berriatúa, Mark Scheffen (Cinémathèque du Luxembourg); Francesco Alberoni, Sergio Toffetti, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC -

Cineteca Nazionale); Mario Ricciardi, Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Andreina Savale (Museo Nazionale del Cinema); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana); Angelo Draicchio, Cristina D'Ossualdo (Ripley Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Vittorio Boarini, Alessandra Fontemaggi (Fondazione Fellini); Franco La Polla, Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Francesco Pitassio (Università di Trento); Alberto Boschi, Leonardo Gandini (Università di Udine); Rinaldo Censi, Michele Giorgi (Università di Bologna); Antonio Costa (Università di Venezia); Leonardo Quaresima (Università di Udine); Roy Menarini (Università di Udine); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Pupi Avati, Avv. Luciano Sovenà, Roberto Ceccuto (Istituto Luce); Patrick Loughney, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department); Robert Gitt, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel, Mary Keene (The Museum of Modern Art); Grover Crisp, Michael Friend, John Kirk (Sony Columbia); Kim Tomadjoglou (American Film Institute); Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress); Schawn Belston (20th Century Fox); Barry Allen (Paramount Pictures); Mike Pogorzelski, Fritz Herzog (Academy Film Archive); Raffaele Donato, Marianne Bower, Mark McElhaten (Sikelia Productions); Margaret Bodde (The Film Foundation); Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bosenko (Gosfilmfond of Russia); Kostantin Gavryushin (Sovexport); Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv); Vera Gyürey (Magyar Filmintezet/Hungarian National Film Archive); Rainer Rother, Eva Orbanz (Stiftung Deutsche Kinemathek); Linda Soeffker (Deutsches Historisches Museum); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Heide Schlüppmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität); Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Isabella Sodini, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde - DIF); Nina Goslar (ZDF-Arte); Jon Wengström, Anita Falk (Cinemateket - Svenska Filminstitutet); Dan Nissen, Thomas C. Christensen, Claus Kjær, Judith Aisen (Danish Film Institute); Antti Alanen, Juha Kinberg, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath, Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum); Nikolaus Wostry, Fumiko Tsuneshi (Filmarchiv Austria); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo, Sandro Ventura (Circuito Cinema); Laboratorio Morsiani; Stefania Storti (Comune di Bologna); Melanie Tebb, Emese Nemeth (Hollywood Classics); Christian Dimitriu (Fiaf); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas Crousse; Fabian van Renterghem; Federica Lama, Maria Vittoria Garelli, Enrica Serrani, Monica Vaccari, Silvia Spadotto, Paolo Paspqualini, Luisa Ceretto, Valerio Cocchi, Carmen Accaputo, Elisa Zinamosca, Giorgia Boldrini, Sandro Toni (Cineteca di Bologna); Benedetta Basevi, Lorenzo Burlando (Doc/it); Bernardo Bolognesi; Georgette Ranucci (Libreria Il Leuto di Roma); Massimo Roccaforte (NDA di Rimini); Stefania Russo (DEA); Bernard Eisenschitz; Jonathan Rosenbaum; Paolo Mereghetti; Torkell Saetervadet; Stefano Mazzonis di Pralafra, Giovanni Gavazzeni (Teatro Comunale di Bologna); Vincenzo Bellini; Aldo Bernardini; Vittorio Martinelli; David Ellwood; Giovanni Lista; Mariann Lewinsky e tanti altri...





Cineteca di Bologna e Europa Cinemas ringraziano:

lan Christie, Eugène Andreaskij, Lendeert de Jong, Paolo Rebaudengo e Simona Lembi (Provincia di Bologna), Emy Beseghi, Franco La Polla, Matilde Callari Galli, Giorgia Grilli, Milena Bernardi (Università di Bologna), Tiziana Nanni, Tiziana Roversi (Biblioteca Sala Borsa Ragazzi), Fulvia Righi (Comune di Bologna)

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna. Ringraziamo anche i funzionari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, del Programma Media+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo

I musicisti / The Musicians

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una quindicina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Alain Baents has been performing accompaniments for silent movies as a piano and organ soloist for years, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.

Hakim Bentchouala Golobitch, pianista e compositore che collabora da qualche anno con la Cinémathèque de Toulouse. Presenterà quest'anno la partitura originale per il film *Verdun, Visions d'histoire*.

Hakim Bentchouala Golobitch, pianist and composer, has been collaborating for the last few years with the Cinémathèque de Toulouse. He will present the original score of the film Verdun, Visions d'histoire.

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per diciassette anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI e numerose opere teatrali. www.neilbrand.com

Neil Brand is a composer/writer/musician, and has been accompanying silent films for 17 years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Trained originally as an actor, he has composed scores for over 25 TV documentaries, BFI video releases, and much theatre. www.neilbrand.com

Matti Bye, nato nel 1966, ha composto partiture per orchestra per molti classici del cinema muto svedese. Lavora per la Cinematek di Stoccolma dal 1989 e ha suonato in vari festival cinematografici europei.

Matti Bye, born in 1966, has composed orchestral scores for numerous Swedish silent film classics. He has been at the Cinematek in Stockholm since 1989, and has played at several European film festivals.

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. www.antonio Coppola.com

Antonio Coppola, born in Rome, has studied piano, orchestra conducting, and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies. www.antonioCoppola.com

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. È fondatore del gruppo *Musica nel Buio* che ha partecipato a vari festival in Italia e all'estero.

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer. He founded the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato molti film per il Nederlands Filmuseum. Recentemente ha collaborato con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice di un'orchestra chiamata *The Sprockets*, che suona le sue partiture ed i suoi arrangiamenti.

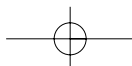
Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmuseum. Recently she has been working intensively with the Dutch Film in Concert Foundation. She founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements.

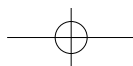
Donald Sosin, compositore, arrangiatore, direttore, accompagna i film de Il Cinema Ritrovato dal 1999. Newyorchese di nascita, la sua musica è stata interpretata dal Chicago Symphony Chorus, St. Luke's Chamber Ensemble e trasmessa in televisione e radio. È accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival. www.silent-film-music.com

Donald Sosin, composer/arranger/conductor, has performed at the Cinema Ritrovato since 1999. A native New Yorker, his music has been performed by the Chicago Symphony Chorus and St. Luke's Chamber Ensemble, and featured on network television and radio. He currently plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world. www.silent-film-music.com

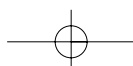
Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore canadese, specialista di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista che come membro di varie orchestre, tra cui *I musici de Montréal*.

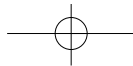
Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a Canadian specialist in musical accompaniment for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise, also playing at various festivals as a piano soloist or member of different orchestras, including I musici de Montréal.





- 8 ■ Introduzione / Introduction – Peter von Bagh
- 13 ■ Vent'anni di Cinema Ritrovato / 20 Years of Il Cinema Ritrovato
- 15 ■ Come mostrare oggi la storia del cinema / How to Modernize Cinema History
- 17 ■ Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored
- 45 ■ William S. Hart: Star of the West
- 55 ■ Performing Passions: Sarah Bernhardt and the Silent Screen
- 61 ■ Germaine Dulac, Cinéma pur
- 71 ■ Loïe Fuller: il fiore del cinema / Loïe Fuller: The Flower of Cinema
- 77 ■ La messa in scena della guerra fredda / The *mise-en-scène* of the Cold War
- 97 ■ Il cinema più grande della vita (terza parte) – Omaggio a Vincente Minnelli
Cinema Larger than Life (Part 3) – Homage to Vincente Minnelli
- 109 ■ De Kri-Kri à Dandy: Raymond Frau dans tous ses états
- 117 ■ Progetto Chaplin / The Chaplin Project
- 121 ■ Cento anni fa: i film del 1906 / 100 Years Ago: The Films of 1906
- 135 ■ Ritratto di un artista eclettico: Alberto Lattuada / Portrait of an Eclectic Artist.: Alberto Lattuada
- 145 ■ Dossier: Antonioni, Chaplin, Ivens, Pasolini, Rossellini, Welles' *Mr. Arkadin*
- 155 ■ Il Cinema Ritrovato Dvd Awards
- 159 ■ Indice dei titoli / Film Title Index





INTRODUZIONE

Ricorre quest'anno la 20^a edizione del Festival del Cinema Ritrovato, ancora una volta dedicato a una serie di film sconosciuti, poco noti, riscoperti e restaurati, che raccoglie in una sola settimana molti dei più recenti restauri da parte di alcuni degli archivi più creativi del mondo. Ancora una volta speriamo di offrire un terreno fertile di discussione tra i più eminenti storici, specialisti e archivisti, oltre a dare rilievo alle più avanzate tecniche di restauro. Lo faremo attraverso la riscoperta di temi, protagonisti e territori del cinema del XX secolo che si credevano perduti. Oggi sono troppe le occasioni di perdere il cinema nella sua essenza più pura, molte persone tristemente non avranno mai occasione di vedere un film "classico" nella sua forma originale. Quindi, con "ritrovato" vogliamo anche dire che il cinema deve essere riscoperto, sperando, soprattutto con le proiezioni serali speciali in Piazza Maggiore, di riaccendere l'entusiasmo del pubblico locale, assieme a quello dei nostri "affezionati spettatori" internazionali, forse i più informati del pianeta.

I festeggiamenti del nostro anniversario in realtà inizieranno il 30 giugno, la sera prima dell'apertura del Cinema Ritrovato, nell'ultima giornata del festival letterario e cinematografico di Bologna "Le Parole dello Schermo", con la proiezione della versione integrale (5 ore e 20 minuti) del capolavoro del 1976 di Bernardo Bertolucci *Novecento*, presentato dal regista. Bertolucci parteciperà anche a una tavola rotonda assieme a Edgar Reitz (regista di *Heimat*) e Marco Tullio Giordana (regista di *La meglio gioventù*), incentrata sull'affascinante tema dei film la cui durata corrisponde al senso di una vita. Un'altra tavola rotonda, il pomeriggio del 3 luglio, si concentrerà sulla storia e il significato del Cinema Ritrovato (e di altre iniziative simili).

Il nostro viaggio nella storia del cinema riempirà i giorni e le sere in diverse *location*: le due sale del cinema Lumière presso la Cineteca (una dedicata esclusivamente al cinema muto e l'altra a quello sonoro); il grandioso cinema Arlecchino, capace di far rivivere le meraviglie delle proiezioni in grande formato; e il Teatro Comunale di Bologna, con una magica serata di apertura che unisce cinema e accompagnamento orchestrale dal vivo, dedicata quest'anno all'arte di Ernst Lubitsch con la proiezione della migliore copia esistente di *Lady Windermere's Fan* (1925).

L'intero programma rappresenterà ancora una volta una sfida, soprattutto per coloro che, spinti dalla propria coscienza cinefila, vorrebbero vedere tutto. Bisogna sempre fare delle scelte e la nostra esperienza attuale ci dimostra che alcuni riescono a raggiungere un'armonia e una felicità totali concentrandosi sui muti del Lumière 1. Per menti più schizofreniche, ci sono però delle buone notizie: abbiamo notevolmente aumentato il numero delle repliche.

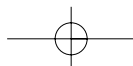
INTRODUCTION

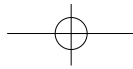
This year marks the 20th edition of Il Cinema Ritrovato, a festival once again dedicated to an array of unknown, little-known, rediscovered and restored films, gathering in a single week several of the most up-to-date international restorations from some of the world's most creative archives. Once again we wish to provide a fertile ground for discussion among eminent film historians, specialists, and archivists, as well as showcasing the most advanced restoration techniques. This means a collection of rediscoveries of themes, protagonists, and territories of 20th-century cinema believed to be lost. Nowadays we have too many chances to lose cinema in its truest sense; most people sadly may never see a "classic" film in their lifetime in its original form. So we also mean "recovered" in the sense that cinema must be re-found, hoping to kindle – most notably in the special evening screenings in the Piazza Maggiore – the electricity of the local public, bringing them together with our international "clientele", probably the best informed on earth.

The celebration of our anniversary will actually start on 30 June, the night preceding the opening of Il Cinema Ritrovato, with the last evening of Bologna's literature/cinema festival *Le Parole dello schermo*, with a screening of the integral version (5 hours and 20 minutes) of Bernardo Bertolucci's 1976 masterpiece *Novecento* (1900), presented by the director. Bertolucci will also participate in a roundtable, together with Edgar Reitz (the director of *Heimat*), and Marco Tullio Giordana (the director of *La meglio gioventù*), on the fascinating theme of films whose duration matches the sense of a lifetime. Another roundtable on the afternoon of 3 July will concentrate on the history and essence of Il Cinema Ritrovato (and other comparable efforts).

Our journey through film history will fill up the days and evenings in several locations: the twin screens of the Cineteca's Lumière cinema (one dedicated wholly to silent cinema, the other to sound); the mighty Arlecchino cinema, capable of reviving the wonders of large-format screenings; and Bologna's Opera House, the Teatro Comunale, for a magical opening evening combining film with live orchestral performance, this year dedicated to the art of Ernst Lubitsch – the best existing copy of *Lady Windermere's Fan* (1925) will be shown.

The entire programme will again present quite a challenge, especially for those many whose cinephilic consciences oblige them to see everything. There are always choices to be made, and our present experience shows that some tend to find a relatively complete harmony and happiness by concentrating on the silents in Lumière 1. For more schizophrenic minds, we have good news: we have considerably increased the number of repeats.





La selezione di film muti di quest'anno si basa sul lavoro di tre donne assolutamente originali, che hanno tutte contribuito, anche se in modo diverso, all'arte del cinema.

La prima è la più famosa di tutte, nonché l'attrice più celebrata nella storia del teatro: la leggendaria Sarah Bernhardt, la "divina Sarah" in persona. Il suo contributo all'arte dello schermo fu notevole, anche se oggi viene ricordata soprattutto per il suo ruolo nella storia finanziaria della distribuzione cinematografica americana (*Queen Elizabeth*, del 1912, segnò l'inizio della produzione di lungometraggi). L'omaggio è curato da Victoria Duckett. La nostra seconda grande signora è la mitica ballerina delle *Danses Serpentine*, l'emigrata americana Loïe Fuller. Sarà presentata una splendida raccolta di suoi film (o comunque a lei connessi), grazie alle ricerche di Massimo Piovesana. Germaine Dulac (1882-1942), autrice di *La Belle Dame sans merci* (1920), *La Souriante Madame Beudet* (1923), e *La Coquille et le clergyman* (1927), fu un'antesignana della "prima avanguardia francese", e cercò di "raggiungere il significato della vita con mezzi unicamente cinematografici". Avremo l'opportunità di vedere gran parte dei lavori della Dulac, che ci offriranno uno scorcio su un decennio in cui alcuni dei migliori registi al mondo si trovavano al bivio tra avanguardia e strategie commerciali, e che spesso adottarono soluzioni sorprendentemente inconsuete. Tra i suoi ultimi lavori vedremo rare proiezioni dei suoi cinegiornali, che vissero all'epoca un grande periodo, anche se solitamente sono considerati un genere poco promettente, che invece per la Dulac rappresentavano l'espressione "più sincera" e "pura" che il cinema è in grado di raggiungere. La retrospettiva su Germaine Dulac è curata da Tami Williams.

Il Lumière 1 è per tradizione la sede dell'annuale rassegna in cui si celebra il cinema di 100 anni fa. Questa preziosa tradizione è alla sua quarta edizione, quest'anno con le glorie del 1906, con molti film che già portavano i semi del futuro, oltre ad essere di per sé assolutamente originali (in modi talvolta ineguagliati). Vedremo programmi dedicati a diverse produzioni nazionali dell'epoca, presentati da vari esperti. Il curatore della rassegna di quest'anno è Andrea Meneghelli, che si è avvalso dei suggerimenti di Mariann Lewinski.

La commedia è un altro appuntamento fisso del festival. Per primo, ovviamente, Chaplin, di cui prosegue il progetto di restauri con la presentazione di diversi cortometraggi Keystone, veri e propri gioielli di quel periodo anarchico e unico della sua carriera. Il lungometraggio restaurato quest'anno, che verrà proiettato a conclusione del Festival, è *A King in New York*, un film rabbioso e forse sottovalutato, sorprendentemente vicino al tono dei film Keystone realizzati più di quaranta anni prima. Questa atmosfera continuerà con un'altra retrospettiva dedicata a Raymond Frau (più noto per i personaggi di Kri-Kri e Dandy), che grazie alle sue trovate comiche stravaganti e al suo fascino universale divenne una stella in tre paesi diversi: Italia, Francia e Austria.

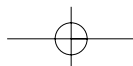
This year's selection of silent films has at its heart the work of three very original women, all of whom developed the art of cinema, each in an entirely different way.

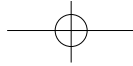
The first is the most famous of all – the most celebrated actress in theatrical history: the legendary Sarah Bernhardt, the "Divine Sarah" herself. Her contribution to the art of the screen was also considerable, although now too often remembered only for its place in the financial history of American film distribution (*Queen Elizabeth*, 1912, which led to the beginnings of feature film production). The homage is curated by Victoria Duckett. Our second great lady is the mythical dancer and creator of *Danses Serpentine*, the American expatriate Loïe Fuller. A wonderful collection of films of her, and related to her, is presented, thanks to the research of Massimo Piovesana. Germaine Dulac (1882-1942), the author of *La Belle Dame sans merci* (1920), *La Souriante Madame Beudet* (1923), and *La Coquille et le clergyman* (1927), was a precursor of "the first French avant-garde", who wanted "to develop the maxim of life with essentially cinematographic means". We will have a unique chance to see most of Dulac's works, offering us a glimpse of a decade when some of the world's finest filmmakers were at the crossroads of avant-garde and commercial strategies, and often developed dazzlingly strange solutions. Among her later works we will screen some of her rarely seen newsreels – which surely had their great age as a form then, but are usually not considered a promising genre – which for Dulac promised to provide the "most sincere" and "pure" expression that cinema can achieve. The Dulac retrospective is curated by Tami Williams.

Lumière 1 has its own traditions as the home of Il Cinema Ritrovato's annual celebration of a cinema year from 100 years ago. This precious tradition is now in its fourth edition, this time with the glories of 1906, when so many films bore the seeds of the future, as well as being highly original – in ways sometimes never repeated – in their own right. We will see programmes dedicated to several central producer-countries of the period, with various presenters. The series' general curator this year is Andrea Meneghelli, who made use of suggestions by Mariann Lewinski.

Comedy is another absolute festival regular. First, of course, Chaplin, continuing Bologna's great restoration project, with new restorations of several Keystone shorts, jewels from this uniquely mischievous period of Chaplin's career. This year's feature restoration, shown as the finale of the festival, is *A King in New York*, an angry and perhaps underestimated film, amazingly much in the same key as the Keystone films made more than four decades earlier. This mood is complemented by another retrospective, devoted to Raymond Frau (best known for his characters Kri-Kri and Dandy), a comic whose crazy illumination and universal charm made him a star in three countries: Italy, France, and Austria.

Another precious Bologna tradition, a series dedicated to the





Un'altra preziosa tradizione di Bologna, una rassegna dedicata alle più grandi star del cinema muto, continua quest'anno con William S. Hart (1870-1946), la prima "icona" western, la cui personalità (e capacità di regista, indipendentemente dai nomi nei credit dei film) è servita da modello e ispirazione per molte generazioni a venire, da John Wayne, a Randolph Scott e Clint Eastwood, che conservano intatta quella capacità di Hart di unire durezza e sentimentalismo. La retrospettiva (che servirà anche da introduzione all'atteso ritorno dei film del produttore Thomas Ince alle Giornate del Cinema Muto di Sacile in ottobre), è curata da Richard e Diane Koszarski, di cui tengo a citare le parole: "Hart aveva studiato il modo di camminare e di parlare degli uomini del West, e anche il loro modo di bere, di vestire, di pregare e di farsi le sigarette da soli. Questa conoscenza gli veniva forse dalla sua infanzia, quando la sua famiglia vagava per il Midwest, ma in buona misura era il prodotto della sua ricerca attoriale nell'arte, nelle tradizioni e nella letteratura western".

Il grande nome italiano dell'edizione di quest'anno è Alberto Lattuada (1914-2005), impareggiabile interprete dei sintomi di brutalità e avidità presenti nel Mondo Nuovo, quello in cui solo i lupi sanno muoversi facilmente, ma allo stesso tempo uno dei più delicati e sfumati maestri di stile e di adattamenti letterari, sia che lavorasse su testi di Gogol' (incredibile la sua versione de *Il cappotto!*), Čechov, Puškin, e perfino Machiavelli. La sua profonda conoscenza di tutte le arti è evidente nei suoi lavori. Aveva anche una grande musa, la moglie Carla Del Poggio, che sarà presente qui a Bologna, i cui film (*Il bandito*, *Senza pietà*, *Il mulino del Po*) faranno parte della nostra retrospettiva curata da Goffredo Fofi, Paolo Megeghetti e Tatti Sanguineti.

Dopo la rassegna dell'anno scorso sulla messa in scena della seconda guerra mondiale, ora offriamo al pubblico la sua logica continuazione con la *mise-en-scène* (o più spesso la sua assenza) della Guerra Fredda, con le sue dure realtà e le grandi assurdità che coinvolgono tutte le parti in gioco (sia i cristiani-democratici che i comunisti) e una serie di paesi come Unione Sovietica, Ungheria, Spagna, Italia e, naturalmente, gli Stati Uniti, con molti film rari, tra i quali il tanto atteso e leggendario *My Son John* di Leo McCarey. Il critico Robert Warshow scrisse su questo film un commento che merita di essere riportato come introduzione generale: "La logica nascosta sembra voler dire: visto che non possiamo capire il comunismo è probabile che qualsiasi cosa non possiamo capire sia comunismo".

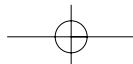
Un argomento correlato verrà trattato dai film sul Piano Marshall, che ispirò il gioioso film spagnolo *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, di Luis García Berlanga. Questo periodo è particolarmente ben documentato dai film di propaganda destinati all'Italia; a complemento, verranno presentati alcuni esempi di propaganda comunista. Due presentazioni (di David Ellwood e Rainer Rother) dei film sul Piano Marshall ci offriranno uno scorcio interessante sull'ampio e intelligente ricorso ai film come strumento di propaganda, che vengono usati, nelle parole di Ellwood,

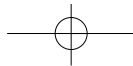
greatest silent stars, continues this year with William S. Hart (1870-1946), the first "icon" of the Western, whose personality (and directorial presence, apart from the names attached to the credits) has served as the gauge and inspiration for generations of newcomers, including John Wayne, Randolph Scott, and Clint Eastwood, with the originality of Hart's own combination of severity and sentimentality forever intact. The retrospective (which will also function as an introduction to the long-awaited return of the films of producer Thomas Ince to the Giornate del Cinema Muto in Sacile in October) is curated by Richard and Diane Koszarski, whose words I'd like to quote: "Hart observed the way such Westerners walked and talked, ate and drank, dressed, prayed and rolled their own cigarettes. Some of this knowledge may have come from the years his family drifted around the Midwest when he was still a boy, but much of it was clearly the product of the actor's research in Western art, lore, and literature."

The great Italian name of this edition is Alberto Lattuada (1914-2005), a reader of signs of brutality and greed, who observed in an incomparable way the brave new world where only wolves can move easily, but who at the same time was one of the most delicate, nuanced stylists, and a master of creative adaptation, whether working with the texts of Gogol (an incredible version of *The Overcoat!*), Chekhov, Pushkin, and even Machiavelli. His profound knowledge of all the arts is evident in all his work. He also had a great muse, his wife, Carla Del Poggio, who will be present in Bologna, and whose films – *Il bandito*, *Senza pietà*, *Il mulino del Po* – will be a part of our retrospective curated by Goffredo Fofi, Paolo Megeghetti and Tatti Sanguineti.

One of last year's highlights, the *mise-en-scène* of World War II, will have its logical continuation with the *mise-en-scène* (or often the lack of it) of the Cold War, featuring the harsh realities and immense absurdities, both in fiction and documentary, from all the camps involved (Christian-Democrat as well as Communist), and from a range of countries: the Soviet Union, Hungary, Spain, Italy, and of course the United States (with many rare films, including the long-awaited chance to see Leo McCarey's legendary *My Son John*). Critic Robert Warshow wrote a few lines about this film which should be repeated here in the way of general introduction: "The hidden logic seems to be: since we cannot understand Communism, it is likely that anything we cannot understand is Communism."

A related theme will be films about the Marshall Plan, which inspired the joyful Spanish film *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, by Luis García Berlanga. This period is especially well documented in the propaganda films destined for Italy; to complement this, some examples of Communist propaganda will be presented. Two presentations (by David Ellwood and Rainer Rother) on the aspects of Marshall Plan films will give a fascinating glimpse into the full and very clever use of film as a propaganda medium,





come “una sorta di trasfusione psicologica che doveva infondere speranza in un certo tipo di futuro, che poteva essere costruito assieme da americani, italiani e da tutti i cittadini dell’Europa Occidentale”.

Inoltre, proietteremo un documentario di rara potenza, *Strange Victory* (1948), una lettura critica di Leo Hurwitz sull’apporto degli Stati Uniti alla Guerra Fredda. Cosa che, ovviamente, ci permetterà di contestualizzare meglio la proiezione di *A King in New York* di Chaplin.

Non è possibile elencare la moltitudine di restauri presentati. Due di essi celebrano il 40° anniversario di una Istituzione che da anni è un nostro magnifico partner, la Murnau Stiftung di Wiesbaden: con *Michael*, uno dei migliori film muti di Dreyer, e *Der heilige Berg*, uno dei “film di montagna” di Arnold Fanck. Alcuni restauri sono semplicemente sensazionali: *Verdun, visions d’histoire* (1928) di Léon Poirier è per molti aspetti la riflessione più significativa sulla prima guerra mondiale. La sua versione completa viene finalmente presentata nel magnifico restauro della Cinémathèque de Toulouse. Sul versante “moderno”, abbiamo il restauro bolognese del capolavoro etiopico *Harvest: 3000 Years* (1975) di Haile Gerima. Altri film offrono un’enorme eterogeneità, da un documentario sulla produzione di pellicola cinematografica nello stabilimento Kodak (*A Movie Trip Through Filmland*, 1921), ai film di Rex Ingram, A.W. Sandberg, Bernard Vorhaus ed Edgar Ulmer, che per una volta non firma il film più pazzo del festival. Questo onore spetta chiaramente a Busby Berkeley e al suo *The Gang’s All Here*. Dovrete vederlo per credere ai vostri occhi, o per sapere cos’era davvero il Technicolor (anche se *Meet Me in St. Louis* di Minnelli lo mostra in modo ancor più riuscito).

I soli restauri italiani varrebbero gli altri 360 giorni dell’anno cinematografico. Dai muti come *Maciste* (1915), al capolavoro raramente visto di Rossellini *Vanina Vanini* (1962), fino a *Professione: reporter* (1975) di Antonioni, il cui mito verrà confermato da uno straordinario nuovo restauro.

Emergerà anche il ritratto di un vero grande regista, Vittorio De Seta – conosciuto soprattutto per il suo *Banditi a Orgosolo* – grazie al restauro dei suoi miracolosi cortometraggi, che saranno presentati in Piazza alla presenza del regista. Le altre proiezioni serali speciali comprenderanno un omaggio all’arte di John Ford (uno splendido restauro di *The Grapes of Wrath*), *Erotikon* di Mauritz Stiller (un gioco magistrale di identità che mostra la vacuità della società moderna) e un altro capolavoro svedese, *Terje Vigen*, il film-poema di Victor Sjöström tratto da una poesia di Ibsen, in una versione ritenuta “immensamente migliore” sia per fedeltà all’originale che per qualità della copia.

I “dossier”, il nostro consueto momento di riflessione, continueranno con due registi già trattati l’anno scorso, Rossellini e Pasolini, più un terzo che è una logica aggiunta, Michelangelo

employed – in Ellwood’s words – as “a sort of psychological blood transfusion, expressing hope in a certain kind of future, to be worked out together by Americans, Italians, and all Western Europeans.”

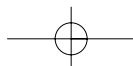
In addition, we will screen a documentary of rare power, *Strange Victory* (1948), Leo Hurwitz’s critical reading of the United States entering the Cold War. All this of course offers a fine contextual introduction to the experience of Chaplin’s *A King in New York*.

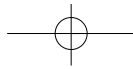
It isn’t possible to enumerate here all the multitude of restorations to be shown. Two restorations celebrate the 40th anniversary of our permanently brilliant partner, the Murnau Stiftung of Wiesbaden: *Michael*, one of Dreyer’s finest silent films, and *Der Heilige Berg*, one of Arnold Fanck’s “mountain films”, with a cast that includes Leni Riefenstahl. Some restorations are just plain sensations: Léon Poirier’s *Verdun, visions d’histoire* (1928) is in many ways the most poignant reflection on the First World War, and the full film is now at last presented in the magnificent restoration by the Cinémathèque de Toulouse. On the “modern” side, we have the Bologna restoration of an Ethiopian masterpiece, Haile Gerima’s *Harvest: 3000 Years* (1975). Other films offer a wild variety, from an early documentary on the making of motion-picture film stock at the Kodak plant (*A Movie Trip Through Filmland*, 1921), to films by Rex Ingram, A.W. Sandberg, Bernard Vorhaus, and Edgar Ulmer, who for once doesn’t sign the craziest film. That honor belongs clearly to Busby Berkeley, and his *The Gang’s All Here*. Which you have to see to believe your eyes, or to know what Technicolor was – although Minnelli’s *Meet Me in St. Louis* shows that in an even more poignant way.

The Italian restorations alone are worth the other 360 days of the cinematographic year. From silents like *Maciste* (1915), to Rossellini’s rarely seen masterpiece *Vanina Vanini* (1962), and Antonioni’s *The Passenger* (1975), the myth of which will be fully justified by this dazzling new restoration.

The portrait of one truly great director, Vittorio De Seta – probably known mainly for his *Banditi a Orgosolo* – will emerge, thanks to the restoration of his miraculous short films, which will be presented in the Piazza in the presence of the director. The other special evening screenings, combining the citizens of Bologna and the Ritrovato’s visitors, will include an homage to the art of John Ford (a glorious restoration of *The Grapes of Wrath*), Mauritz Stiller’s *Erotikon* (a masterly play on identities, showing the hollowness of modern society), and another Swedish masterpiece, *Terje Vigen*, Victor Sjöström’s film poem based on an Ibsen poem, in a version characterized as “immensely better” both in approaching the original and in print quality.

The “dossier”, our regular meditative moment, will continue with two directors whom we featured last year, Rossellini and Pasolini





Antonioni. La presentazione di quest'anno di Joris Ivens (certamente la prima di molte, vista la ricchezza di materiali sconosciuti) comprenderà tre film degli anni '30, mai visti negli ultimi 75 anni e ritenuti a lungo irrimediabilmente perduti, che "mostrano un tentativo di abbinare l'estetica d'avanguardia alla solidarietà verso la classe lavoratrice". Riprendendo uno dei dossier dell'anno scorso, ci dedicheremo agli enigmi relativi a celebri film, un dialogo che proseguiremo l'anno prossimo con altre "prove". L'enigma di quest'anno è *Mr. Arkadin / Confidential Report* di Welles, un film mal riuscito per alcuni, ma un capolavoro per i veri appassionati.

Ispirate dal meraviglioso grande schermo del cinema Arlecchino, continueranno le presentazioni in widescreen, anche se sempre minacciate dalla caducità del tutto. La memoria dei film in CinemaScope di Minnelli pervade ancora i più bei sogni dei cinefili. Presenteremo qui una indimenticabile serie di film del "principe del CinemaScope": *Brigadoon*, *Some Came Running*, *Home from the Hill*, *Bells Are Ringing*, *The Four Horsemen of the Apocalypse* e *Two Weeks in Another Town*, esempi indimenticabili di tutte e tre le aree in cui si esprime la maestria di Minnelli (melodramma, musical e commedia).

In più, finalmente, alcuni film europei in Scope, compresa la versione "director's cut" di *The Damned* di Joseph Losey e il più raro di tutti, il documentario indiano di Arne Sucksdorff *En Djungelsaga*. Siamo lieti di presentare due esempi del formato originale CinemaScope (1:2,55), del periodo in cui regnava questo sistema. Niente male anche i film: *There's No Business Like Show Business* – il film in cui Marilyn interpreta la sua immortale "Heat Wave" – dalla Finlandia, e *Sign of the Pagan* di Douglas Sirk, dalla collezione personale di Martin Scorsese custodita presso la George Eastman House.

Credo che niente possa eguagliare l'ispirazione dei primi programmi del nostro festival, negli anni in cui due giovani di talento, Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, avevano appena fondato Il Cinema Ritrovato sulle basi gettate 25 anni prima dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero. Da allora è sempre stato nel cuore della Cineteca di Bologna. Molto è cambiato, ci sono molti più film, anche se non dobbiamo commettere l'errore di credere che in questo "dramma" generale la quantità possa sostituire la qualità. Ciò che semplicemente e sinceramente speriamo è che questa nuova edizione, e l'opportunità di coglierne l'essenza, rimanga fedele a quelle scritture scese dal monte ormai venti anni fa.

Peter von Bagh

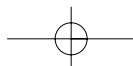
ni, plus a logical additional subject, Michelangelo Antonioni. This year's presentation of Joris Ivens (surely only the first of many, owing to the richness of unknown material) will include three films from 1930, unseen for 75 years and long presumed irretrievably lost, which "display an attempt to match vanguard aesthetics with working-class solidarity". Following on from last year, a dossier will be dedicated to the enigma of a famous film – a dialogue to be continued next year with more "proofs". This year's enigma is Welles' *Mr. Arkadin / Confidential Report* – a flawed film to others, a masterpiece to those who care.

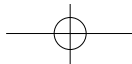
Inspired by the wonderful big screen of the Arlecchino cinema, our widescreen presentations continue, although always under the shadow of the frailty of it all. The memory of Minnelli's CinemaScope films still haunts cinéphiles' most beautiful dreams. So we are presenting an unforgettable set of films from the Prince of the Scope format: *Brigadoon*, *Some Came Running*, *Home from the Hill*, *Bells Are Ringing*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, and *Two Weeks in Another Town* – unforgettable examples of all three areas of Minnelli's mastery (melodrama, musical, and comedy).

Plus, at last, some European Scope films, including the "director's cut" of Joseph Losey's *The Damned*, and the rarest one, Arne Sucksdorff's Indian documentary *En Djungelsaga*. We are happy to present two original vintage prints in the CinemaScope screen format (1:2,55), from the time when the system was king. Nothing bad about the films either: *There's No Business Like Show Business* – the film where Marilyn performs her immortal "Heat Wave" – from Finland, and Douglas Sirk's *Sign of the Pagan*, from Martin Scorsese's personal collection deposited at George Eastman House.

I don't think anything can match the inspiration of the early programmes of our festival back in the years when two talented youngsters, Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti, had newly founded Il Cinema Ritrovato on the basis set some 25 years earlier by the Mostra Internazionale del Cinema Libero. It has been at the heart of the Cineteca di Bologna ever since. Much has changed – there are many more films, although we shouldn't make the mistake that quantity replaces quality in the overall "drama". What we simply and sincerely hope is that our newest edition, and the chance to grasp the essence of it, remains faithful to those scriptures sent down from the mountain 20 years ago.

Peter von Bagh





VENT'ANNI DI CINEMA RITROVATO

Tavola rotonda

In occasione della ventesima edizione del nostro Festival del Cinema Ritrovato, vorremmo iniziare una riflessione comune su alcune grandi questioni storiche e teoriche, che ci sembrano giunte a un evidente stato di maturazione e che ci pare impossibile ignorare o rimandare.

Alla metà degli anni ottanta un'enorme quantità di film non era visibile, l'attenzione della Fiaf era concentrata sulla duplicazione dell'inflammabile su pellicola di sicurezza, in controtendenza Le Giornate del Cinema Muto avevano già mostrato come esistesse un'Atlantide della memoria cinematografica, un continente di film dimenticati e bellissimi. Una comunità di appassionati, cinefili, giornalisti, critici, storici, archivisti, universitari stava per adottarci iniziando a frequentare il nostro festival e aiutandoci a crescere e a immaginare programmi sempre più complessi e rigorosi, alla ricerca del non visto e del dimenticato.

Vent'anni dopo tutto è cambiato. Se Il Cinema Ritrovato sembra avere trovato un difficile equilibrio tra dimensione popolare e di ricerca e non pare avere perso la sua spinta vitale, il Cinema – come lo abbiamo conosciuto e amato – sembra avere smarrito la sua centralità nell'universo dei media.

Consapevoli della complessità e dell'incertezza della fase storica che stiamo attraversando, nel pieno dispiegamento di una esasperata spettacolarizzazione e mediatizzazione della società, che ha relegato in una posizione tendenzialmente sempre più periferica il consumo tradizionale di Cinema, con una crisi crescente della fruizione collettiva nelle sale a favore di una diffusione individuale parcellizzata (attraverso la televisione, l'home video e la rete informatica) e sempre meno affidata al supporto chimico della pellicola, crediamo che compito primario di una cineteca e di un festival cinetecario, come Il Cinema Ritrovato, sia garantire (a livello di conservazione e di programmazione) una "zona protetta" dove l'incontro tra lo spettatore e il film possa avvenire nelle modalità (di supporto e di dispositivo di proiezione) che hanno caratterizzato i primi cento anni della produzione cinematografica e che tali condizioni vadano salvaguardate anche in futuro con i relativi necessari investimenti destinati al restauro dei materiali, alla riproduzione delle copie e alla manutenzione delle tecnologie. Dunque la prima battaglia che crediamo vada sostenuta è quella per impedire – in concomitanza con la rivoluzione digitale in atto – i rischi concreti di una rottamazione devastante e indiscriminata di un passato che ha prodotto capolavori e ha provocato formidabili mutamenti

20 YEARS OF IL CINEMA RITROVATO

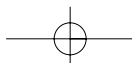
Roundtable

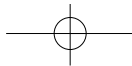
On the occasion of the 20th Edition of our Festival Il Cinema Ritrovato, we would like to stimulate a common reflection on some major questions of history and theory which seem fundamental to an evident current stage of maturing, and which are impossible to ignore or postpone.

In the mid-1980s an enormous quantity of film still remained unviewable. While the attention of FIAF was principally and necessarily concentrated on the duplication of inflammable film onto safety stock, a counter-tendency began to emerge. Le Giornate del Cinema Muto had already demonstrated that there existed an Atlantis of cinematographic memory, a continent of beautiful but forgotten films. A community of enthusiasts, cinephiles, journalists, critics, historians, archivists, and academics emerged, and began to frequent our festival and to take part in stimulating and devising programmes that became progressively more complex and rigorous, in the search for the unseen and forgotten.

Twenty years later, everything has changed. While Il Cinema Ritrovato seems to have achieved and maintained a difficult balance between popular dimensions and scholarly research, and has not lost its vital impetus, the Cinema itself – as we have known and loved it – seems to have lost its central place in the universe of the Media.

Conscious of the complexity and uncertainty of the historical phase through which we are passing; the extent of the exasperated "Spectacularization" and "Media-ization" of society, which has relegated the traditional consumption and use of Cinema to an ever more marginal position; the evolution from collective viewing in theatres to an individual, parcellized experience (through television, home video, and the Internet); the decreasing reliance on the traditional technical support of film – we believe it is necessary to restate the primary task of a cinematheque or an archival festival like Il Cinema Ritrovato. That task must be to guarantee (on the level of conservation, programming, and exhibition) a "protected zone" in which the encounter between the spectator and the film can maintain the modes of support and methods of projection that have characterized the first hundred years of cinema production; and that such conditions are safeguarded in future with the relevant investments necessary for the restoration of the materials, reproduction of copies, and maintenance of the technologies. Thus the first battle which we believe has to be sustained is that of preventing – concomitantly with the digital revolution in progress – the concrete risks of a devastating





nel costume e nel senso comune di intere generazioni. Da questo punto di vista la difesa dell'originale riacquista così un suo significato profondo anche nei procedimenti della riproducibilità tecnica, che ne sembravano esenti. Proprio la riproducibilità infatti è continuamente esposta ai traumi della manomissione. Ma tale difesa dell'integrità dell'originale di un'opera dovrebbe intervenire anche contrastando il disastroso regime di *deregulation* attraverso cui la storia del cinema viene attualmente trasmessa con iniziative editoriali spesso discutibili e approssimative, così come attivando un monitoraggio continuo degli innumerevoli e disinvolti "aggiustamenti" cui sono sottoposte le opere cinematografiche nel corso della loro travagliata vita televisiva.

Altra decisiva priorità è, a nostro parere, la battaglia per l'introduzione, nelle scuole di ogni ordine e grado, dell'alfabetizzazione audiovisiva come disciplina fondamentale e obbligatoria, in un più vasto progetto di educazione all'immagine e in una prospettiva di presa di coscienza collettiva e diffusa dei linguaggi mediatici. Nell'impero dei media, nella Società dello Spettacolo, è infatti insostenibile che le comunità restino in una situazione di totale passività e inconsapevolezza rispetto a dispositivi e a processi che condizionano così ampiamente i loro stili di vita e le loro opzioni politiche e sociali.

In estrema sintesi: da una parte la difesa della memoria audiovisiva, attraverso il restauro, la conservazione e lo studio dei materiali, la salvaguardia dei dispositivi storici di fruizione e la rivisitazione e riproposizione continua del patrimonio cinematografico del passato; e dall'altra, nel presente, la lotta contro ogni forma di totalitarismo mediatico, attraverso la diffusione a livello di massa di una sempre maggiore consapevolezza e autonomia di giudizio e la conquista dei più elementari diritti di cittadinanza da parte del cittadino-spettatore.

Questi sono, noi crediamo, i grandi fronti sui quali saremo impegnati nei prossimi anni e ai quali dovremo dedicare tutte le nostre energie e tutte le nostre capacità.

A partire da queste considerazioni generali, che ci riguardano, ma che noi crediamo riguardino il destino stesso di quella cosa che per un secolo abbiamo chiamato Cinema (come pure – sempre più direttamente – dei destini della democrazia nelle società più avanzate) abbiamo pensato di riunire per una mezza giornata – nel corso della XX edizione del Festival del Cinema Ritrovato – alcuni dei nostri amici più responsabili e consapevoli per iniziare un primo fruttuoso scambio di idee e per definire una successiva, più congrua e strutturata, occasione d'incontro e di riflessione.

Giuseppe Bertolucci - Gian Luca Farinelli

and indiscriminate destruction of a past which has produced masterpieces and has provoked formidable changes in the customs and the common feelings of entire generations. In this respect, the defence of the original also gives profound significance to the processes of technical reproduction, which appear vital to it. In fact, it is particularly the means of reproduction which is constantly exposed to the traumas of interference. But such defence of the integrity of the original of any work should intervene to oppose the disastrous system of deregulation through which the history of cinema is now transmitted, with often questionable and vague editorial initiatives, so as to activate continuous monitoring of the innumerable and confident "restorations" to which cinematographic works are submitted in the course of their difficult televisual life.

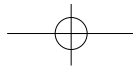
A further decisive priority is, we believe, the battle for the introduction, in schools of every kind and level, of audiovisual education as a fundamental and obligatory discipline, within a much larger project of education in images and a collective and widespread awareness of media language. In the Empire of the Media, in the Society of Showbusiness, it is insupportable that the community remains in a condition of total passivity and ignorance with respect to the mechanisms and processes which so largely condition their styles of life and their political and social options. In short: on one side, the defence of the audiovisual memory, through the restoration, conservation, and study of the materials, the safeguarding of the historical means of use, and the constant revisiting and revaluing of the cinema patrimony of the past; and on the other, in the present, the struggle against every form of media totalitarianism, through the promotion, at the mass level, of an ever greater awareness and autonomy of judgement, and the winning of more elementary rights of citizenship on the part of the citizen-spectator.

These, we believe, are the major fronts on which we must be engaged in the coming years, and to which we must dedicate all our energies and all our abilities.

These general considerations concern us all, but we believe they more importantly concern the very destiny of what we have for a century called Cinema – and, moreover, and always more directly, the destinies of democracy in the most advanced societies. For this reason we have had the idea of meeting for half a day in the course of the 20th edition of the Festival del Cinema Ritrovato with our many friends who in different ways are all knowledgeable and responsible, to initiate a first fruitful exchange of ideas, and to define a successive, more expanded, and structured occasion for meeting and reflection.

Giuseppe Bertolucci - Gian Luca Farinelli





SCHERMI E LAVAGNE COME MOSTRARE OGGI LA STORIA DEL CINEMA / HOW TO MODERNIZE CINEMA HISTORY

Stage di formazione per esercenti europei aderenti al circuito di qualità Europa Cinemas

Bologna, Sala Cervi, 2-4 luglio 2006

Seminario a cura di Ian Christie, Fatima Djoumer e Fausto Rizzi

Workshop for European cinema exhibitors, members of the Europa Cinemas programme

Bologna, Sala Cervi, 2-4 July 2006

Seminar directed by Ian Christie, Fatima Djoumer, and Fausto Rizzi

Durante la Rivoluzione: ovvero, Come destare interesse verso i film più (o meno) vecchi

Bertolucci prese ironicamente il titolo *Prima della rivoluzione* da un'affermazione del politico francese Talleyrand, secondo il quale solo coloro che avevano vissuto prima della rivoluzione francese sapevano quanto potesse essere dolce la vita. La stessa cosa potrebbe dirsi della rivoluzione digitale che stiamo attraversando oggi. Mentre alcuni cinefili rimpiangono le fatiche affrontate per vedere (e poi ricordare) i film rari dell'ultima metà del XX secolo, fatiche che forse potevano regalare loro un certo senso di superiorità, io non posso che gioire delle nuove opportunità apparse già con i video Vhs e poi sviluppatesi nell'era digitale.

Le opportunità esistono, ma vengono davvero sfruttate? La classica critica dei cinefili più anziani nei confronti dei giovani è che per i secondi la storia del cinema sembra iniziare con *Star Wars*. In realtà, temo che per molti adolescenti d'oggi questa inizi anche molto dopo *Star Wars*, ma può andare anche molto a ritroso, se trovano la giusta motivazione. Ed è una priorità per Europa Cinemas, e per il Programma MEDIA dell'UE in generale, che questa motivazione venga promossa, non solo nelle scuole e nelle occasioni pubbliche, ma anche nei circuiti commerciali che costituiscono la rete di Europa Cinemas in tutto il continente.

Per il secondo anno di fila, Europa Cinemas promuove un workshop presso Il Cinema Ritrovato per i professionisti del cinema che già offrono programmazioni ed eventi speciali rivolti ai più giovani e che desiderano arricchire il proprio lavoro studiando nuovi approcci e confrontando le iniziative intraprese in altri paesi. Come può inserirsi questa iniziativa nella normale programmazione delle sale che promuovono il cinema europeo per aiutare a far "crescere" un pubblico anche al di là delle ultime uscite e garantire visibilità ai restauri che stanno producendo gli archivi e le cineteche d'Europa?

Uno degli approcci che analizzeremo sarà come sfruttare la stessa pubblicità che governa il cinema di oggi e che rende i

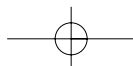
During the Revolution; or, How to Make Old (and Not So Old) Movies Matter

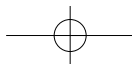
Bertolucci's *Before the Revolution* (*Prima della rivoluzione*) took its title ironically from the French politician Talleyrand's claim that only those who had lived before the French Revolution could know how sweet life could be. This might be applied to the digital revolution we're currently living through. While some cinephiles may miss the struggle to see (and then remember) rare films during the last half of the 20th century, and may yearn for the sense of superiority this gave them, I can only rejoice at the new opportunities that began with VHS video and have continued into the digital era.

The opportunities are there, but are they being embraced? It is a common complaint among older cinephiles that for many young film enthusiasts history begins with *Star Wars*. Actually, I suspect it begins considerably later than *Star Wars* for most teenagers today – but it can also extend much further back, if inspiration strikes. And it is a priority for Europa Cinemas, and for the EU's MEDIA Programme as a whole, that this inspiration should be kindled – not only in the classroom and lecture hall, but in the mostly commercial cinemas that make up the Europa network across our enlarged continent.

For the second year running, Europa Cinemas is supporting a workshop at Il Cinema Ritrovato for cinema personnel who already offer special programming and events aimed at young viewers, and who want to enrich their work by studying new approaches and learning from what happens in other countries. How can this find its way into the year-round programming of cinemas that prioritize European cinema, to help "grow" an audience for more than the latest releases – and provide outlets for the restorations that Europe's archives and cinemathèques are producing?

One approach we will be exploring involves tapping into the publicity that helps run contemporary cinema and makes film-





registi delle “star”. Molti dei più grandi registi sono appassionati di storia del cinema, che usano come fonte d’ispirazione per il loro lavoro. Martin Scorsese è l’esempio più lampante di questo approccio, con i suoi due importanti documentari sul cinema americano e italiano, *A Personal Journey* e *My Journey to Italy*, e la creazione di una Film Foundation, oltre a innumerevoli prefazioni e introduzioni per la ri-presentazione di film storici. In Francia, Bertrand Tavernier svolge un ruolo simile; e quasi in tutti i paesi europei esistono cineasti impegnati e competenti che considerano se stessi parte di una tradizione.

Un’altra influenza oggi molto evidente in questo ambito è l’editoria di Dvd, col suo insaziabile desiderio di offrire contenuti “extra” come strategia di marketing. Alcuni editori di Dvd ora offrono una contestualizzazione dei film storici molto più ampia rispetto alle possibilità di qualsiasi cineteca o archivio. Il leader in questo campo è probabilmente Criterion, che non solo fa ricerche approfondite per individuare le fonti migliori per i telecine, ma offre anche materiali di approfondimento, documenti, commenti audio e saggi. Anche il British Film Institute produce edizioni contestualizzate dei più grandi film; e sia l’Austrian Film Archive che l’Institut Lumière hanno recentemente curato edizioni importanti rispettivamente di Vertov e di Powell-Pressburger. Ci si può domandare se questa attività possa svilupparsi parallelamente alla proiezione dei classici al cinema, o se invece rappresenti una minaccia al futuro stesso delle presentazioni su grande schermo, dal momento che consente ai potenziali spettatori di restare a casa e di scegliere da soli cosa vedere e quando. Tutte le prove a nostra disposizione sembrano suggerire che coloro che acquistano Dvd “contestualizzati” frequentano anche i cinema, dove però forse non trovano quello che vogliono vedere ma solo le nuove uscite.

L’obiettivo principale del nostro workshop resta comunque cercare di individuare i modi migliori per creare collegamenti tra il cinema contemporaneo e quello che aspetta di essere “ritrovato”, come dice giustamente il titolo di questo festival. Sappiamo che la rivoluzione digitale può (o presto potrà) rendere facilmente accessibile una gamma di film inimmaginabile. Ma questo potenziale è inutile se non verrà incentivato il desiderio di approfondire e capire meglio il cinema del passato. Non possiamo pensare che i giovani seguano strutture pedagogiche e studino la storia del cinema, anche se questa venisse proposta loro diffusamente e sistematicamente.

Riuscire a entusiasmare i giovani alla scoperta del cinema non può essere un processo unidirezionale, dove gli esperti fanno cadere dall’alto i loro giudizi. Forse questo può funzionare in classe, ma quando ci spostiamo nella più ampia sfera ricreativo-culturale, dobbiamo riuscire a coinvolgere il potenziale pubblico giovane e i suoi interessi. E cercando di ripensare il cinema in termini adatti ai giovani di oggi, potremmo anche rinfrescare la nostra stessa comprensione di quest’arte irrinunciabile.

Ian Christie

makers “stars”. Many major filmmakers are passionate about cinema history and draw upon it in their own work. Martin Scorsese may be the leading exemplar of this trend, with his two major documentaries on American and Italian cinema, *A Personal Journey* and *My Journey to Italy*, and his creation of the Film Foundation, as well as countless prefaces and introductions to the re-presentation of historic films. In France, Bertrand Tavernier plays a similar role; and in almost every country across Europe there are committed and knowledgeable filmmakers who see themselves as part of a tradition.

Another very obvious contemporary influence on this work is DVD publishing, with its insatiable desire to provide “extras” (bonus material) as a marketing strategy. Indeed some DVD publishers now offer considerably fuller contextualisation of historic films than any cinemathèque or archive could. The leader in this field is probably Criterion, which not only goes to great lengths to research the best sources for telecineing, but will offer supporting film material, documents, audio commentaries, and essays. The British Film Institute also produces contextualised editions of major films; and both the Austrian Film Archive and the Institut Lumière have recently published important editions of, respectively, Vertov and Powell-Pressburger.

But does this activity merely run parallel to the cinema screening of classics? Or is it even a threat to the very continuation of big-screen presentation, since it allows potential spectators to stay at home and select for themselves what they want to see and when? All the evidence available suggests that those who buy “contextualised” DVDs are also cinemagoers – although they may not find what they want in cinemas that show only new releases.

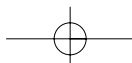
Our main concern in this workshop, however, will be with trying to discover the best ways to create links between contemporary cinema and the cinema that waits to be “rediscovered”, as Bologna’s title aptly puts it. We know that the digital revolution can or soon will make access to an unimaginable range of films much easier. But this potential will mean nothing unless the desire to seek out and understand cinema’s past is kindled. We cannot assume that young people will follow pedagogic structures and study the history of cinema, even if it is widely and systematically presented to them.

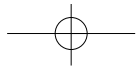
The challenge of enthusing young people to discover cinema cannot be a one-way process, with experts handing down judgements from on high. We may be able to do this in classrooms, but as soon as we move into the wider cultural-recreational sphere, we have to engage with our young potential customers and their interests. And by trying to re-think cinema in terms that make sense to the youth of today, we may even refresh our own understanding of this most essential art.

Ian Christie

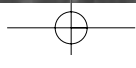
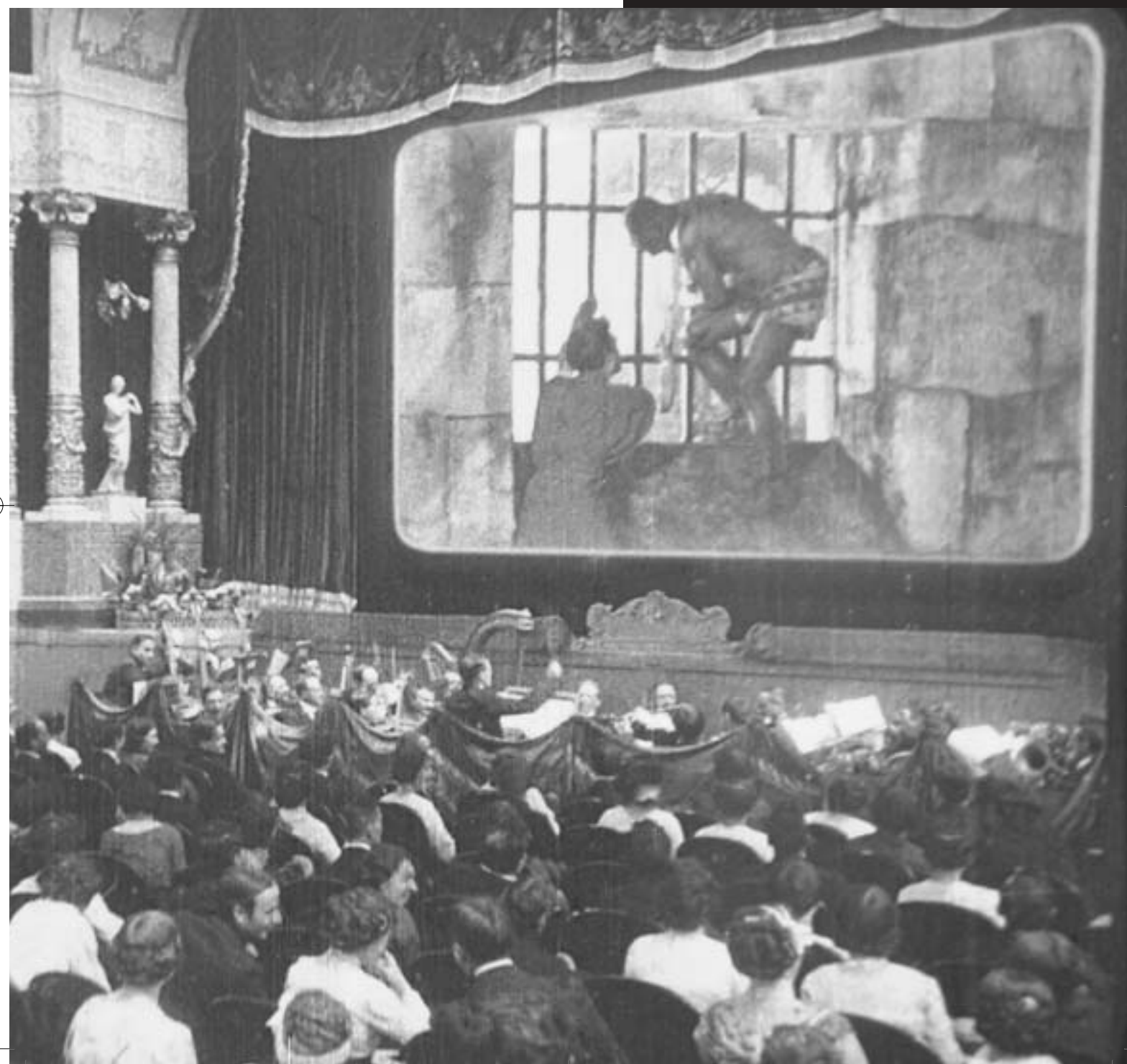
This event is promoted by the Progetto Schermi e Lavagne.

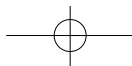
L’incontro è promosso dal Progetto Schermi e Lavagne.





RITROVATI & RESTAURATI / RECOVERED & RESTORED





RITROVATI & RESTAURATI / RECOVERED & RESTORED

FILM MUTI / SILENT FILMS

MACISTE Italia, 1915 Regia: Luigi Romano Borgnetto, Vincenzo Denizot

■ F.: Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis; Sup. R.: Giovanni Pastrone; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Leone Papa (Ercole), Clementina Gay, Amelia Chellini, Didaco Chellini; Prod.: Itala Film ■ 35 mm. L.: 1350 m. D.: 65' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino ■ Copia restaurata nel 2006 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato conservato presso il Nederlands Filmmuseum, all'interno del progetto di valorizzazione e recupero dei film muti prodotti a Torino promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna. La ricostruzione delle didascalie italiane è stata possibile grazie al visto di censura, ai quaderni di produzione e alle lastre fotografiche conservate presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. / Print restored in 2006 at L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive preserved by the Nederlands Filmmuseum, as part of a project for the enhancement and preservation of silent films produced in Turin promoted by the Museo Nazionale del Cinema and the Cineteca di Bologna. The Italian intertitles have been reconstructed using the censorship card, production books, and photographic sheets preserved by the Museo Nazionale del Cinema in Turin

Fin dalla seconda apparizione (...) il ruolo del forzuto è già completamente trasformato. Come dimostra il titolo, ha guadagnato lo statuto di personaggio principale, è diventato autonomo e si è liberato da ogni condizionamento da una volontà esteriore (e superiore) alla sua. Sbarazzato degli orpelli del film storico, l'eroe della forza, interpretato da Bartolomeo Pagano, viene coinvolto in un'avventura contemporanea. Per sfuggire ai suoi loschi inseguitori, una ragazza perseguitata (la prima di una lunga serie di eredi che si succederanno nei film del forzuto) si rifugia in un cinema in cui si proietta *Cabiria*. Confidando sui muscoli di Maciste che ha visto in azione sullo schermo, si reca all'Itala-Film per chiedere al gigante buono di proteggerla contro il perfido tutore che vuole privarla dell'eredità.

Grazie a questa astuzia metalinguistica, la cornice (all'interno della quale il nostro forzuto veniva presentato in *Maciste*, in quanto personaggio di *Cabiria*) diventa lo spazio di un *mondo possibile* in cui l'eroe ha la facoltà di entrare (e di uscire): altri universi, oltre a quello reale, gli sono accessibili. In altri termini questo personaggio apertamente fittizio (si muove su uno schermo cinematografico) è anche l'eroe che protegge la giovane e sfortunata ereditiera, un personaggio fuori dal comune, capace di portare il mito oltre i limiti del racconto dato. Un dispositivo che permette a Maciste di diventare un vero e proprio eroe *mitico di massa*, come succederà molto più tardi anche con Superman.

Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, Yellow Now, 1992

Ever since his second appearance (...) the role of the strongman had been completely transformed. As the title shows, he has earned the status of main character, has become autonomous, and has liberated himself from all conditioning beyond (and above) his own will. Having gotten rid of the frills of the history film, the hero of might, played by Bartolomeo Pagano, gets involved in a contemporary adventure. In order to escape from shady followers, a pursued girl (the first of a long series of heiresses in strongman films) takes shelter in a cinema, where *Cabiria* is being shown. Believing in the strength of Maciste, whom she had seen in action on the screen, she goes to Itala-Film to ask the good giant to protect her from the wicked guardian who wants to strip her of her inheritance.

Thanks to this meta-linguistic astuteness, the framework (within which our strongman was presented in *Maciste* as a character of *Cabiria*) becomes the space of a *possible world*, in which the hero has the power to enter (and to exit): other universes beyond the real one are accessible to him. In other words, this obviously fictitious character (living on a film screen) is also the hero who protects the young and unlucky heiress, and thus an unusual character who is able to take the myth beyond the limits of the given story. This is a device that allows Maciste to become a true *mythical hero of the masses*, as will happen much later on with Superman.

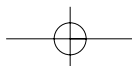
Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé* (Yellow Now, 1992)

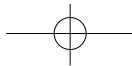
LES GAZ MORTELS Francia, 1916 Regia: Abel Gance

■ Scen.: Abel Gance; F.: Léonce-Henri Burel; Op.: Louis Dubois; Int.: Léon Mathot (Mathus), Émile Keppens (Edgar Ravely), Doriani (Ted), Henri Maillard (Hopson), le petit Jean Fleury (André), Maud Richard (Maud), Germaine Pelisse (Olga Ravely); Prod.: Louis Nalpas per Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 1449 m. D.: 70' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato dalla Cinémathèque Française nel 2006 a partire dal negativo originale non completo. Montaggio e didascalie ricostruiti a partire dal *découpage* originale di Abel Gance, depositato presso la Cinémathèque de Toulouse / Print restored by the Cinémathèque Française in 2006 from the original incomplete negative. Editing and intertitles made from Abel Gance's original screenplay held by the Cinémathèque de Toulouse

La regia di Gance è decisamente audace e sfrutta in modo appropriato la dimensione fantastica del soggetto. Si possono già riconoscere in questo film le idee principali e le figure stilistiche che il regista perfezionerà in seguito e su cui si baserà il suo successo. La sequenza, davvero infernale, del panico degli ope-

Gance's direction is resolutely audacious, pertinently exploiting the fantastic dimension of the subject. Already the principal ideas and figures of style which he will subsequently perfect and which will bring him success are discernible. The truly infernal sequence of the panic of the terrified workers, fleeing the





rai spaventati che scappano dalla fabbrica invasa da una spessa coltre di fumo biancastro e quella che mostra la fuga-inseguimento per fermare la nube gassosa, sono davvero impressionanti (sono immagini che prefigurano quelle del terrore frenetico dei vivi di fronte al corteo dei morti nei due *J'accuse* e quella della folla in preda al panico all'annuncio della prossima distruzione della Terra che Gance girerà nel 1929 nelle vecchie strade di Montmartre per *La fin du monde*). La padronanza formale del cineasta è perfetta: scenografia realista, grande varietà nelle riprese, inquadrature insolite, ricorso al montaggio alternato per tenere lo spettatore in sospenso. Ancora una volta la cura del dettaglio spinge Gance a far indossare ai personaggi delle maschere protettive che assomigliano moltissimo ai filtri respiratori usati dai soldati e riprodotti nella stampa illustrata e nelle attualità cinematografiche. Questo film, sorprendente espressione indiretta delle tremende ripercussioni della guerra moderna, esce su tutti gli schermi nel settembre 1916, mentre gli stessi francesi al fronte facevano uso di gas, l'escalation delle ostilità chimiche era solo all'inizio e le autorità militari alleate decidevano prontamente di censurare tutte le informazioni su questo argomento. Laurent Véray, *Abel Gance, cinéaste à l'oeuvre cicatricielle*, "1895", n. 31, octobre 2000

factory overwhelmed by a thick whitish smoke, and that showing the desperate race to stop the gas layer are very impressive (these images prefigure those of the frantic terror of the living in face of the procession of the dead in the two versions of *J'accuse*, and that of the panic of the crowd at the announcement of the coming destruction of the Earth which Gance was to film in 1929 in the old streets of Montmartre for *La fin du monde*). The cinéaste's formal mastery is complete: realist décors, great variation in the scale of the shots, unexpected framings, use of cross-cutting to keep the spectator in suspense. Once again, his care for detail leads Gance to have his characters wear protective masks which resemble the respiratory swabs used by the soldiers, and which were reproduced in the illustrated press and the newsreels of the time. This film, an astonishing direct expression of the terrible repercussions of modern war, was released in September 1916, at a time when the French in their turn were using suffocating devices at the front, when the escalation of chemical hostilities was just beginning, and when the allied military authorities abruptly decided to censor all information on this subject.

Laurent Véray, "Abel Gance, cinéaste à l'oeuvre cicatricielle," 1895, no. 31, October 2000

TERJE VIGEN Svezia, 1917 Regia: Victor Sjöström

■ Sog.: da un poema di Henrik Ibsen; Scen.: Gustaf Molander, Victor Sjöström; F.: Julius Jaenzon; Scgf.: Axel Esbensen, Jens Wang; Cost.: A. Bloch; Int.: Victor Sjöström (Terje Vigen), August Falk (il capitano), Edith Erastoff (la moglie del capitano), Bergliot Husberg (la moglie di Terje); Prod.: Charles Magnusson per Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 1081 m. D.: 56' a 17 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie norvegesi / Norwegian intertitles ■ Da: Cinemateket-Svenska Filminstitutet ■ Copia restaurata nel 2005 a partire da un positivo nitrato imbibito. I colori sono stati ricostruiti con il metodo Desmet / Print restored in 2005 from a tinted nitrate positive. The colours were reconstructed using the Desmet method

È stato detto molto su *Terje Vigen* e sul ruolo che questo film ha avuto per l'industria cinematografica svedese nel promuovere e riconoscere la dimensione culturale e artistica di questo nuovo mezzo. È anche noto come il successo commerciale del film portò la casa di produzione Svenska Biografteatern a cambiare la propria politica per concentrare la produzione su un minor numero di film, ma di maggior prestigio e anche se *Terje Vigen* non poteva certo considerarsi il primo film con ambientazioni naturali, il ritratto che fa della lotta dell'Uomo contro la Natura rappresentò un precedente per i film a venire.

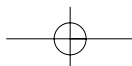
L'adattamento che Sjöström fa del lungo poema di Henrik Ibsen è un potente dramma incentrato sulla storia di Terje, che invecchiando cerca di fare i conti con i suoi sentimenti di rivalsa e di sconfitta. Lungo meno di un'ora, *Terje Vigen* è anche un film sulla durata, non solo per l'arco di tempo descritto, ma anche per la struttura e la costruzione delle singole scene. Sebbene il film copra molti anni, a volte Sjöström lascia che la macchina da presa registri alcune azioni in tempo reale, anche quando queste non hanno una giustificazione narrativa, come quando Terje lascia la moglie e si allontana in mare.

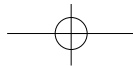
Oltre a qualche scena inedita, questa nuova copia di *Terje Vigen* ripristina anche per intero il formato originale del fotogramma e

A lot has been said and written about *Terje Vigen* as the film that gave the Swedish film industry a much-needed cultural boost, helping the new medium to be recognized as an art form. It is also a well-known fact that the commercial success of the film led production company Svenska Biografteatern to change their policy, to concentrate on producing fewer but more prestigious films, and even though *Terje Vigen* was by no means the first Swedish film to be set in natural locations, the film's depiction of Man's struggle against Nature set a precedent for films to come.

Sjöström's adaption of Henrik Ibsen's long poem is a powerful drama telling the story of how the ageing Terje tries to come to terms with his feelings of vengeance and loss. Less than an hour long, *Terje Vigen* is also a film about duration, not only because of the time-span of the story, but also in the structure and set-up of individual shots. Despite the fact that the film covers many years, Sjöström at times lets the camera register some of the action in real time even when it is not motivated by the narrative, as in the scene where Terje leaves his wife going out to sea.

Apart from a few shots never seen before, this latest print of *Terje Vigen* also respects the film's original full-frame aspect





la qualità dell'immagine è immensamente superiore a quella dei precedenti restauri. La copia visione ricrea i colori del nitrato originale con il metodo Desmet. Il film non uscì mai con didascalie svedesi, poiché queste sono citazioni del poema di Ibsen.

Il montaggio della versione tedesca è leggermente diverso, e oltre a inserire le nuove didascalie, il montaggio del nuovo negativo rispetta la versione originale svedese. Nel 2006, a Stoccolma, su commissione del Filmmuseum München, è stato stampato un secondo negativo (e una relativa stampa positiva) dal nitrato, che ne rispetta il montaggio originale e aggiunge solo le didascalie di inizio e di fine atto.

Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

ratio, and the picture quality is immensely better compared to previous restorations. The viewing print recreates the colours of the original nitrate using the Desmet method. The film was never released with Swedish intertitles, as the titles are direct quotations from a poem by Ibsen.

The German edit of the film is slightly different, and apart from inserting the new titles, the editing of the new negative follows the original Swedish release version. A second negative (and subsequent print) from the nitrate, following the nitrate's editing and only adding missing beginning and end of act titles, was made in 2006 in Stockholm on behalf of Filmmuseum München. Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet, Stockholm

EROTIKON Svezia, 1920 Regia: Mauritz Stiller

■ Sog.: ispirato al lavoro teatrale "A kék róka" ("La volpe azzurra") di Ferenc Herczeg; Scen.: Mauritz Stiller, Arthur Nordén; F.: Henrik Jaenzon; Tit.: Alva Lundin; Scgf.: Axel Esbensen; Coreografie: Carina Ari; Int.: Anders de Wahl (Leo Charpentier), Tora Teje (Irene), Karin Molander (Marthe), Elin Lagergren (madre di Irene), Lars Hanson (Preben Welts), Vilhelm Bryde (Baron Felix), Torsten Hammarén (Professor Sidonius); Prod.: Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 1764 m. D.: 96' a 16 f/s. Virato / Toned. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 2005 a partire da un duplicato negativo stampato da una copia nitrato. I colori sono stati ricostruiti con il metodo Desmet / Print restored in 2005 from a duplicate negative made from a nitrate print. The colours were reconstructed using the Desmet method

Stiller aveva già evidenziato un certo talento per le commedie sofisticate di ambientazione urbana nel divertentissimo *Kärlek och journalistik* (1916), dove giocava con le identità e le apparenze sullo sfondo di un'emergente società moderna, un talento che aveva poi sviluppato nei due film su *Thomas Graal* (interpretato da Victor Sjöström) che sono seguiti nel 1917 e nel 1918.

La sua commedia più famosa è *Erotikon*, uscita nel novembre del 1920. La sceneggiatura ha molti punti in comune con la commedia *A kék róka* (*La volpe azzurra*) dello scrittore ungherese Ferenc Herczeg, presentata per la prima volta nel 1917 e molto apprezzata nei teatri di Stoccolma. Il film di Stiller, ritenuto fonte di ispirazione per molti registi di commedie sofisticate con risvolti erotici, compreso Lubitsch, racconta la storia della moglie di un giovane professore che viene corteggiata da diversi uomini. Il professore di entomologia a un certo punto dice che gli insetti che sta studiando al microscopio preferiscono avere più di un partner e lo stesso succede ai personaggi del film, analizzati dal microscopio di Stiller.

La modernità della pellicola non si limita all'argomento e al modo in cui viene trattato, ma consiste in ultima analisi nell'essere un film sulla visione, sulla percezione e sull'imperfezione dell'occhio umano, come nota Jan Holmberg nell'antologia *Moderna motiv – Mauritz Stiller i retrospektiv* (2001). Holmberg osserva come il film sia pieno di strumenti ottici (microscopi, lenti d'ingrandimento, binocoli, ecc.) e come lo stesso mezzo cinematografico sia in grado di rappresentare gli oggetti fin nei minimi particolari, ma anche con ampie panoramiche e riprese aeree.

Una componente rilevante dello stile e dell'umorismo autoriflessivo di *Erotikon* sta nelle divertentissime didascalie curate da Alva Lundin.

Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

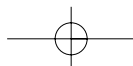
Stiller already displayed a talent for sophisticated comedy in urban settings in the genuinely funny *Kärlek och journalistik* (1916) – playing with identities and appearances and depicting the emergence of a new, modern society – a talent further developed in the two *Thomas Graal* films (starring Victor Sjöström) that followed in 1917 and 1918.

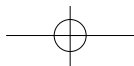
His most famous comedy is *Erotikon*, released in November 1920. The script bears a resemblance to the play *The Blue Fox* by Hungarian writer Ferenc Herczeg, first staged in 1917 and also popular in Stockholm theatres. Stiller's film, said to have inspired many directors of sophisticated comedies with an erotic touch, including Lubitsch, tells the story of a young professor's wife being courted by different men. The entomology professor at one stage declares that the insects he is studying under the microscope prefer to have more than one partner, and indeed the people in the film, studied under Stiller's microscope, do the same.

The film is modern not only in its subject matter and the way it is told, but also in that it ultimately is a film about seeing, about the perception and deception of the eye, as Jan Holmberg observes in the anthology *Moderna motiv – Mauritz Stiller i retrospektiv* (2001). He notes that the film is full of optical instruments – microscopes, looking glasses, binoculars, etc. – and that the medium of film itself is able to convey things in their smallest detail, as well as in broad panoramas taken from the vantage point of an aeroplane.

An important part in *Erotikon's* style and self-reflective humour is played by the wonderfully witty intertitles, designed by Alva Lundin.

Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet





HEARTS ARE TRUMPS Usa, 1920 Regia: Rex Ingram

■ Sog.: dall'omonima opera teatrale di Cecil Raleigh; Scen.: June Mathis; F.: John Seitz; Mo.: Grant Whytock; Scgf.: Arthur Ruada; Int.: Francelia Billington (Lady Winifred), Alice Terry (Dora Woodberry), Frank Brownlee (Michael Wain), Joseph Kilgour (Lord Burford), Brinsley Shaw (Maurice Felden), Winter Hall (Lord Altcar), Thomas Jefferson (Henry Dyson), Norman Kennedy (John Gillespie), Edward Connelly (Brother Christophe), Bull Montana ("Jake"), Howard Crampton (domestic); Prod.: Metro Pictures Corp. ■ 35 mm. L.: 1841 m. D.: 90' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato nel 2005 in collaborazione con la Fondazione Myriam Garfunkel e la Fondazione Roi Baudouin a partire da un positivo nitrato / Print restored in 2005 in collaboration with the Myriam Garfunkel Foundation and the Roi Baudouin Foundation from a nitrate positive

È in occasione di questo film che si forma la squadra che realizzerà, l'anno seguente, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*: Ingram, Mathis, Seitz e Whytock. È anche il primo film in cui Alice Terry ricopre il ruolo di protagonista. *Hearts Are Trumps* è l'adattamento di una pièce di Cecil Raleigh, il cui argomento iniziale ricorda curiosamente *L'amante di Lady Chatterley*. Si tratta di un melodramma abbastanza contorto, anche se l'impressione è che June Mathis e Rex Ingram l'abbiano usato con grande piacere per sviluppare le loro fantasie personali. Il dramma è decisamente convenzionale, ma lo sviluppo dà luogo a varie scene curiose. Talvolta Rex Ingram, spinto dal proprio gusto per il sontuoso, non esita a sfidare la verosimiglianza e dunque *Hearts Are Trumps* raggiunge senza difficoltà quel clima onirico caratteristico di un certo cinema muto. La pellicola è stata ritrovata in una collezione di film muti recentemente donata alla Cinémathèque Royale de Belgique da Eric Glife, nipote di uno degli ultimi ambulanti in Belgio. Sebbene si tratti di un film della Metro, i cui archivi sono relativamente ben conservati, le didascalie originali non sono state trovate.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

It was for this film that the team which the following year would give us *The Four Horsemen of the Apocalypse* was assembled: Ingram, Mathis, Seitz, Whytock. It is also the first film in which Alice Terry is one of the stars. *Hearts Are Trumps* is adapted from a play by Cecil Raleigh, one of whose basic themes oddly recalls that of *Lady Chatterley's Lover*. It is quite a fussy melodrama, but June Mathis and Rex Ingram appear to have enjoyed using it to develop their personal fantasy. The drama is very conventional, but its development provides for several curious scenes. Since Rex Ingram, carried away by his taste for the sumptuous, does not hesitate moreover sometimes to challenge probability, the film easily achieves the oneiric atmosphere characteristic of a certain style of silent cinema. The print was found in a collection of silent films recently donated to the Cinémathèque Royale de Belgique by Monsieur Eric Glife, grandson of one of Belgium's last fairground movie showmen. Although it is a film from Metro, whose archives are relatively well conserved, the original titles have not been traced.

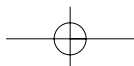
Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

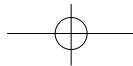
A MOVIE TRIP THROUGH FILMLAND Usa, 1921

■ F.: Joseph DeFrenes; Anim.: Paul M. Felton; Prod.: C.R. Bosworth, DeFrenes & Co. ■ 35mm. L.: 582 m. D.: 24' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Copia restaurata in collaborazione con Eastman Kodak da due positivi diacetato colorati / Print restored in collaboration with Eastman Kodak from two diacetate colour positives

Questo film molto istruttivo e interessante sulla produzione di pellicola cinematografica e sull'impatto dei film a livello globale è stato girato al Kodak Park, nel quartiere generale della Eastman Kodak Company di Rochester, New York. Il film inizia con un incontro di personaggi animati provenienti da tutto il mondo al "Convegno Internazionale dei Fan del Cinema". Per mantenere l'attenzione di tutti, decidono di "...dirlo con i film". Il sipario disegnato si apre, e veniamo trasportati nel cuore dell'industria cinematografica, il Kodak Park, dove nel 1921 sono stati prodotti 235.000 chilometri di pellicola, sufficienti a fare il giro del mondo. *A Movie Trip Through Filmland* guida lo spettatore attraverso ogni fase del processo produttivo, con dati davvero sorprendenti: vengono consumati 1.815.000 chili di cotone grezzo per fare il supporto di nitrocellulosa che diventa la base della pellicola; tre tonnellate di lingotti d'argento puro vengono fusi ogni settimana per creare i sali d'argento per l'emulsione; e servono 45.000.000 litri d'acqua per lavare la pellicola. Il film ci offre la rara opportunità di vedere dall'interno un'industria e un

This educational and highly informative film about the production of motion picture film stock and the impact of movies on a global audience was shot at Kodak Park, the headquarters of the Eastman Kodak Company in Rochester, New York. The film begins with a gathering of animated multi-national characters attending the "International Convention of Movie Fans". In order to keep everyone's attention they agree to "...say it with movies". The animated curtains part, and we are transported to the center of the motion picture industry – Kodak Park – where 147,000 miles of motion-picture film were produced in 1921, enough to circle the globe. *A Movie Trip Through Filmland* takes the viewer through every step of the film manufacturing process, and recounts some amazing statistics: 4,000,000 pounds of raw cotton are consumed to make the nitrocellulose "dope" that becomes the film base; three tons of pure silver bullion are dissolved every week to create the silver salts for the emulsion; 12,000,000 gallons of water are used to wash the film. This is a rare glimpse into an industry and manufacturing





processo di produzione che oggi stanno velocemente cedendo il passo alle nuove tecnologie digitali. Gran parte del processo di produzione che vediamo in *A Movie Trip Through Filmland* è già scomparso. Nel 2004, Kodak aveva già ridotto notevolmente la sua produzione di pellicole fotografiche in risposta alla crescente domanda di fotografia digitale. Il laboratorio dello Stabile 69 dove è stato curato il restauro di questo film è stato successivamente chiuso.

La George Eastman House ha collaborato con il laboratorio Eastman Kodak di Rochester per il restauro di *A Movie Trip Through Filmland*. Un ringraziamento speciale va a Mike Champlin, Jim Hart e ai tecnici del laboratorio Kodak per aver contribuito al progetto. Per il restauro sono state usate due copie 35mm in diacetato della collezione GEH, entrambe a colori, ma con differenti viraggi e lunghezze diverse.

Caroline Yeager, George Eastman House

process that today is rapidly being overtaken by new digital technologies. Much of the manufacturing process you see in *A Movie Trip Through Filmland* is already gone. Kodak significantly reduced its production of still-image film products in 2004 as a response to the increasing demand for digital imaging. The laboratory in Building 69 where the restoration of this film was carried out has since been closed.

George Eastman House collaborated with the Eastman Kodak laboratory in Rochester to restore *A Movie Trip Through Filmland*. Special thanks to Mike Champlin, Jim Hart, and the technicians at the Kodak laboratory for their assistance on this project. This restoration was derived from two 35mm diacetate prints in the GEH collection, each with color, but with different tinting schemes and of varying lengths.

Caroline Yeager, George Eastman House

STORE FORVENTNINGER Danimarca, 1922 Regia: Anders Wilhelm Sandberg

■ T. ing.: *Great Expectations*; T. fr.: *Les grandes espérances*; Sog.: dal romanzo "Great Expectations" di Charles Dickens; Scen.: Laurids Skands; F.: Louis Larsen, Einar Olsen; Scgf.: Carlo Jacobsen; Int.: Martin Herzberg (Pip, nei primi tre atti), Harry Komdrup (Pip, dal quarto al settimo atto), Marie Dinesen (Miss Havisham), Olga d'Org (Estella), Gerhard Jensen (Joe Gargery), Ellen Rovsing (Mrs. Gargery), Peter Nielsen, Emil Helsengreen (Abel Magwitch), Hjalmar Bendtsen (Herbert Pocket), Ellen Lillien (Bidly), Egill Rostrop (Mr. Jaggers); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1701 m. D.: 74' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Produzione fatta all'estero di un'opera di Charles Dickens. È evidente lo sforzo fatto per portare questo giovanotto Buddy Martin [Martin Herzberg] al livello di Jackie Coogan. Cosa che sarebbe stata forse possibile se il giovane Martin avesse interpretato tutto il film, come fa Coogan in *Oliver Twist*. Il piccolo è un attore nato, e quanto a pathos non ha niente da invidiare a Coogan. Forse se lo portassimo in questo paese, col vantaggio di poter lavorare con registi americani, potrebbe diventare un idolo del cinema. (...) Per il resto, per chi ama vedere Dickens sullo schermo, una certa somiglianza col racconto dell'autore è rimasta. I personaggi hanno tutti i nomi dell'originale, e a tratti il linguaggio delle didascalie è lo stesso dell'autore, ma per lo più si tratta di didascalie cinematografiche inserite per descrivere l'azione.

Anon., "Variety", 8 March 1923

Foreign-made production of a Charles Dickens work. There is considerable effort made to class a youngster named Buddy Martin [Martin Herzberg] with Jackie Coogan. This might well be possible if the Martin youngster ran all through this picture as Coogan does through *Oliver Twist*. The kiddie is a born trouper, and when it comes to real pathos seems to have the edge on the Coogan offspring. Perhaps if he were brought to this country, where he would have the advantage of American directors, he might develop as a screen idol. (...) There was, however, some semblance of Dickens' tale left for those who want Dickens on the screen. The characters all bore the names of those in the original, and in spots the language of the titles was that of the author, but for the greater part it was simply motion picture titles inserted to fit the action.

Anon., *Variety*, 8 March 1923

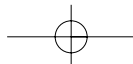
LADY WINDERMERE'S FAN Usa, 1925 Regia: Ernst Lubitsch

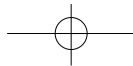
■ Sog.: dall'omonimo lavoro teatrale di Oscar Wilde; Scen.: Julian Josephson; F.: Charles Van Enger; Scgf.: Harold Grieve; Int.: Ronald Colman (Lord Darlington), Irene Rich (Edith Erlynne), May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lytell (Lord Windermere), Edward Martindell (Lord Augustus), Helen Dunbar (duchessa); Prod.: Ernst Lubitsch per Warner Bros.

■ 35mm. D.: 89' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Copia stampata nel 1988 da materiali nitrato / Print made in 1988 from nitrate source materials

Il film realizzato da Ernst Lubitsch a partire da *Lady Windermere's Fan* non è facilmente riconducibile alla commedia di Oscar Wilde, perché Lubitsch ha preso dall'originale solo la trama, alla quale di solito nessuno ha mai prestato molta attenzione. Una trama in sé antiquata, banale, forse anche dozzinale e quindi perfetta agli occhi dei produttori di Hollywood. Lubitsch elimina

The film made by Ernst Lubitsch from *Lady Windermere's Fan* is not easily recognizable as a version of Oscar Wilde's comedy. For the plot is the only thing that Lubitsch has taken from Wilde, and the plot of *Lady Windermere's Fan* is something to which no one has ever paid much attention. In itself, it's old-fashioned, banal, and even rather cheap, and it is, therefore, ideal from the





l'umorismo brillante e quell'atmosfera di cinismo che in precedenza aveva messo in ombra e reso tollerabile questa commedia estremamente convenzionale, per poi attribuirle una fotografia così meravigliosa e dirigerla con una tale maestria da trasformarla in un film molto gradevole. Le strade grigie di Londra, le figure in abiti bianchi o che si aggirano in stanze dai soffitti altissimi o che guardano fuori da finestre dalle lunghe tende, dimostrano come il suo stile assolutamente personale, la sua ingenuità teatrale e il suo talento nel riprendere gli avvenimenti comuni da un'angolazione insolita e rivelatrice, anche se meno divertenti che in *Kiss Me Again*, sono sempre estremamente efficaci.

In una delle prime proiezioni di *Lady Windermere's Fan*, gli spettatori hanno avuto anche la dimostrazione di un altro aspetto del genio di Lubitsch, e cioè della sua capacità di indurre gli attori a incarnare i suoi ideali. Irene Rich, l'attrice che interpretava Mrs. Eryllyne, si è presentata sul palco per fare un breve discorso. Nel ruolo della brillante avventuriera, Irene Rich aveva riscosso un notevole successo: una brunetta intelligente, slanciata, incantevole, con un'aura affascinante di dolcezza e franchezza che lasciava comunque trasparire l'esercizio di un tatto misurato, il prodotto di frequentazioni mondane. Ma di persona, la signorina Irene Rich era qualcosa di notevolmente diverso: una florida ragazza californiana, bionda come una pesca del Pacifico e solida come una sequoia, che fino a quel momento sembrava aver sempre e solo interpretato ruoli di mogli tradite e abbandonate. Il fatto che Lubitsch avesse intravisto in lei le doti per interpretare Mrs. Eryllyne e che le avesse permesso di esprimerle dimostra quanto l'abilità di un regista possa fare la differenza per l'interpretazione di un attore. Questo forse è ancor più importante nel cinema che non a teatro, perché nei film gli attori non recitano davanti a un pubblico, ma solo davanti al regista, e il rapporto tra i due è ancor più stretto e diretto. Si dice che alcuni registi abbiano effettivamente un potere quasi ipnotico sui loro attori. Chissà quante belle ragazze e quanti giovani pappagallosi di Hollywood avrebbero potuto essere trasformati in rispettabili interpreti di bei film se solo ci fossero stati più registi tedeschi d'importazione a ipnotizzarli. Edmund Wilson, *A German Director in Hollywood* (24 marzo 1926), in *The American Earthquake*, Doubleday Anchor Books, 1958

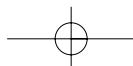
point of view of the Hollywood producer. Mr. Lubitsch has brushed off the sparkle of wit and cleared away the atmosphere of cynicism which formerly obscured and made tolerable this highly conventional comedy; but he has clothed it in such beautiful photography and directed it with so much resourcefulness that he has turned out a very attractive film. The silver and gray London streets, the white-gowned or black-morning-coated figures, standing in high-ceilinged rooms or looking out of long-curtained windows, are in his most distinguished manner, and his theatrical ingenuity, his great knack of shooting commonplace incidents from inobvious and revelatory angles, though less amusing than in *Kiss Me Again*, is at least effective as ever. At one of the early showings of *Lady Windermere's Fan*, one was given a demonstration of another phase of Lubitsch's genius – his ability to induce his actors to embody his own ideas. The actress who played Mrs. Eryllyne, Miss Irene Rich, appeared on the stage in person and made a little speech. In her role of the clever adventuress, Miss Rich had been notably successful – smart, slender, brunette, and lovely, with a charming air of sweetness and frankness which did not conceal, however, the exercise of a calculated tact, the product of much wordly experience. But in person, Miss Irene Rich turned out to be something quite different – a wholesome strapping girl from the Coast, as blonde as a Pacific Peach and as well-grown as a sequoia tree, who has never, it appears, hitherto played anything other than rôles of betrayed and abandoned wives. That Lubitsch should have seen her possibilities as Oscar Wilde's Mrs. Eryllyne and enabled her to realize them successfully is a proof of the cardinal difference that an intelligent director may make to the acting of the moving pictures. This is perhaps even more important in films than on the speaking stage, since, in the former, the actor has no audience but only the director to play to, and the relation between actor and director is closer and more direct. The effect of certain directors on their actors is, in fact, said to be almost hypnotic. Who knows but that a certain of the Hollywood pretty girls as well as of the Hollywood male popinjays might be turned into respectable performers taking part in attractive films if there were only enough German directors imported to mesmerize them? Edmund Wilson, "A German Director in Hollywood" (24 March 1926), in *The American Earthquake* (Doubleday Anchor Books, 1958)

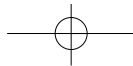
THE OPEN ROAD Gb, 1924-26 Regia: Claude Friese-Greene

■ F.: Claude Friese-Greene; Prod.: Claude Friese-Greene. ■ 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive
 ■ Versione ricostruita nel 2006 dai negativi originali nitrati e promossa dall'Eric Anker-Petersen Charity / Version reconstructed in 2006 from nitrate original negatives. Funded by the Eric Anker-Petersen Charity

The Open Road rappresentò il culmine della ricerca di Claude Friese-Greene verso una fotografia dai colori naturali nei primi anni '20. Viaggiò in auto lungo tutta la costa occidentale della Gran Bretagna, da Land's End fino a John O'Groats, filmando luoghi e persone particolarmente pittoreschi lungo la strada. Il

The Open Road was the culmination of Claude Friese-Greene's development of a natural colour photography system in the early 1920s. He travelled the length of Britain's west coast by car, from Land's End to John O'Groats, filming people and places of picturesque interest along the way.





film era stato concepito come un resoconto di viaggio in 26 episodi di circa 15 minuti ciascuno, e i primi nove vennero proiettati in alcune fiere a partire dal novembre 1925. Non sappiamo se questa serie sia stata effettivamente distribuita. I negativi originali, non ancora montati, vennero acquisiti dalla NFTVA alla fine degli anni '50.

Nel sistema Friese-Greene, la macchina da presa era dotata di un disco con filtri che esponevano i fotogrammi in modo alternato attraverso un filtro rosso, e l'unione di un filtro giallo e di un'apertura senza filtro. Il colore veniva quindi registrato con uno schema alternato nei fotogrammi in movimento. La copia in bianco e nero veniva colorata in modo che i fotogrammi filtrati col rosso si colorassero di rosso e quelli alternati di ciano. La pellicola durante la proiezione sfarfallava molto, ma l'immagine veniva percepita a colori grazie al veloce alternarsi dei fotogrammi colorati.

Questa nuova stampa contiene un'ora di questo materiale in una forma che si avvicina alla sequenza originale. Il colore è stato sintetizzato in modo digitale, basandosi sui due colori dell'unica copia nitrato attualmente a disposizione. Questa copia del terzo episodio è stata rinvenuta nella collezione del Museo del Cinema di Londra.

Kieron Webb, BFI National Film and Television Archive

Designed as a travelogue in 26 episodes of approximately 15 minutes each, the first 9 episodes were screened at trade shows from November 1925. There is no indication that the series was in fact distributed. The original negatives were acquired by the NFTVA in the late 1950s in their un-edited form.

In Friese-Greene's system, the camera was fitted with a disc containing filters which exposed frames alternately through a red filter and a combination of a yellow filter and an unfiltered aperture. Colour was therefore recorded in an alternating pattern across the motion. The black-and-white print was tinted so that red-filtered frames were tinted red and the alternate frames were tinted cyan. The film flickered heavily in projection, but a colour image was perceived through the rapid alternation of the tinted frames.

This new print represents an hour of the footage in a form approaching the original running order. The colour has been synthesized digitally, based on the two tints of the only contemporary nitrate print known to exist. This print of Episode Three was discovered in the collection of the Cinema Museum, London.

Kieron Webb, BFI National Film and Television Archive

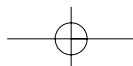
VERDUN, VISIONS D'HISTOIRE Francia, 1928 Regia: Léon Poirier

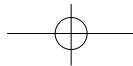
■ F.: Georges Million, René Batton; Mo.: Raymond Lamy; Ass. R.: Thomy Bourdelle; Int.: Jeanne Marie-Laurent (la madre), Suzanne Bianchetti (la moglie), Albert Préjean (il soldato francese), Hans Brausewetter (il soldato tedesco), Thomy Bourdelle (l'ufficiale tedesco), Maurice Schutz (il vecchio maresciallo), Pierre Nay (il figlio), Jean Dehelly (il giovane soldato), Daniel Mendaille (il marito), Antonin Artaud (l'intellettuale), André Nox (il cappellano militare), José Davert (il vecchio contadino), Berthe Jalabert ■ 35mm. L.: 3449 m. D.: 153' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Restauro sostenuto dalla Fondazione Gan ed eseguito dal laboratorio L'Image Ritrovata nel 2006, a partire da un interpositivo, stampato presso il Gosfilmofond e depositato presso la Cinémathèque de Toulouse da Xavier Berthet / Restoration supported by the Gan Foundation, carried out at L'Image Ritrovata in 2006, from an interpositive printed at Gosfilmofond and preserved at the Cinémathèque de Toulouse by Xavier Berthet ■ Partitura originale di André Petiot, arrangiata da A. Bernard, eseguita al pianoforte da Hakim Bentchouala Golobitch / Original score by André Petiot, arranged by A. Bernard, performed on the piano by Hakim Bentchouala Golobitch

Dedicato a "tutti i martiri della più spaventosa delle passioni, la guerra", *Verdun, visions d'Histoire* si presenta come il resoconto circostanziato della celebre battaglia combattuta tra il febbraio e l'ottobre del 1916. Ma non si tratta di un semplice reportage: all'interno della grande storia, Poirier iscrive il destino di personaggi di finzione dal percorso spesso tragico incrociati ai personaggi reali della battaglia di Verdun. Articolato attorno a tre «visioni» (la Forza, l'Inferno, il Destino) che sono altrettante fasi della battaglia, *Verdun, visions d'Histoire* è allo stesso tempo un film-monumento e un film-memoria.

Film-monumento perché Léon Poirier vi dedica undici mesi di riprese, tra l'estate del 1927 e la primavera del 1928, sul luogo stesso in cui è avvenuta la battaglia. Per questo convoca le truppe dell'esercito francese, recupera le trincee silenziose da più di dieci anni e fa appello allo Stato Maggiore. La prima del film avviene all'Opéra a Parigi, l'8 novembre 1928, a circa dieci anni dalla firma dell'Armistizio. Una proiezione di gala che già da sé testimonia dell'importanza simbolica che ha avuto il film

Dedicated to "all the martyrs of the most terrifying of all passions, war", *Verdun, visions d'Histoire* presents itself as a circumstantial account of the infamous battle fought between February and October of 1916. The film is not a matter of a simple report: within the main story, Poirier inscribes the destiny of fictional characters, often with their tragic journeys mixed with real figures of the battle of Verdun. Constructed around three «visions» (Power, Hell, Destiny) that correspond with the phases of the battle, *Verdun, visions d'Histoire* is simultaneously a film-monument and a film-memory. A film-monument, because Léon Poirier dedicated eleven months – from summer 1927 to spring 1928 – to shooting it, on the actual locations of the battle. For it he assembled the troops of the French Army, reused trenches which had been silent for more than ten years, and called on the General Staff. The film's premiere took place at the Paris Opéra on 8 November 1928, almost exactly ten years after the Armistice. This gala showing was a sign of the symbolic importance that the film had for the public of the time. For-





per il pubblico dell'epoca. I vecchi combattenti e i tanti testimoni a vario titolo del conflitto videro per la prima volta una rappresentazione realista dell'inferno della guerra, in cui venivano mostrate le sofferenze dei soldati così come quelle dei civili. Il film di Poirier è in questo senso una testimonianza essenziale del trauma costituito dalla Grande Guerra. Il film-monumento allora scompare di fronte a quel che è il *Luogo della memoria*. Merito non trascurabile di *Verdun, visions d'histoire* è proprio quello di riuscire a mostrare questo slittamento.

Restaurato da L'Immagine Ritrovata, *Verdun, visions d'histoire* viene presentato in una copia conforme a quella della prima proiezione pubblica dell'8 novembre 1928, accompagnata dalla partitura originale composta da André Petiot. Christophe Gauthier

mer servicemen and the many witnesses of various kinds of the War saw for the first time a realistic representation of the inferno of the war, depicting the suffering of both soldiers and civilians. In this sense, Poirier's film is a fundamental testimony of the trauma created by the Great War. The film-monument pales, however, before its place as a film-memory. Surely a merit not to be neglected of *Verdun, visions d'histoire* is precisely the ability to show this transformation.

Restored by L'Immagine Ritrovata, *Verdun, visions d'histoire* is presented in a print conforming to that of the first public showing on 8 November 1928, accompanied by the original score composed by André Petiot. Christophe Gauthier

PARIS-LIÈGE Francia, c1928

■ 35mm. L.: 294 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Documentario ispirato alle avanguardie. Una sinfonia di binari. Un viaggio in treno in compagnia della buona società dell'epoca immersa nel mondo della velocità che il treno sapeva offrire.

Documentary inspired by the avant-garde. A symphony of the rails. A train journey in the company of the *beau monde* of the period, immersed in the world of speed offered by train travel.

LEDOLOM Urss, 1931 Regia: Boris Barnet

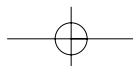
■ T. ing.: *The Ice Breaks*; T. alt.: Anka; Sog.: dall'omonimo romanzo di Kuzma Jakovlevič Gorbunov; Scen.: S. Evlachov, O. Melegi; F.: M. Kolte'nikov, Mikhail Kirillov; Scgf.: Valentina Šmeleva; Int.: V. Marinič (Anka), A. Žukov (Okulov, il presidente del soviet del villaggio), A. Martynov (Semjon, il fidanzato di Anka), S. Prinjšnikov (Tarkanov); Prod.: Mežrabpomfil'm ■ 35mm L.: 1786 m. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

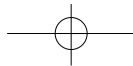
Ma non si deve pensare che il coinvolgimento politico di Barnet sia puramente formale. Il suo ultimo film muto, *Ledolom*, descrive un periodo politicamente intenso. Colpito profondamente da *La terra*, Barnet si impegnò in una strana rielaborazione del film di Dovženko, basata su una situazione identica in cui un villaggio è terrorizzato dai kulaki, e dove ogni inquadratura, ogni azione e ogni taglio è pensato appositamente per esprimere la tensione del conflitto di classe. *Ledolom* è sicuramente l'unico dei suoi film dove la forma diventa tanto autonoma da assumere un significato proprio. In breve, questo è un vero e proprio film formalista, il che potrebbe sembrare naturale per Barnet, ma in realtà gli era alieno.

Bernard Eisenschitz, *A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director*, in Richard Taylor, Ian Christie (a cura di), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, 1991

One should not, however, think of Barnet's engagement as purely formal. His last silent film, *The Ice Breaks*, portrays an intensely political period. Deeply impressed by *The Earth*, he committed himself to a strange reworking of Dovzhenko's film, based on the same situation of a village terrorised by kulaks, in which each frame, action, and cut is carefully thought out to express fully the tension of class conflict. *The Ice Breaks* is indeed the only one of his films in which form assumes an autonomy to the extent of becoming a discourse in its own right. In short, a truly Formalist film, which might seem quite natural for Barnet, but in fact was alien to him.

Bernard Eisenschitz, "A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director," in Richard Taylor, Ian Christie, eds., *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Routledge, 1991)





F.W. MURNAU STIFTUNG

La Murnau Stiftung conserva gran parte del patrimonio filmico tedesco. Le produzioni dei primi sei decenni del ventesimo secolo si sviluppano in situazioni politiche molto eterogenee: dall'impero alla Repubblica di Weimar, dal Nazionalsocialismo alla democrazia federale post-bellica.

Accanto ad un approccio estetico ai classici della storia del cinema, bisogna inoltre considerare la loro importanza sia come documenti storici, che riferiscono dello stato dello sviluppo tecnico della produzione, sia come espressioni della cultura, della moda, dei valori morali, delle speranze o anche delle paure dell'epoca, ma anche di ideologie, demagogie ed altre aberrazioni, che nel secolo passato hanno segnato il paese in maniera profonda ed irreversibile.

A 40 anni dalla sua fondazione, la Murnau Stiftung è divenuta un punto fermo per tutte le istituzioni che si occupano della conservazione di film, ha sviluppato una fitta rete di contatti sul suolo nazionale ed internazionale con archivi, Musei del Cinema ed istituzioni culturali e pubbliche, indispensabili per sostenere il lavoro della Fondazione.

I film sono mezzi riproducibili, che rivivono grazie al mutuo scambio di materiali fisici, ma anche di idee ed esperienze; senza l'appoggio di partner stranieri, molti dei restauri promossi dalla Fondazione non sarebbero potuti nemmeno essere iniziati.

Siamo dunque molto lieti che il nostro lavoro venga apprezzato, e siamo ancora più lieti della crescente attenzione che viene dedicata ai classici della storia del cinema da noi conservati: ogni giorno lavoriamo affinché questo interesse rimanga tale anche in futuro.

Da qui il nostro motto: "Un futuro per il passato".

Friedemann Beyer - Presidente

The Murnau Stiftung conserves a large part of Germany's film heritage, with productions from the first six decades of the 20th century, developed in rather varied political situations, from the Empire to the Weimar Republic, from National Socialism to post-war federal democracy.

Along with the esthetic consideration of these classics of film history, we should not underestimate their importance as historical documents, representative of the state of the technical development of production, and as expressions of the culture, fashions, moral values, hopes, or even fears of their era, besides the ideologies, demagoguery, and other aberrations which marked the country deeply and irreversibly during the last century.

Forty years after its foundation, the Murnau Stiftung has become a reference point for all the other institutions dealing with film conservation, and has developed a solid network of national and international contacts with archives, film museums, and public and cultural institutions, which are all indispensable for the support of the Foundation's work.

Film is a reproducible medium, which comes back to life not only thanks to the mutual exchange of physical materials but also of ideas and experiences. Without the support of our foreign partners, much of the film restoration promoted by the Foundation would not even have been able to be started.

We are delighted that our work is appreciated, and we are even more delighted with the growing attention given to the classics of film history conserved by us. We work each day so that this interest continues in the future. Thus our motto: a Future for the Past.

Friedemann Beyer - President

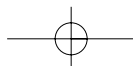
MICHAEL Germania, 1924 Regia: Carl Theodor Dreyer

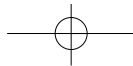
■ T. it.: *Desiderio del cuore*; T. danese: *Mikaël*; T. ing.: *Chained (Usa), Heart's Desire (Gb)*; Sog.: dal romanzo "*Mikaël*" (1904) di Herman Bang; Scen.: Thea von Harbou, Carl Th. Dreyer; F.: Karl Freund, Rudolf Maté; Scgf. e Cost.: Hugo Häring; Int.: Walter Slezak (Eugène Michael), Benjamin Christensen (Claude Zoret, il maestro), Nora Gregor (principessa Lucia Zamikoff), Alexander Murski (Adelsskjold), Grete Mosheim (Alice Adelsskjold), Robert Garrison (Charles Switt, critico d'arte), Max Auzinger (maggiordomo), Didier Aslan (duca di Monthieu), Karl Freund (Leblanc, commerciante d'arte), Wilhelmine Sandrock (arciduchessa di Monthieu); Prod.: Erich Pommer per Decla-Bioscop der Universum-Film A.G. (Ufa) ■ 35 mm. L.: 2056 m. D.: 90' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danish Film Institute e Murnau Stiftung. Restauro digitale eseguito nel 2006 in collaborazione con Digital Filmlab, Bundesarchiv-Filmarchiv e Murnau Stiftung a partire da un negativo non montato rieditato negli anni Cinquanta dallo Staatliches Filmarchiv della DDR / Print digitally restored in 2006 in collaboration with Digital Filmlab, Bundesarchiv-Filmarchiv, and Murnau Stiftung from a camera negative re-edited in the 1950s by DDR Staatliches Filmarchiv

Nonostante *Michael* sia una produzione tedesca, molte delle persone coinvolte sono danesi. La storia è l'adattamento di un romanzo del famoso scrittore danese Herman Bang (erroneamente accreditato come "Hermann Bong" nei titoli). Il protagonista (il pittore Claude Zoret) è interpretato dal carismatico cineasta Benjamin Christensen, qui diretto da Carl Theodor Dreyer.

Il restauro al Digital Filmlab di Copenhagen è stato supervisionato dal DFI, come parte della collaborazione tra DFI, Frie-

Though *Michael* is a German production, many of the main people involved were Danish. The story is adapted from a novel by the famous Danish writer Herman Bang (wrongly spelled "Hermann Bong" in the titles), the main character (the painter Claude Zoret) is played by the charismatic filmmaker Benjamin Christensen, and Carl Theodor Dreyer directed the film. The Danish Film Institute in Copenhagen therefore had a particular interest in making sure the film was restored and preserved. The restoration was supervised by the DFI at Digital Filmlab in Copenhagen as a





drich-Wilhelm-Murnau-Stiftung di Wiesbaden e il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino.
Thomas C. Christensen, Danish Film Institute

“Ora posso morire in pace, perché ho conosciuto il grande amore.” Questa non è, come si potrebbe pensare, una citazione di *Gertrud*, ma di *Michael*, realizzato nel 1924 e probabilmente il primo dei film di Dreyer che oggi si possa vedere senza dover tenere conto della sua età e del fatto che sia un'opera di apprendistato. (...) Notevolmente ammorbidito rispetto al romanzo di Herman Bang da cui il film è tratto, *Michael* parla di un pittore anziano, Claude Zoret, che venera un giovane allievo e lo adotta prima come modello e poi come figlio, ed è strutturato principalmente sul tema della solitudine. I set *fin de siècle* straordinariamente elaborati, creati per la casa e lo studio di Zoret dall'architetto Hugo Häring nella sua unica collaborazione per il cinema, diventano una serra umida e senza aria in cui Zoret osserva impotente Michael che si allontana dal suo amore esotico per una relazione ancor più esotica con la principessa Zamikoff. È un soggetto spinoso, che scivola pericolosamente vicino al melodramma e all'assurdo, ma Dreyer riesce a intrecciare una ricca sub-struttura piena di genuina emozione, che si giova delle ottime interpretazioni del suo cast (...) All'epoca, con un paragone che lusingava Dreyer, *Michael* venne paragonato dai critici tedeschi a un *Kammerspiel*, un dramma da camera. (...) *Michael* è forse il primo capolavoro di Dreyer: un film deciso, reticente e prolifico di sottili relazioni interiori.
Tom Milne, *The Cinema of Carl Dreyer*, Tantivy Press, 1971

joint venture between the DFI and the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, and the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Thomas C. Christensen, Danish Film Institute

“Now I may die content, for I have seen great love.” This is not, as one might suspect, a quotation from *Gertrud*, but from *Michael*, made in 1924 and probably the first of Dreyer's films that one can watch today without having to make allowances for its age or status as an apprentice work. (...) Considerably becalmed by comparison with the Herman Bang novel from which it is adapted, *Michael* is about an elderly painter, Claude Zoret, who adores the young pupil he has adopted first as his model and then as his son, and is closely structured on the theme of loneliness. The fantastically elaborate *fin de siècle* sets designed for Zoret's house and studio by Hugo Häring, an architect who had never worked in the cinema before and never did again, become a dank, airless hothouse in which Zoret watches helplessly as Michael drifts away from his exotic love into an affair with the even more exotic Princess Zamikoff. (...) It is a tricky subject, skating perilously close to melodrama and absurdity, but Dreyer manages to weave a rich sub-structure of genuinely rich emotion, clothed by excellent performances from his cast (...). At the time, in a simile which delighted Dreyer, *Michael* was likened by contemporary German critics to a *Kammerspiel* or chamber play... *Michael* is perhaps Dreyer's first masterpiece, assured, reticent, and radiant with subtle inner connections. (...)
Tom Milne, *The Cinema of Carl Dreyer* (Tantivy Press, 1971)

DER HEILIGE BERG Germania, 1926 Regia: Arnold Fanck

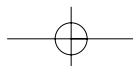
■ T. it.: *La montagna dell'amore*; Scen.: Arnold Fanck; F.: Sepp Allgeier, Arnold Fanck, Hans Schneeberger, Helmar Lerski; Mo.: Arnold Fanck; Scgf.: Leopold Blonder; Int.: Leni Riefenstahl (la ballerina Diotima), Luis Trenker (l'amico), Ernst Petersen (Vigo), Frida Richard (la madre), Friedrich Schneider (Colli), Hannes Schneider (guida alpina), Karl Böhm; Prod.: Universum-Film AG (Ufa) ■ 35mm. L.: 3100 m. D.: 83' a 24 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau Stiftung ■ Restaurato nel 2001 in cooperazione con Bundesarchiv e Fondazione Cineteca Italiana. / Restored in 2001 in cooperation with Bundesarchiv and Fondazione Cineteca Italiana

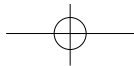
In *Der heilige Berg*, la Riefenstahl è per certi versi una star. La prima immagine, dopo i titoli, mostra la “montagna sacra”, che si erge imponente in una luce brumosa oltre un lago. L'inizio del film mette a confronto “la donna” e “la montagna”, introducendo una figura quasi mistica in un paesaggio mitico. Il primo piano mostra un'espressione rilassata del volto perfettamente curato della Riefenstahl. Ha gli occhi chiusi, le labbra e le arcate sopraccigliari sembrano linee geometriche, simmetriche. È una fredda, stilizzata icona di bellezza, più vicina alla trasfigurazione che non alla seduzione. È una bellezza che esprime un ideale assolutamente non sensuale, e tutto il film procede oscillando tra la sua insistenza sull'autenticità e un costruito narrativo dominato da estremi opposti.

Leni Riefenstahl introdusse un elemento nuovo nei *Bergfilme* e nella vita di Arnold Fanck. Questo elemento era la donna sicura di sé, altrimenti pressoché invisibile nel mondo del regista. A

In *Der heilige Berg*, Riefenstahl is a star within a certain context. The first image, following the main title, shows the “holy mountain”, a massif looming beyond a lake in hazy light. The beginning of the film confronts “the woman” with “the mountain”, introducing an almost mystical figure and a mythical landscape. The close-up shows Riefenstahl's perfectly made-up face with a relaxed expression. Her eyes are closed, while her prominent lips and eyebrows appear as geometrical, symmetrical lines. This is a cool, stylized icon of beauty, and seems to have more to do with transfiguration than with seduction. It is a beauty of an entirely non-sensual ideal, and the whole film goes on to oscillate between its insistence on authenticity and the construction of a narration dominated by polar opposites.

Leni Riefenstahl introduced a new element into Arnold Fanck's *Bergfilme* – and into his life. That element was the self-confident woman, otherwise virtually invisible in his world. Unlike Hertha





differenza di Hertha von Walther, che era stata la protagonista del precedente film di Fanck, *Berg des Schicksals*, la Riefenstahl non si lasciò derubare della sua indipendenza. I suoi personaggi si impongono tra gli uomini, proprio come fece l'attrice, e riesce a stregarne almeno due. La ballerina Diotima di *Der heilige Berg* fu la prima di queste eroine.

Rainer Rother, *Leni Riefenstahl. Der Verführung des Talents*, Henschel, 2000

von Walther, who played the female lead in Fanck's previous film *Berg des Schicksals*, Riefenstahl did not allow herself to be robbed of her independence. Her characters assert themselves among the men – just as the actress herself did – and here she casts her spell over two of them. The dancer Diotima in *Der heilige Berg* was the first of such heroines.

Rainer Rother, *Leni Riefenstahl. Der Verführung des Talents* (Henschel, 2000

FILM SONORI / SOUND FILMS

NATALKA POLTAVKA Usa, 1937 Regia: Edgar G. Ulmer, M.J. Gann, Vasile Avramenko

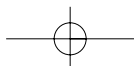
■ T. ing.: *The Girl from Poltava*; Sog.: dall'operetta *Natalka Poltavka* (1818) di Ivan Kotlyarevsky; Scen.: Vasile Avramenko, M.J. Gann; Mu.: Mykola Lysenko; Partitura Mus. e Arrangiamenti: C.H. Shvedoff; Int.: Thalia Sabanieeva (Natalka), Dimitri Creona (Petro), Olena Dibrova (Terpylykha), Michael Shvets (Vyborny), Mathew Vodiany (Vozny), Theodore Swystun (Mykola), Vladimir Zelitsky (Palamar), Lydia Berezovska (Mariyka), Mykola Novak (proprietario terriero), Michael Skorobohach (impiegato), Fedir Braznick (contadino), Maria Lavryk (sua moglie), Peter Kushabsky (Terpylo), Andrew Stanislavsky (Lirnyk); Prod.: Avramenko Film Productions, Inc. ■ 35mm. L.: 2554 m. D.: 93' a 24 f/s. Bn. Versione ucraina con sottotitoli inglesi / Ukrainian version with English subtitles ■ Da: George Eastman House ■ Copia acquisita dallo Steven Spielberg Jewish Film Archive di Gerusalemme conservata con il sostegno del National Endowment for the Arts e della Film Foundation / Print acquired from the Steven Spielberg Jewish Film Archive in Jerusalem and preserved with funding from the National Endowment for the Arts and The Film Foundation

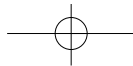
Natalka Poltavka fu il primo di una serie di sei film che dovevano essere realizzati dalla Avramenko Film Productions, Inc., una casa cinematografica creata appositamente per produrre pellicole di autori ucraini per il pubblico ucraino/americano. In realtà la Avramenko Productions riuscì a realizzare solo un altro film, *Cossacks in Exile* (1939), diretto da Edgar G. Ulmer. Il ruolo iniziale di Ulmer in *Natalka Poltavka* era di produttore associato, ma passò alla regia soli tre giorni dopo l'inizio delle riprese, quando il materiale girato dal regista Leo Bulgakov (un noto attore del Teatro delle Arti di Mosca) venne giudicato inutilizzabile. La produzione venne filmata in una fattoria ucraina di Flemington, nel New Jersey, grazie al contributo e alla passione di tutte le persone coinvolte. Il contributo finanziario giunse dai nazionalisti ucraini (membri del Sindacato dei Lavavetri di New York) e i set realistici furono costruiti da altri amici ucraini del Sindacato Finlandese dei Carpenteri di New York, uno dei quali sapeva realizzare i tetti in paglia. Da tutti gli Stati Uniti giunsero dei bambini di origine ucraina per ballare nei numeri musicali e misero a disposizione gli abiti tradizionali ucraini. I membri professionisti del cast erano capeggiati da Thalia Sabanieeva, che all'epoca era solista alla Metropolitan Opera di New York. Stranamente, una versione sovietica di *Natalka Poltavka* uscì due mesi prima di quella statunitense/ ucraina, ma non era all'altezza della sua rivale "made in America". Così diceva la recensione apparsa sul *New York Times* del 15 Febbraio 1937: "... il film americano è più piacevole di quello importato, perché contiene più episodi divertenti e la fotografia è di gran lunga superiore..."

La George Eastman House acquisì una copia acetato 35mm di *Natalka Poltavka* attraverso scambi archivistici con il Steven Spielberg Jewish Film Archive di Gerusalemme. Il film è stato

Natalka Poltavka was the first in a series of six proposed films to be made by Avramenko Film Productions, Inc., a film company created with the express aim of making motion pictures based on the works of Ukrainian authors for Ukrainian/American audiences. As it turned out, Avramenko Productions made only one more film, *Cossacks in Exile* (1939), directed by Edgar G. Ulmer. Ulmer's initial connection with *Natalka Poltavka* was as associate producer, but he stepped into the director's role only three days into principal photography when the footage shot by director Leo Bulgakov (a noted actor with the Moscow Art Theatre) was deemed unusable. The production was filmed on a Ukrainian farm in Flemington, New Jersey, and was a labor of love for those involved. Financial support came from Ukrainian nationalists (members of the Union of Window Washers of New York) and the authentic-looking sets were built by other Ukrainian friends who were members of the Finnish Carpenter Union in New York, including one man with the technical knowledge and ability to cut thatched roofs. Children of Ukrainian heritage came from across the U.S. to dance in the musical numbers, and provided their own traditional Ukrainian dress. The professional members of the cast were headed by Thalia Sabanieeva, who was at that time a soloist with the Metropolitan Opera in New York. Ironically, a Soviet version of *Natalka Poltavka* opened a mere two months before the U.S./Ukrainian version, but suffered by comparison with its American-made rival. The *New York Times* review of 15 February 1937 commented: "...the made-in-America product is more enjoyable than the imported article. This is due to the fact that it contains more funny incidents and is photographed much better..."

George Eastman House acquired a 35mm acetate print of *Natalka Poltavka* through an archival trade with the Steven





preservato nel 1999 con il finanziamento del National Endowment for the Arts e della Film Foundation. La copia originale era affetta da sindrome dell'aceto avanzata. I segni di decadimento sono ancora evidenti nella copia visione, in cui si nota una leggera fluttuazione dell'immagine e uno sfarfallio nelle zone con perdite di emulsione. Una breve didascalia era stampata al contrario nel materiale originale, ed è stata preservata anche nel restauro.

Caroline Yeager, George Eastman House

Spielberg Jewish Film Archive in Jerusalem. It was preserved in 1999 with funding from the National Endowment for the Arts and The Film Foundation. The original print was severely affected with vinegar syndrome. Signs of decomposition are reflected in the viewing print, with slight waviness in the image, and flecks where the emulsion has been lost. There is one brief subtitle that is printed backwards in the original material. It has not been altered in this preservation.

Caroline Yeager, George Eastman House

IT HAPPENED IN HOLLYWOOD Usa, 1937 Regia: Harry Lachman

■ **T. it.:** La città dalle mille luci; **Sog.:** Myles Connolly; **Scen.:** Ethel Hill, Harvey Fergusson, Samuel Fuller; **F.:** Joseph Walker; **Scgf.:** Stephen Goossón; **Mo.:** Al Clark, Otto Meyer; **Cost.:** Kalloch; **Int.:** Richard Dix (Tim Bart), Fay Wray (Gloria Gay), Victor Kilian (Slim), Franklin Pangborn (Mr. Forsythe), William B. Davidson (Al Howard), Billy Burrud (Billy), Zeffie Tilbury (Miss Gordon); **Prod.:** Columbia Pictures ■ 35mm. D.: 67'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

It Happened in Hollywood, con Richard Dix e Fay Wray, prende spunto dal melodramma sentimentale hollywoodiano, focalizzandosi sul passaggio dal cinema muto a quello sonoro. Ci permette anche di vedere all'opera un classico set cinematografico. Ma questo breve film va ricordato soprattutto per i suoi brillanti travestimenti. La trama prevede che nel film compaiano brevemente le più grandi star hollywoodiane di quel periodo, come Clark Gable, Greta Garbo, Marlene Dietrich, James Cagney, William Powell, Myrna Loy, Claudette Colbert, Ginger Rogers, W.C. Fields, Mae West, Eddie Cantor, Charlie Chaplin, Harold Lloyd... Ma è meglio dare una seconda occhiata: tutti questi attori sono interpretati dai LORO SOSTITUTI, una singolare razza di aspiranti attrici e attori che avevano trovato impiego a tempo pieno negli studi di Hollywood proprio in virtù della loro somiglianza fisica agli attori più noti, che seguivano film dopo film. (I sostituti, a differenza delle controfigure, non appaiono quasi mai sullo schermo, e il loro compito principale è sostituire gli attori "veri" sul set durante le interminabili prove luci, con addosso una replica dei loro costumi di scena. A questi sostituti viene richiesto di avere una corporatura, un'acconciatura e una carnagione identica a quella degli attori che sostituiscono, e questo limita le loro opportunità di trovare impiego come attori veri e propri).

Incontriamo Bing Crosby, interpretato da un somigliante attore semiconosciuto (Earl Haddon), il cui vero lavoro era prendere il posto del vero Crosby in tutti i suoi film. John Barrymore (il nonno di Drew) è interpretato dal suo sostituto ufficiale, John Bohn. Victor McLaglen è interpretato dal fratello Arthur, che anche nella realtà lavorava come sua controfigura sul set. Marlene Dietrich e Greta Garbo sono interpretate dalle loro sostitute ufficiali, e sorelle nella vita, Carol e Betty Dietrich (nessuna parentela con Marlene). Divertitevi a identificare i sostituti di un vero e proprio firmamento di stelle hollywoodiane nella scena della festa!

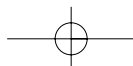
Una trovata come questa oggi non potrebbe funzionare, perché le star non hanno più rapporti continuativi con un singolo studio cinematografico; quindi, utilizzano sostituti diversi per ogni film e non intrecciano rapporti duraturi con un particolare sosia. Michael Friend

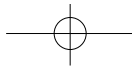
It Happened in Hollywood, starring Richard Dix and Fay Wray, has a sentimental "Hollywood" melodrama at its heart, centering on the transition from silents to sound and its effect on matinee idols. We also get to watch the action on a classical studio set. But this little film is most memorable for a brilliant gimmick. It won't spoil your fun to reveal it. As part of the plot, some of Hollywood's biggest stars of the day make brief appearances in this film, including Clark Gable, Greta Garbo, Marlene Dietrich, James Cagney, William Powell, Myrna Loy, Claudette Colbert, Ginger Rogers, W.C. Fields, Mae West, Eddie Cantor, Charlie Chaplin, Harold Lloyd... But have a second look; first impressions are deceiving. They are played by THEIR OWN STAND-INS, a singular breed of wannabe actors and actresses who had full-time employment in the Hollywood studios by virtue of their physical resemblance to better-known players, following them from film to film. (Stand-ins, unlike stunt doubles, almost never appear onscreen: their chief job is to stand in for the "real" actors during time-consuming lighting set-ups, wearing a duplicate of their costume. Stand-ins are required to maintain the same build, hairstyle, and complexion as the actual star they're imitating, which limits their ability to get acting jobs in their own right.)

We meet Bing Crosby, played by an obscure look-alike actor (Earl Haddon) whose real-life job was to stand in for the genuine Bing during all of Crosby's films. John Barrymore (Drew's grandfather) is played by Barrymore's full-time double, John Bohn. Victor McLaglen is played by his own brother Arthur, who was his real-life stand-in. Marlene Dietrich and Garbo are played by their own stand-ins, real-life sisters Carol and Betty Dietrich (no relation to Marlene). Have fun spotting a galaxy of Hollywood star doubles in the party scene!

This gimmick wouldn't work nowadays, because stars no longer have long-term relationships with a single movie studio; consequently, they use a different stand-in for each film, and don't maintain ongoing working relationships with a particular look-alike.

Michael Friend





IN DER ROTEN HÖLLE Italia, 1939 Regia: Edgar Neville

■ T. it: *Carmen fra i rossi*; T. sp.: *Frente de Madrid*; Sog.: dal romanzo *Frente de Madrid* di Edgar Neville; Scen.: Edgar Neville; F.: Jan Stallich, Francesco Izzarelli; Mo.: Fernando Tropea; Scgf: Guido Fiorini; Mu.: Ezio Carabella; Int.: Conchita Montes (Carmen), Fosco Giachetti (Saverio/Javier Navarro), Juan de Landa (Amalio), Mimi Muñoz (Maria), Manuel Morán (capitano Salmerón), Carlos Muñoz (Antonio), Luis Solano (comandante), Crisanta Blasco (portinaia), Manuel Miranda (capo della Ceka); Prod: Bassoli Film ■ 35mm. L.: 2223 m. D: 81'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

La copia recentemente ritrovata nel Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino con il titolo *In der roten Hölle* corrisponde al film *Carmen fra i rossi*, che venne girato in doppia versione. Oltre a quella in italiano ne esiste infatti anche una in spagnolo intitolata *Frente de Madrid*, realizzata con una troupe praticamente identica, tranne che per il personaggio principale, interpretato da Rafael Rivelles e non da Fosco Giachetti.

Gli avvenimenti successivi allo scoppio della sollevazione nazionale separano Javier Navarro, giovane ingegnere, da Carmen, sua promessa sposa. Lei rimane a Madrid, dove i repubblicani resistono all'assedio delle truppe di Franco, mentre Javier si arruola tra i nazionalisti che circondano la capitale. In una delle sue missioni a Madrid Javier incontra la sua amata, che lavora in un locale frequentato da repubblicani da cui, clandestinamente, trasmette via radio informazioni segrete ai franchisti. Rientrato alla base, Javier ascolta per radio come Carmen e i suoi compagni vengono scoperti dai repubblicani. Lei muore e Javier, sconvolto, esce dalla trincea e viene colpito dal fuoco nemico. Prima di morire trova un soldato repubblicano agonizzante, che muore poco prima di lui.

Rispetto ai film che si sono occupati del conflitto dopo la sconfitta dei repubblicani e che presentano la guerra come una battaglia tra fazioni antagoniste, in cui non c'è spazio per i vinti, questa pellicola presenta alcune differenze sostanziali. Neville propone una conclusione che è stata letta come una prematura riconciliazione tra i due schieramenti. In Spagna, la censura tagliò la scena finale nella quale il protagonista e il miliziano repubblicano, mentre condividevano le ultime ore di vita, si abbracciavano, cercando di trovare inutilmente un senso alla guerra. Contrariamente a quello che si pensava, anche nella copia della versione italiana ritrovata nel Bundesarchiv-Filmarchiv, il finale è stato soppresso.

Felix Monguilot-Benzal

The print recently rediscovered in the Berlin Bundesarchiv-Filmarchiv with the title *In der roten Hölle* corresponds to the film *Carmen fra i rossi*, which was made in two versions. Besides the Italian version there also exists one in Spanish, titled *Frente de Madrid*, made with a practically identical cast, apart from the principal character, played by Rafael Rivelles instead of Fosco Giachetti.

The outbreak of the National uprising separates Javier Navarro, a young engineer, from his fiancée Carmen. She remains in Madrid, where the Republicans are holding out against Franco's besieging troops, while Javier joins the Nationalists surrounding the capital. During one of his missions to Madrid, Javier meets his beloved, who is working in a locale frequented by Republicans. She clandestinely transmits by radio secret information about them to the Nationalists. Back at his base, Javier hears on the radio that Carmen and her companions have been discovered by the Republicans. She dies, and Javier, distraught, leaps out of the trenches and is hit by enemy fire. Before dying, he encounters a badly injured Republican soldier, who dies a moment before him.

Compared with films concerned with the conflict following the defeat of the Republicans, which present the war as a battle between antagonistic factions in which there is no place for the defeated, this film presents some substantial differences. Neville's proposed conclusion has been read as a premature reconciliation. In Spain the censors cut out the final scene in which the protagonist and the Republican militiaman, sharing the last hours of their lives, embrace, vainly seeking a sense to the war. Contrary to what was believed, in the copy of the Italian version found in the Bundesarchiv-Filmarchiv the last scene has also been suppressed.

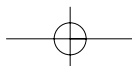
Felix Monguilot-Benzal

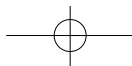
THE GRAPES OF WRATH Usa, 1940 Regia: John Ford

■ T. it.: *Furore*; Sog.: dall'omonimo romanzo (1939) di John Steinbeck; Scen.: Nunnally Johnson; F.: Gregg Toland; Mo.: Robert L. Simpson; Scgf.: Richard Day, Mark-Lee Kirk; Cost.: Gwen Wakeling; Mu.: Alfred Newman; Su.: George Leverett, Roger Heman; Int.: Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casy), Charley Grapewin (nonno Joad), Dorris Bowdon (Rose of Sharon), Russell Simpson (Pa Joad), O.Z. Whitehead (Al Joad), John Qualen (Muley Graves), Eddie Quillan (Connie Rivers), Zeffie Tilbury (nonna Joad), Frank Sully (Noah), Frank Darien (zio John), Darryl Hickman (Winfield), Shirley Mills (Ruth Joad); Prod.: Darryl F. Zanuck, Nunnally Johnson, per Twentieth Century Fox ■ 35mm. D.: 128'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

"Ho fatto di tutto per far saltare i nervi ai lettori", disse Steinbeck all'editore di *The Grapes of Wrath*; "non voglio dar loro soddisfazione". Questi non sono sentimenti che ci si aspetta che Hollywood possa approvare, soprattutto negli studi di Shirley Temple. Eppure, l'impatto del romanzo fu tale che Darryl F. Zanuck, responsabile delle produzioni per la Twentieth Century-Fox, si

"I've done my damndest to rip a reader's nerves to rags," John Steinbeck told the publisher of *The Grapes of Wrath*; "I don't want him satisfied." These are not sentiments one expects Hollywood to endorse, especially at Shirley Temple's studio. Yet such was the impact of Steinbeck's novel that Darryl F. Zanuck, Twentieth Century-Fox's production chief, was swiftly able to





trovò presto a supervisionarne un adattamento più fedele di quanto un osservatore avrebbe potuto immaginare. All'uscita del film i critici americani erano in estasi. Frank Nugent (*The New York Times*) lo giudicò subito un capolavoro. Lo stesso Steinbeck lo considerava "un film duro e diretto, in cui gli attori sono talmente mimetizzati da sembrare quasi un documentario". Tutto questo era comprensibile. Nel 1940 l'esperienza della migrazione della "Dust Bowl", vissuta dalla famiglia creata da Steinbeck, era ancora da rimarginare. E le qualità del film sono innegabili. Sole cocente e ombre, più l'eleganza di Gregg Toland creano una fotografia straordinaria, che però non si traduce in immagini compiaciute. Non ci si può scrollare di dosso il duro realismo del rotame dei Joad che sferraglia lungo la Route 66 verso lo sfruttamento e la degradazione della terra promessa, la California.

Ma non ci dobbiamo neppure sentire come lo sceneggiatore del film, Nunnally Johnson, il quale disse che questo compito lo faceva sentire "come se stesse trasportando il Santo Graal". *Furore* è un film di tensioni e contraddizioni. Alcune osservazioni sono pungenti, altre più spuntate. L'immaginario toccante creato da Toland, fatto di cielo, radure e strada, talvolta cede il passo agli attori in studio, intrappolati in quello spazio vuoto che ogni fondale impone. E anche la realtà viene compromessa. L'accampamento dei migranti gestito dal governo sembra un paradiso, come l'aspetto rooseveltiano del suo direttore, benevolo, imperturbabile e sempre in pantaloni bianchi.

Ma in tutto questo dov'è John Ford? Non negli elementi socio-politici più duri presi dal libro di Steinbeck. Il suo cuore è con Tom Joad e con Ma, con lo spirito della comunità di migranti e con i suoi attori. Henry Fonda incarna energicamente il fervore morale, la spavalderia e la dignità di Tom. Fisicamente, Jane Darwell non assomiglia alla Ma di Steinbeck, magra e tirata. Nella versione di Ford è un'indomita Madre Terra, incline al sentimentalismo almeno nel tono se non nelle parole. Eppure, in molte scene chiave non esprime nessun senso di oppressione; di certo non quando gioca nostalgicamente con gli orecchini davanti a uno specchio sbiadito, o quando pensa a come sfamare la famiglia e gli altri bambini affamati dell'accampamento. Una volta accettati i compromessi, *Furore* è ancora in grado di fare centro.

Geoff Brown

oversee an adaptation more faithful than any observer expected. American critics approached ecstasy on the film's release. Frank Nugent (*The New York Times*) immediately detected a masterpiece. Steinbeck himself thought it a "hard, straight picture in which the actors are submerged so completely that it looks and feels like a documentary film". All this was understandable. In 1940 the experience of the Dust Bowl migration, experienced by Steinbeck's fictional Joad family, was still raw. And the film's qualities are undeniable. Fierce sun and shadow and Gregg Toland's finesse make for extraordinary photography, but nothing coalesces into pretty pictures. You can't shake off the grim reality of the Joad jalopy rattling down Route 66 towards exploitation and degradation in California's promised land.

Yet we don't have to be like the film's screenwriter Nunnally Johnson, who said his assignment made him feel he was "carrying the Holy Grail". *The Grapes of Wrath* is a film of tensions and contradictions. Some points made are needle-sharp, others are muffled. Toland's piercing imagery of sky, flat plains, and road can suddenly give way to actors in the studio, trapped inside that hollow space that all cycloramas impose. And reality does get compromised. The government-run migrant camp belongs in heaven, with its Roosevelt-lookalike leader benign, unruffled, and always in clean white pants.

Where in all this is John Ford? Not in the sharper socio-political elements lifted from Steinbeck's book. His heart is with Tom Joad and Ma, the migrants' community spirit, and his actors. In Henry Fonda's Tom moral fervour, brashness, and decency are powerfully blended. Physically, Jane Darwell bears no resemblance to Steinbeck's Ma, thin and pinched. Ford's version is an indomitable Mother Earth, given to sentimentality in cadence if not in the words actually uttered. Yet in many key scenes there is nothing suffocating about her; certainly not when she wistfully toys with her earrings in a faded mirror, or ponders how to feed her family as well as a camp's starving children. Compromises and blips accepted, *The Grapes of Wrath* can still hit the bull's eye.

Geoff Brown

OMAGGIO A ITALO CREMONA / HOMAGE TO ITALO CREMONA

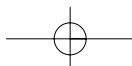
In collaborazione con / In collaboration with Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

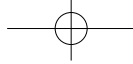
CONFESSIONE Italia, 1941 Regia: Flavio Calzavara

■ Sog.: Sebastiano A. Luciani, Pio Vanzì; Scen.: Pier Luigi Melani, Marcello Pagliero; F.: Gábor Pogány; Op.: Enzo Serafin; Mo.: Giacinto Solito; Ass. R.: Primo Zeglio; Scgf.: Italo Cremona; Mu.: Edgardo Carducci; Dir. Prod.: Aldo Vergano; Int.: Paola Barbara (Luisa Tolnay), Friedrich Benfer (Mario), Aldo Silvani (ispettore Miller), Vanna Martines (Grazia Hörn), Nico Pepe (vice commissario Fernex), Guglielmo Sinaz (Mayer), Giovanna Scotta (la cartomante), Renato Malavasi (il segretario), Stefania Fossi (mamma Hörn), Giovanni Petti (papà Hörn), Ciro Berardi (Tizio), Gildo Bocci, Claudia Marti; Prod.: Carlo Infascelli per S.C.I.A. ■ 35mm L.: 2249 m. D.: 82'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato nel 2005 a partire da un negativo combinato / Restored in 2005 from a composite negative

Flavio Calzavara non ha lasciato molte tracce nella storia del cinema italiano. E, a quanto pare, nemmeno *Confessione*. La

Flavio Calzavara has left little trace in the history of Italian cinema. And *Confessione*, it seems, even less. The Cinémathèque





Cinémathèque Royale de Belgique ne possiede un negativo nitrato sonoro. Purtroppo si tratta di quello destinato alla stampa delle copie della versione francese, e alcuni passaggi della versione originale (titoli di testa, titolo "fine" e alcuni inserti) sono stati sostituiti con materiale girato muto in Francia. Il suono originale non è stato ancora ritrovato. Dato l'interesse del film si è comunque deciso di stamparne una copia. Si tratta di un melodramma poliziesco il cui difetto principale è quello di basarsi su un enigma irrilevante. A nostro parere sembra essere il risultato di un curioso insieme di influenze. Il noir americano: la scena iniziale, l'attenzione posta sulla dimensione privata del poliziotto. Il realismo francese: l'eroina avrebbe potuto essere interpretata senza problemi da Viviane Romance. E oltre a tutto ciò, l'atmosfera che si delinea preannuncia quella dei film del tardo neorealismo. Dunque un insieme decisamente gustoso, che segna anche l'esordio di Gábor Pogány come direttore della fotografia e che si avvale delle eccezionali scenografie di Italo Cremona. Jean Marie Buchet

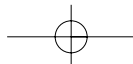
Royale de Belgique possesses a nitrate sound negative. Unfortunately, this was destined for the production of prints of the French version, and certain passages of the original version – the main titles, the end title "Fin", and some inserts – have had to be replaced by material shot mute in France. It has not been possible so far to find the original sound. In view of the interest of the film, however, it was decided to print it as it is. It is a crime melodrama whose principal defect is a scenario which concentrates on a quite unimportant enigma. To our eyes it seems to be the fruit of a curious mixture of influences. From the American *film noir*, the opening scene, and the attention paid to the description of the cop as a private person. From French "realism": the heroine could quite easily have been incarnated by Viviane Romance. And behind all this emerges a climate which in a way looks forward to the films of late Neo-realism. In short, a quite tasty mixture. It was also the first film photographed by Gábor Pogány, and there are incredible sets created by Italo Cremona. Jean Marie Buchet

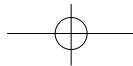
THE GANG'S ALL HERE Usa, 1943 Regia: Busby Berkeley

■ T. ing. (Gb): *The Girls He Left Behind*; T. it.: *Banana Split*; Sog.: Nancy Wintner, George Root Jr., Tom Bridges; Scen.: Walter Bullock; F.: Edward Cronjager; Mo.: Ray Curtiss; Scgf.: James Basevi, Joseph C. Wright; Cost.: Yvonne Wood; Eff. Spec.: Fred Sersen; Canz.: Harry Warren (mu.), Leo Robin (testi); Mu.: David Raksin (per il balletto "Polka Dot"); Mus. Dir.: Alfred Newman, Charles Henderson; Coreografie: Busby Berkeley; Su.: George Leverett, Roger Heman; Int.: Alice Faye (Eddie Allen), Carmen Miranda (Dorita), Phil Baker (se stesso), Benny Goodman (se stesso), James Ellison (Sgt. Andy Mason), Eugene Pallette (Andrew "A.J." Mason Sr.), Edward Everett Horton (Peyton Potter), Charlotte Greenwood (Blossom Potter); Prod.: William LeBaron per Twentieth Century Fox ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Uscito originariamente alla fine del 1943, *The Gang's All Here*, una bomboniera piena confetti Technicolor, venne riscoperto per la gioia del pubblico nel revival nostalgico dei primi anni '70. Appartenente alla serie di musical hollywoodiani sulla "Politica del Buon Vicinato", negli anni della guerra, questa sfarzosa produzione Fox vantava alcune delle stelle più famose dell'epoca: la cantante dalla voce suadente Alice Faye, che lanciò subito due classici del periodo per i militari e per le loro ragazze rimaste in patria ("No Love, No Nothin'" e "A Journey to a Star"), accanto alla bomba brasiliana Carmen Miranda, con i suoi costumi stravaganti, i copricapo fantasiosi e il suo inglese incerto, mentre le ragazzine potevano ballare con lo swing di Benny Goodman e della sua orchestra ("Minnie's in the Money"; "Paducah"). Il coreografo Busby Berkeley, un genio nell'uso spericolato della gru, non si fece mancare nulla e, per la prima volta alle prese col 3-strip Technicolor, diede libero sfogo all'estro. Il film contiene due dei suoi numeri più spettacolari e surreali: il favoloso classico *camp* "The Lady in the Tutti-Frutti Hat" (di cui Carmen Miranda raccoglierà a lungo i "frutti"), che per ovvie ragioni si attirò le attenzioni della censura, e l'epico, caleidoscopico finale, un trionfo di effetti fotografici speciali che vanno dal balletto "Polka Dot", un bolero alla Dalí con coriste in calzamaglia, neon circolari, e dischi colorati, fino all'esecuzione di "A Journey to a Star", dove partecipano tutti i protagonisti del film, perfino l'attore dalla voce roca Eugene Pallette, con un effetto assolutamente sorprendente. Catherine A. Surowiec

First released in late 1943, *The Gang's All Here*, a visual candy-box of Technicolor treats, first re-emerged to dazzle audiences in the nostalgia boom of the early 1970s. One of a string of Hollywood "Good Neighbour Policy" musicals of the war years, this lavish Fox production boasted some of the most popular stars of the period: honey-voiced singer Alice Faye, who crooned two immediate wartime standards for the GIs and the girls they left behind ("No Love, No Nothin'" and "A Journey to a Star"), and Brazilian bombshell Carmen Miranda, of the ever-outrageous costumes, millinery creations, and fractured English, while bobby-soxers could jive to some swinging numbers by Benny Goodman and his Orchestra ("Minnie's in the Money"; "Paducah"). Camera-boom-riding choreographic genius Busby Berkeley was given full rein to weave his magic in full 3-strip Technicolor for the first time, and he pulled out all the stops. The film contains two of his most spectacular, surreal production numbers: the fabulous *camp* classic "The Lady in the Tutti-Frutti Hat" (Carmen Miranda and chorus girls literally go bananas!), which for obvious reasons set censors in a spin, and the film's epic kaleidoscopic finale, a triumph of special photographic effects, starting with the "Polka Dot" ballet, a Dalí-esque *bolero* of leotarded chorus girls, neon hoops, and coloured discs, which segues into a final rendition of "A Journey to a Star" in which all the film's principals get to participate, even gravel-voiced character-actor Eugene Pallette. All of which will leave you stunned. Catherine A. Surowiec




MEET ME IN ST. LOUIS Usa, 1944 Regia: Vincente Minnelli

■ **T. it.:** *Incontriamoci a Saint Louis*; **Sog.:** tratto dai racconti (1941-42) e dal romanzo (1942) di Sally Benson; **Scen.:** Irving Brecher, Fred. F. Finklehoffe; **F.:** George Folsey; **Mo.:** Albert Akst; **Canzoni:** Hugh Martin e Ralph Blane; **Arrangiamenti:** Conrad Salinger; **Scgf.:** Cedric Gibbons, Lemuel Ayers, Jack Martin Smith; **Eff. Spec.:** Warren Newcombe, A. Arnold Gillespie, Mark Davis; **Cost.:** Irene Sharaff; **Coreografie:** Charles Walters; **Su.:** Douglas Shearer; **Int.:** Judy Garland (Esther Smith), Margaret O'Brien ("Tootie" Smith), Mary Astor (Anna Smith), Lucille Bremer (Rose Smith), Leon Ames (Alonzo Smith), Tom Drake (John Truett), Marjorie Main (Katie), Harry Davenport (nonno), June Lockhart (Lucille Ballard), Joan Carroll (Agnes Smith), Henry H. Daniels Jr. (Lon Smith Jr.), Hugh Marlowe (colonnello Darly), Robert Sully (Warren Sheffield), Chill Wills (Mr. Neely); **Prod.:** Arthur Freed per Metro-Goldwyn-Mayer ■ **35mm. D.:** 113'. **Col. Versione inglese / English version** ■ **Da:** BFI National Film and Television Archive, per concessione di Hollywood Classics

Sin dalla sua uscita, alla fine del 1944, *Meet Me in St. Louis* non ha mai smesso di incantare. Il calore e la semplicità della sua storia che parla di casa, di cuore, di famiglia aveva un significato speciale per l'America in guerra. Forse oggi il suo fascino è ancora più potente, con la sua capacità di rievocare un mondo e un modo di vivere sempre più lontani da noi.

Era solo il terzo lungometraggio di Minnelli, e il suo primo in Technicolor, ma il suo tocco permea già ogni fotogramma. I tratti del suo stile sono già completamente evidenti: il suo occhio artistico per la composizione, l'ampio uso dei colori, l'orchestrazione dei movimenti, della messa in scena e della direzione degli attori, il gusto, l'attenzione per i dettagli, il senso lirico. La magistrale sequenza di apertura definisce subito la scena e i personaggi: la famiglia Smith, la loro casa di marzapane in stile gotico americano, e la loro città, St. Louis (tutto ricreato pazientemente agli studi MGM). È l'estate del 1903 e tutti parlano della Fiera Mondiale che aprirà la primavera successiva. Il film è strutturato in quattro "atti", con immagini dell'album di famiglia che prendono vita. Passiamo un anno con i personaggi, scopriamo l'amore col vicino di casa, cantiamo su un tram, proviamo terrore in una buia notte di Halloween (una sequenza fantasmagorica in cui appare la micro-Bernhardt, Margaret O'Brien), e ci tormentiamo alla sciagurata ipotesi di dover partire.

Ma il film di Minnelli è prima di tutto un omaggio alla sua star, Judy Garland, che inizialmente lottò per non interpretare l'adolescente Esther Smith, poiché aspirava a ruoli più adulti. Diretta da Minnelli e fotografata da George Folsey, Judy risplende di luce propria e offre una delle sue migliori interpretazioni, cantando successi come "The Trolley Song", "The Boy Next Door" e "Have Yourself a Merry Little Christmas". Prestate attenzione alla meravigliosa e delicata scena in cui Esther e John spengono le lampade della casa: si avverte come questa sequenza possa essere stata girata solo da un regista innamorato della propria stella. Minnelli e la Garland si sposarono l'anno successivo.

Catherine A. Surowiec

Meet Me in St. Louis has been charming audiences ever since its release in late 1944. Its warm, simple story of home, hearth, and family had a special resonance for wartime America. Its appeal is perhaps even more potent today, with its nostalgic evocation of a world and way of life even further from our grasp. This was only Minnelli's third feature, and his first in Technicolor, but his touch already informs every frame. His stylistic hallmarks are in full flow: a painter's eye for design and composition; rich use of colour; orchestration of movement, staging, and direction of actors; taste; attention to detail; lyric sense. The masterful opening sequence immediately sets the scene and the characters: the Smith family, their gingerbread American Gothic house, and their hometown, St. Louis (lovingly recreated on the M-G-M lot). It's the summer of 1903, and everyone's abuzz about the World's Fair, opening the following spring. The film is structured in four seasonal "acts", introduced with family-album postcards brought to life. We spend a year with the Smiths, discovering romance with the boy next door, singing on a trolley, enduring the terrors of Halloween (an amazing phantasmagorical sequence featuring the studio's pint-sized Bernhardt, Margaret O'Brien), and worrying about the dreadful possibility of having to move away.

Above all, the film is Minnelli's valentine to its star, Judy Garland. She originally fought against playing romantic teenager Esther Smith, wanting more adult roles. As directed by Minnelli and photographed by George Folsey, Judy literally glows, giving one of her best performances, and introducing the hit songs "The Trolley Song", "The Boy Next Door", and "Have Yourself a Merry Little Christmas". Pay careful attention to the quietly beautiful scene of Esther and John extinguishing the lamps in the house: one gets a sense that this whole sequence was staged by a director in love with his star. Minnelli and Garland married the following year.

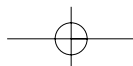
Catherine A. Surowiec

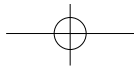
THE SPIRITUALIST Usa, 1948 Regia: Bernard Vorhaus

■ **T. alt. (riedizione US e TV):** *The Amazing Mr. X*; **Sog.:** da una storia di Crane Wilbur; **Scen.:** Muriel Roy Bolton, Ian McLellan Hunter; **F.:** John Alton; **Mo.:** Norman Colbert; **Eff. Spec.:** George J. Teague; **Scgf.:** Frank Durlauf; **Cost.:** Frances Ehren; **Mu.:** Alexander Laszlo; **Su.:** Leon S. Becker, Frank McWhorter; **Int.:** Turhan Bey (Alexis), Lynn Bari (Christine Faber), Cathy O'Donnell (Janet Burke), Richard Carlson (Martin Abbott), Donald Curtis (Paul Faber), Virginia Gregg (Emily), Norma Varden, Harry B. Mendoza; **Prod.:** Benjamin Stoloff per Eagle-Lion Films ■ **35mm. D.:** 78'. **Bn. Versione inglese / English version** ■ **Da:** Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

La carriera di regista di Bernard Vorhaus non è mai stata facile. Nato in America, si era fatto le ossa dirigendo vivaci e fantasio-

Bernard Vorhaus's career as a director never properly settled down. Born in America, he earned his spurs directing imagina-





si film sonori in Inghilterra, per poi tornare oltre oceano nel 1937 per dirigere b-movie di diverso genere: John Wayne, un paio di film della serie *Dr. Christian*, due capitoli delle avventure canore del riccio Bobby Breen e addirittura un musical sui pattini con Vera Hrubá Ralston. Ma il troppo era troppo. Tentò a New York con alcune produzioni a basso budget, poi nel 1951 fu vittima della "lista nera". Fine della carriera, ma non della sua reputazione. L'originalità che colpì i critici quando venne riscoperto negli anni '80 è evidente in questo dramma psicologico meravigliosamente tracciato. Questo divertissement d'atmosfera della Eagle-Lion fu la sua ultima produzione a Hollywood, e una delle tante in cui si avvale della maestria dell'operatore John Alton nel dipingere con la luce.

Vorhaus definì il film "una storia assolutamente sciocca", e aveva ragione. Ma quando Lynn Bari si avventura nella penombra ovattata creata da Alton sul set della villa, rotta solo dalla luce delle candele o di una porta lontana, a chi importa della logica? Lynn Bari, nei panni di un'addolorata e ricca vedova nella sua villa a strapiombo sull'Oceano Pacifico, è facile preda del personaggio interpretato da Turhan Bey, un finto spiritista dai toni melliflui, quasi sempre accompagnato dal suo corvo (che gli passa perfino le sigarette). Ma anche i truffatori possono essere truffati, e i trucchi con mani fluttuanti e ventate d'aria fredda vengono surclassati dalle illusioni dello stesso regista. In *The Spiritualist*, stile e soggetto si fondono magistralmente.

Sciocca o meno, la storia di Crane Wilbur aveva riferimenti alla realtà dell'epoca. "A Hollywood, in quegli anni", ricordava Vorhaus negli anni '80, "sulla strada per Santa Monica trovavi finte chiese a ogni angolo, dove un uomo rievocava gli spiriti dei defunti e offriva speranza abbinata a un massaggio. Cose da pazzi. Quindi è stato un film molto divertente da fare". Ed è molto divertente anche da guardare.

Geoff Brown

and lively talkies in England, then crossed back in 1937 to direct the most varied second-feature material – John Wayne, "Dr. Christian" movies, two vehicles for the curly-headed little warbler Bobby Breen, even an ice-skating musical with Vera Hrubá Ralston. Enough was eventually enough. He tried low-budget production in New York, then in 1951 the blacklist hit. Career over.

But not his reputation. The flair that excited critics when he was rediscovered in the 1980s is fully visible in this gorgeously styled psychological drama. This atmospheric Eagle-Lion frolic is the last film he made in Hollywood, and one of several benefiting from cameraman John Alton's genius at painting with light.

Vorhaus called it "the silliest story", and he was right. But as Lynn Bari paces Alton's plush folds of darkness on the mansion set, pinpricked by candles or light from a distant door, who is going to bother with logic?

A wealthy grieving widow with a cliff-top mansion facing the Pacific, Bari proves an easy target for the character played by Turhan Bey. He's a phoney spiritualist of unctuous tones, rarely without his attendant crow (the bird even fetches his master's cigarettes). But tricksters can be tricked too, and the hocus-pocus of disembodied hands and gusts of cold air becomes outclassed by the filmmakers' own legerdemain. In *The Spiritualist* style and subject are very satisfyingly fused.

Silly or not, Crane Wilbur's story had a topical basis. "In Hollywood at the time," Vorhaus recalled in the 1980s, "every other corner on the road to Santa Monica had some kind of phoney church, with a man who summoned the spirits of the dead or offered spiritual hope and a massage combined. The craziest things. So it was rather fun making the film." And great, great fun to watch.

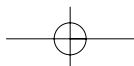
Geoff Brown

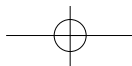
ON THE BOWERY Usa, 1957 Regia: Lionel Rogosin

■ Scen.: Richard Bagley, Mark Sufrin, Lionel Rogosin; F.: Richard Bagley; Mo.: Carl Lerner; Mu.: Charles Mills; Int.: Ray Salyer, Gorman Hendricks, Frank Matthews; Prod.: Lionel Rogosin Productions ■ 35mm. L.: 1818 m. D.: 66'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro promosso dalla Rogosin Heritage Inc. ed eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2006 a partire dai negativi originali conservati presso Anthology Film Archives / Restoration promoted by Rogosin Heritage, Inc., and carried out at L'Immagine Ritrovata in 2006 from the original negatives preserved at Anthology Film Archives

Ma la grande sorpresa, la rivelazione della VII Mostra del film documentario e del cortometraggio [di Venezia] è stata *On the Bowery* (Stati Uniti), un film a soggetto diretto da Lionel Rogosin, giovane regista dalle notevoli capacità. Qui la macchina da presa nelle mani di Bagley (il regista di *The Vigil*), non cede alla tentazione di stilizzare, Rogosin la costringe a scrutare senza posa, implacabilmente, senza tema per la bruttezza umana, il selciato disseminato di cartacce, di rifiuti marci, sui quale vegetano, alcolizzati senza speranza, in questo settore dei tuguri newyorkesi, relitti del genere umano. Rogosin, per questo suo primo film, è vissuto con essi per sei mesi e ha fatto interpretare a queste creature della miseria semplicemente

But the great surprise, the revelation of the Seventh Festival of Documentary and Short Films [Venice] has been *On the Bowery* (USA), a realist narrative film directed by Lionel Rogosin, a young director of notable talents. Here, the camerawork, in the hands of Richard Bagley (the director of *The Vigil*), does not yield to the temptations of stylization. Rogosin uses it to observe without self-conscious artistry, implacably, without fear of human ugliness, this neighborhood of New York hovels, the cobbles scattered with old papers and rotting refuse, on which vegetate alcoholics without hope, relics of humanity. For this, his first film, Rogosin lived with them for six months, and made these creatures simply act out the misery, the squalid life of





la squallida vita di tutti i giorni e ha saputo sorprendere, senza un dialogo prestabilito, quello che essi stessi volevano esprimere. Il film quindi parla con il loro linguaggio e non ha nulla di artificioso. L'azione si limita a un piccolo fatto: il caso fa arrivare un uomo nella Bowery, lì beve, perde denaro e valigia e incomincia ad andare alla deriva. Gli procurano denaro per fuggire da questo inferno: ma egli rimane e affonda sempre più. È un film coraggioso, dall'ottima fotografia, dalla sicura regia e dal buon montaggio.

Lotte H. Eisner, *Un uomo sulla Bowery*, "Cinema Nuovo", n. 89, 10 settembre 1956

every day. He has succeeded in capturing, without scripted dialogue, what they themselves openly express. Thus the film speaks with their language, and without any artifice. The story is restricted to a small fact: chance brings a man to the Bowery. He drinks, loses his money and suitcase, and begins to drift. He is given money to escape from this inferno, but remains, to sink always deeper. It is a courageous film, with fine photography, confident direction, and good editing.

Lotte H. Eisner, "Un uomo sulla Bowery," *Cinema Nuovo*, n. 89, 10 September 1956

TERRA, MARE E CIELO Italia, c1958

■ 35mm. D.: c47'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e Archivio Fiat ■ Restauro eseguito presso L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2006

Documentario sulle automobili Fiat.

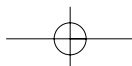
Documentary about Fiat automobiles.

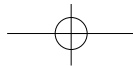
VANINA VANINI Italia/Francia, 1961 Regia: Roberto Rossellini

■ Sog.: dal romanzo "Chroniques italiennes" di Stendhal; Scen.: Diego Fabbrì, Jean Gruault, Roberto Rossellini, Franco Solinas, Antonello Trombadori; F.: Luciano Trasatti; Mo.: Mario Serandrei, Daniele Alabiso; Scgf.: Luigi Scaccianoce; Cost.: Danilo Donati; Mu.: Renzo Rossellini; Int.: Sandra Milo (Vanina Vanini), Laurent Terzieff (Pietro Missirilli), Martine Carol (contessa Vitelleschi), Paolo Stoppa (Asdrubale Vanini), Isabelle Corey (Clelia), Fernando Cicero (Livio Savelli), Antonio Pierfederici (Saverio Pontini), Olimpia Cavalli (cameriera della locanda), Jean Gruault (uomo dalla voce bianca); Prod.: Morris Ergas per Orsey Films/Zebra Film ■ 35mm. D.: 120'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

Probabilmente non vedremo mai una versione davvero integrale di questo film. Sappiamo infatti che il produttore, Morris Ergas, ebbe dei disaccordi col regista e cambiò il montaggio contro la sua volontà. Preoccupato di favorire la sua musa, l'attrice Sandra Milo, Ergas cancellò tutte le parti riguardanti la contessa Vitelleschi (Martine Carol), rendendo quasi incomprendibile il primo terzo del film che risulta così più motivato dall'intreccio amoroso che dal contesto politico. (...) Rimangono comunque molte cose notevoli, in grado di accontentare i cinefili. Innanzitutto la grande scena del ballo, in cui Vanina si muove con l'aria annoiata di giovane ereditiera sfaccendata, destinata da un padre isterico (un superbo Paolo Stoppa) a un matrimonio d'interesse; poi le agitazioni di un piccolo cortigiano, interpretato dal nostro amico Jean Gruault, pronto a fiutare il vento della Storia; le torture inflitte ai presunti terroristi da un potere tirannico, sotto lo sguardo compiacente di un clero sottomesso; senza contare la magnifica inquadratura di Vanina, in piedi contro una finestra, impaziente di rivedere Pietro. Tutto ciò, che nella prima versione francese mancava, (...) ribadisce la nostra ammirazione per questa sconvolgente cronaca di due passioni incrociate: quella di una donna "tutta intera avvinghiata alla preda" [come nella *Fedra* di Racine] e quella di un militante infiammato dal suo ideale rivoluzionario. Anche la scelta dei due interpreti, che è stata contestata, si giustifica: Laurent Terzieff, intellettuale asciutto ed esaltato, si oppone perfettamente a Sandra Milo, plasmata di densa sensualità. Nessuno

We will probably never see a truly integral version. In fact, we know that the producer, Morris Ergas, had very bad relations with his director, and re-edited the film against his wishes. Concerned to please his muse, the actress Sandra Milo, Ergas removed everything that concerned the Countess Vitelleschi (Martine Carol), which makes the first third of the film practically incomprehensible, motivated more by the love intrigue than by the political context. (...) Even so, what remains contains enough beautiful things to satisfy the cinephile. First, the great ball scene, during which Vanina dispays her boredom with the unemployed young heir to whom her hysterical father (the astonishing Paolo Stoppa) wants to marry her for his own financial interests; then, the antics of a little courtier quick to scent the wind of History, who is none other than our friend Jean Gruault; the tortures inflicted on presumed terrorists by a tyrannical power, under the benign regard of the compliant clergy; without counting the superb image of Vanina, standing against a shutter, impatient to go in search of Pietro. We have been deprived of all these scenes in the version released in France, (...) [which] reinforces our admiration for this staggering chronicle of two intertwined passions, that of a woman [like Racine's Phèdre] "completely attached to her prey", and that of a militant inflamed by his revolutionary ideal. Even the choice of the two main players, which was opposed, is justified: Laurent Terzieff, the dry and inspired intellectual, is in perfect contrast to Sandra Milo, petrified in heavy sensuality. Neither has had finer roles.





dei due ha mai più avuto un ruolo migliore. Attorno ad essi si agita una galleria di burattini e furfanti spinti solo dal desiderio di mantenere i loro privilegi. I principi della chiesa non vengono risparmiati da un cineasta spesso accusato di essere bigotto: la scena del colloquio con il cardinale è un pezzo da antologia che Buñuel non avrebbe certo sconfessato.

Claude Beylie, *Retour à Rossellini*, "Cinéma 90", n. 465, mars 1990

Around them moves a gallery of puppets and rogues, motivated by the single desire to keep their privileges. The Princes of the Church are not spared, by a filmmaker who has often been accused of bigotry: the scene of the interview with the Cardinal in itself deserves a place in any anthology, and would not have been disclaimed by Buñuel himself.

Claude Beylie, "Retour à Rossellini," *Cinéma 90*, n. 465, March 1990

BANDITI A ORGOSOLO Italia, 1961 Regia: Vittorio De Seta

■ Sog.: Vittorio De Seta; Scen.: Vera Gherarducci, Vittorio De Seta; F.: Vittorio De Seta; Op.: Luciano Tovoli; Mo.: Vittorio De Seta; Scgf.: Elio Balletti; Cost.: Marilù Carteny; Mu.: Valentino Bucchi; Su.: Fausto Ancillai, Nino Renda; Ass. R.: Vera Gherarducci; Int.: Michele Cossu (Michele Jossu), Peppeddu Cuccu (Peppeddu Jossu), Vittorina Pisano (Mintonia) e altri pastori sardi; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. L.: 2690 m. D.: 98'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro realizzato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 con la collaborazione della Fondazione Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia / Print restored by L'Immagine Ritrovata in 2005 in cooperation with Foundation Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

Ricordo distintamente di aver visto *Banditi* al New York Film Festival all'inizio degli anni Sessanta. Uno dei film più insoliti e straordinari che avessi mai visto.

La storia è semplice: un pastore, accusato di un crimine che non ha commesso, è braccato in un paesaggio arido e silenzioso. Il suo gregge muore di fame e lui, ormai ridotto alla miseria, è costretto a diventare un bandito. Ma il film è anche la storia di un'isola e della sua gente. Ambientato sulle montagne della Barbagia, in Sardegna, il film rivela un mondo arcaico, incontaminato, dove la gente si esprime in un dialetto antico e vive secondo leggi preistoriche, considerando il mondo moderno estraneo e ostile. In loro, De Seta riscopre le vestigia di una società antica attraverso la quale risplende una nobiltà perduta. Lo stile del film mi colpì profondamente. Il Neorealismo era stato portato a un livello superiore, nel quale il regista partecipava a tal punto alla narrazione che la linea di demarcazione tra forma e contenuto era stata annullata ed erano gli eventi stessi a definire la forma. Il senso del ritmo di De Seta, il suo uso della macchina da presa, la sua straordinaria abilità nel fondere i personaggi con l'ambiente circostante, furono per me una completa rivelazione. Era un antropologo che si esprimeva con la voce di un poeta.

Martin Scorsese

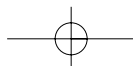
Sgombrando il suo film da ogni struttura drammatica, e limitandosi a rivelare i rapporti di forza senza cercare di ricavarne suggestioni patetiche, insomma raccontando un fatto di cronaca senza fioriture e nel modo in cui con buona probabilità le cose si sono svolte davvero, De Seta elimina tutti gli ostacoli da ciò che cerca: una presa di coscienza. L'itinerario che deve seguire un essere semplice per accedere alla rivolta, dunque alla dignità di sé e della sua dignità d'uomo, si ricollega a quello registico di De Seta. Nulla nel suo film è *a priori* uno spettacolo piacevole da vedere. Né i personaggi, né le pecore, e nemmeno i personaggi sono destinati a piacere. Ma, secondo l'idea viscontiana, De Seta ne svela la grandezza originale con immagini belle e semplici. Sotto la sua apparenza virgiliana, De Seta

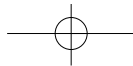
I vividly remember seeing *Banditi* at the New York Film Festival in the early 1960s. It was one of the most unusual and extraordinary films I had ever seen.

It's a simple story: a shepherd, unjustly accused of a crime, is chased through an arid and silent landscape. His sheep starve, and, destitute, he is forced to become a bandit. The story, however, is also the story of an island and its people. Set on the mountains of Barbagia, in Sardinia, the film reveals an archaic world, unspoiled by society. Its people speak an ancient dialect and live according to prehistoric laws. They see the modern world as foreign and hostile. In them, De Seta found the vestiges of an old society through which a nobility shone through. I remember being impressed by the style of the film. Neorealism had been taken to another level, where the director's participation in his narrative was so total that the line between form and content was obliterated and the events dictated the form. De Seta's sense of rhythm, his use of the camera, his extraordinary ability to merge his characters to their environment was a complete revelation. It was as if De Seta were an anthropologist who spoke with the voice of a poet.

Martin Scorsese

Ridding his film of all dramatic structure, and limiting himself to revealing relations of force without endeavouring to derive pathetic promptings from it, in sum, recounting an event without flourishes and in the way in which things very probably went, De Seta eliminates all obstacles separating him from what he is looking for: the achievement of awareness. The itinerary that a simple being has to take in order to attain revolt, hence self-dignity and dignity as a man, is connected to that taken by De Seta's directing. In his film nothing is *a priori* a pleasant sight to see. Neither the characters nor the sheep, nor even the landscapes, are destined to please. But, in accordance with Visconti's idea, De Seta reveals their original greatness with fine and simple images. Under his Virgilian appear-





ci invita a condannare un ordine di cose che consente il degrado di un ordine naturale.

Jean Douchet, *Le bandit d'Orgosolo*, "Cahiers du cinéma", n. 124, octobre 1961

ance, De Seta invites us to condemn an order of things which permits the degradation of natural order.

Jean Douchet, "Le bandit d'Orgosolo," *Cahiers du Cinéma*, n. 124, October 1961

PROFESSIONE: REPORTER Italia/Spagna/Francia, 1975 Regia: Michelangelo Antonioni

■ T. ing.: *The Passenger*; Sog.: Mark Peploe; Scen.: Michelangelo Antonioni, Mark Peploe, Peter Wallen; F.: Luciano Tovoli; Mo.: Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli; Scgf.: Piero Poletto; Cost.: Louise Stjensward; Mu.: Ivan Vandor; Int.: Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (la ragazza), Jenny Runacre (Rachel Locke), Ian Hendry (Martin Knight), Steven Berkoff (Stephen), Ambrose Bea (Achebe); Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion / Les Films de la Concorde / CIPI Cinematografica ■ 35mm. D.: 126'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

(...) fin dall'inizio la macchina da presa sembra vagare per conto suo, in modo oggettivo e non soggettivo. In un'intervista del 1975 Antonioni disse: "Non voglio più usare la macchina da presa soggettiva, in altre parole la macchina da presa che rappresenta il punto di vista del personaggio". A livello di trama, l'effetto non è la distrazione, quanto un disorientamento spaziale, sia per il personaggio sia per il pubblico. Nel deserto, per esempio, una ripresa comincerà quasi sempre con una larga panoramica da sinistra a destra. La cinepresa sembra in cerca di qualcosa. Ne deriva uno strano effetto di tensione, come se nemmeno la macchina da presa sapesse che cosa la aspetta. (...) Rimane distaccata, pronta ad andare per conto suo, perfino a seguire una storia completamente diversa. Qual è la storia, chiede, del dromedario e dell'enigmatico personaggio che lo cavalca all'inizio del film o dell'auto della scuola guida alla fine? Qual è la storia dei passeggeri che vanno avanti e indietro sull'autostrada, che segue per un attimo invece di restare su Locke e la ragazza nel ristorante dell'albergo? (...) Si potrebbe pensare che, scambiando identità con Robertson, il Locke della finzione soddisfi quel desiderio di Antonioni: "vedere com'è la prossima storia", una soddisfazione che la macchina da presa da sola non può permettersi. È come se la storia avesse più coraggio del racconto. Antonioni non si permette di arrivare alle estreme conseguenze, come ha fatto Buñuel nel *Fantasma della libertà*, abbandonando letteralmente la prima storia per l'intrusione di un'altra, la seconda per una terza, e così via. Ma forse l'incredibile penultima immagine di *Professione: reporter* contiene, insieme agli altri significati, anche la suggestione che la macchina da presa si stia liberando – di questa storia, quella di Locke – per andare in cerca di altre storie.

Seymour Chatman, *Antonioni, or The Surface of the World*, University of California Press, 1985

(...) from the outset, the camera seems to wander on its own, in an objective, not a subjective manner. In an interview in 1975, Antonioni said, "I no longer want to employ the subjective camera, in other words, the camera that represents the viewpoint of the character."

At the plot level, the effect is not distraction but spatial disorientation, both for the character and for the audience. In the desert, for example, a shot will typically start with a broad pan from left to right. The camera seems to be looking for something. The effect is strangely tense, as if the camera itself did not know what to expect. (...) It remains aloof, alert to independent inquiry, even to the possibilities of a completely different story. What is the story, it asks, of the enigmatic dromedary and rider at the beginning of the film, or of the driver-training car at the end? What is the story of the passengers in the cars racing back and forth on the highway, which it momentarily follows instead of staying with Locke and the Girl in the hotel restaurant?

(...) One might speculate that, by exchanging identities with Robertson, the fictional Locke satisfies the real Antonioni's desire to "see what the next story is like," a satisfaction that the camera cannot permit itself. It is as if the story had more courage than the discourse. Antonioni does not allow himself to go all the way, as Buñuel did in *The Phantom of Liberty*, literally dumping the first story for an intruding second one, the second one for a third, and so forth. But perhaps the amazing penultimate shot of *The Passenger* bears, in addition to its other meanings, the suggestion that the camera is liberating itself – of this story, Locke's story – to go off in search of others.

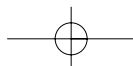
Seymour Chatman, *Antonioni, or The Surface of the World* (University of California Press, 1985)

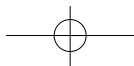
MIRT SOST SHI AMIT Etiopia, 1976 Regia: Haile Gerima

■ T. ing.: *Harvest: 3000 Years*; Scen.: Haile Gerima; F.: Elliot Davis; Mo.: Phillip Kuretsky; Mu.: Tesfaye Lema; Int.: Kasu Asfaw (madre), Worke Kasa (figlia), Melaku Makonen (padre), Adane Melaku (figlio), Harege Weyn Tafere (nonna); Prod.: Haile Gerima ■ 35mm. D.: 137'. Bn. Versione amarica con sottotitoli italiani / Amharic version with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Fondazione Officina Cinema Sud-Est e Fondazione Carisbo ■ Restauro eseguito a partire da un duplicato negativo 16mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored from a duplicate 16mm negative at L'Immagine Ritrovata in 2006

Mi hanno sempre commosso quei film fatti per necessità da qualcuno che semplicemente non poteva fare a meno di imbracciare

I'm always moved by films made out of necessity, by people who simply *had* to pick up a camera and shoot, to tell a story





la cinepresa e riprendere, per raccontare una storia che nessun altro stava raccontando. Soprattutto quando si tratta di film realizzati in circostanze difficili. È semplice per noi, negli Stati Uniti e in Europa, dare per scontati il nostro sistema, le nostre tradizioni. Portare a termine un film è sempre un'impresa ardua, ma farlo in una nazione che vive in condizioni di sottosviluppo, in uno stato di protesta, per e su una popolazione che avrà pochissime possibilità di vederlo, è pressoché impossibile.

Il grande regista etiope Haile Gerima venne alla University of California di Los Angeles per studiare cinema all'inizio degli anni Settanta e fu in quel periodo che concepì e realizzò il film che vedrete grazie a uno splendido, nuovo restauro della Cineteca di Bologna. *Harvest 3000 Years* fu girato in bianco e nero in 16mm nelle due settimane di vacanze estive di Gerima, avvalendosi di attori presi dalla strada che recitano in amaro durante la guerra civile.

Il film fu realizzato di fretta subito dopo il rovesciamento dell'impero di Haile Selassie e poco prima dell'insediamento della dittatura militare. Oltre tutto, Gerima era pronto ad adattare il tema del suo film agli sviluppi politici dell'epoca. Più che condizioni difficili io le definirei quasi impossibili.

Questo senso di impossibilità pervade ogni fotogramma di *Harvest 3000 Years*. Possiede un senso di urgenza che pochi film hanno. È la storia di un intero popolo e del suo desiderio collettivo di giustizia e speranza. Un film epico, non nella realizzazione ma per la sua portata emotiva e politica.

Martin Scorsese

that no one else was telling. Particularly when those films are made under challenging circumstances. It's easy for us, in the United States and in Europe, to take our systems and traditions for granted. Making a movie is always hard, but making a movie in an undeveloped nation, during a state of unrest, for and about a population that will have little chance of ever seeing it, is next to impossible.

The great Ethiopian filmmaker Haile Gerima came to UCLA to study filmmaking in the early 70s, and it was during that time that he conceived and made the film that you're about to see, in a beautiful new restoration from the Cineteca di Bologna. *Harvest 3000 Years* was shot on black and white 16mm, over two weeks during Gerima's summer vacation, with non-actors speaking Amharic, during the civil wars. It was made on the run, right after the overthrow of Haile Selassie and right before the installation of a military dictatorship. On top of everything else, Gerima was prepared to adapt the theme of his film to the most recent political developments. Difficult conditions, you might say. I'd call them all but impossible.

That sense of impossibility pervades every frame of *Harvest 3000 Years*. It has a particular kind of urgency which few pictures possess. This is the story of an entire people, and its collective longing for justice and good faith. An epic, not in scale but in emotional and political scope.

Martin Scorsese

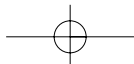
OMAGGIO A FRANCESCO ALLIATA / HOMAGE TO FRANCESCO ALLIATA

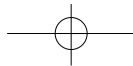
LE CARROSSE D'OR Italia/Francia, 1953 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La carrozza d'oro*; Sog.: liberamente ispirato alla commedia "La carrosse du Saint-Sacrement" di Prosper Mérimée; Scen.: Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland, Ginette Doyel, Jean Renoir; F.: Claude Renoir, Ronald Hill; Mo.: David Hawkins, Mario Serandrei; Scgf.: Mario Chiari; Cost.: Maria De Matteis; Ass. R.: Marc Maurette, Giulio Macchi; Int.: Anna Magnani (Camilla - Colombine nella vers. francese), Duncan Lamont (Ferdinand, il viceré), Odoardo Spadaro (Don Antonio), Riccardo Rioli (Ramon, il torero), Paul Campbell (Felipe), Nada Fiorelli (Isabella), Georges Higgins (Martinez); Prod.: Francesco Alliata per Panaria Film, Ray Ventura per Hoche Production ■ 35mm. L.: 2800 m. D.: 102'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Copia in triacetato Technicolor d'epoca / Original vintage Technicolor triacetate print

Facemmo ancora *La carrozza d'oro* e contemporaneamente altri due film, perché economicamente *La carrozza d'oro* fu un disastro per noi: non solo per colpa di Luchino Visconti, che nel giro di un anno ci fece spendere centoquaranta milioni per poi non fare nulla, ma anche a causa delle costruzioni che dovemmo fare a Cinecittà. (...) mi consultai con un avvocato, che mi consigliò di rescindere il contratto [con Visconti] ma di trovarmi dei testimoni. Quindi chiamai degli amici miei - cioè Vittorio Sala, Antonio Pietrangeli e Mario Chiari - e li feci nascondere dietro i tendaggi in modo che potessero sentire tutto. Convocai Visconti, gli contestai tutte le sue manchevolezze e gli annunciai che non avevamo più bisogno dei suoi servizi. Lui reagì lanciando delle pesanti accuse. Alla fine lo presi per le spalle, lo trasportai fuori dall'ufficio e chiusi la porta. Due giorni dopo si presentò una

We were making *The Golden Coach* and two other films at the same time, because economically *The Golden Coach* was a disaster for us, not only through the fault of Luchino Visconti, who in the course of a year had spent a hundred and forty million to achieve nothing, but also because of the sets which we had to build at Cinecittà. (...) I talked to a lawyer, who advised me to rescind the contract [with Visconti] but to have witnesses. So I got some of my friends - they were Vittorio Sala, Antonio Pietrangeli, and Mario Chiari - and had them hide behind the curtains so that they could hear everything. I called in Visconti, who denied all his misdemeanours, and I told him that we no longer needed his services. He responded with heavy accusations. At the end, I took him by the shoulders, put him out of the office, and closed the door. Two days later a delegation of directors con-





commissione di registi con De Sica, Soldati e Bragaglia nel tentativo di farmi riprendere Visconti. Io naturalmente reagii, insistei sul mio diritto di fare quel che volevo; loro se ne andarono per tornare il giorno dopo e continuare il discorso. Insomma, chiudemmo in modo molto simpatico. De Sica era un furbacchione! In seguito capii che forse avrebbe avuto piacere a girare lui il film, però era talmente simpatico che gli si perdonava tutto. Quindi proposi a Blasetti la regia, ma lui rifiutò per solidarietà. Allora mi rivolsi a Camerini, ma anche lui declinò l'offerta. Vedendo che in Italia c'era questo muro di solidarietà per Visconti, decido di andare in Francia. (...) A un certo punto chiama un agente: Renoir era disposto a rientrare in Europa. Così discutiamo le condizioni e chiudiamo il contratto per Renoir: avevamo fatto venire il maestro del maestro! Io lo lasciai libero di fare quel che voleva e lui ricominciò da capo il film: partendo dalla commedia di *Mérimée*, che era una storia fragile, leggera, superficiale (...) Renoir creò un vero capolavoro. Da quella storia superficiale Renoir trasse un film che è diventato un testo sacro cinematografico su che cosa è l'attore. L'attore è uno che può vivere la sua vita o no? Renoir imposta un discorso molto profondo sotto il profilo psicologico e professionistico, dando vita a un film girato peraltro in maniera strepitosa – perché Renoir era un uomo delizioso sotto tutti i punti di vista. Francesco Alliata, "Il nuovo spettatore", n. 9, Kaplan, 2005

sisting of De Sica, Soldati, and Bragaglia presented themselves, endeavouring to get me to take Visconti back. I naturally reacted, insisting on my rights to do what I wanted. They left, but came back the next day and continued the debate, asking me in fact in a very sympathetic fashion. De Sica was a crafty devil! Subsequently I realized that perhaps he would have liked to direct the film himself. He was so charming that you could forgive him anything. Then I offered the film to Blasetti, but he refused out of solidarity. Next I turned to Camerini, but he also declined the offer. Seeing that in Italy there was this wall of solidarity with Visconti, I decided to go to France (...) At a certain point an agent called me: Renoir was ready to return to Europe. So we discussed the conditions and finalized the contract with Renoir: we had secured the maestro's maestro! I left him free to do what he wished, and he began the film over again from the start, departing from the *Mérimée* comedy, which was a delicate, light, superficial story. (...) Renoir created a true masterpiece. From this superficial story, he drew a film which has become a sacred cinematographic text on what is the actor. Is the actor someone who can live his own life or not? Renoir imposed a very profound discourse under the psychological and professional profile, giving life to a film that was moreover directed with resounding style – because Renoir was an adorable man from every point of view. Francesco Alliata, *Il nuovo spettatore*, n. 9, Kaplan, 2005

CACCIATORI SOTTOMARINI Italia, 1946 Regia: Francesco Alliata, Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Piero Moncada

■ F.: Francesco Alliata; Mo.: Carlo Alberto Chiesa; Mu.: Renzo Rossellini; Int.: Francesco Alliata, Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Piero Moncada, Giovanni Mazza; Prod.: Panaria Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e CRICD-Filmoteca Regionale Siciliana ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2005, in collaborazione con CRICD-Filmoteca Regionale Siciliana, a partire dal negativo scena e dal negativo suono messi a disposizione da Francesco Alliata di Villafranca e conservati presso la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale / Print restored by L'Immagine Ritrovata in 2005, in collaboration with CRICD-Filmoteca Regionale Siciliana, from the original negatives picture and track held by Francesco Alliata di Villafranca and preserved at Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale

È questo il primo documentario girato dai "ragazzi della Panaria Film". Si proposero, i realizzatori, di mostrare attraverso il cinema, il mondo sottomarino, mai prima di allora filmato. E inoltre, far conoscere un nuovissimo sport che i quattro introducevano allora in Italia: la pesca subacquea. Tutte le attrezzature tecniche per le riprese subacquee (in 35 mm) furono costruite da loro; tutte le riprese furono effettuate in apnea, non esistendo allora gli autorespiratori. Francesco Alliata

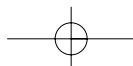
This is the first documentary made by the "Panaria Film Boys". The directors set out to show, through the camera, the underwater world, never before filmed. And also to present a very new sport, which the four introduced to Italy at that time: sub-aquatic fishing. They themselves built all the technical equipment for the underwater filming (in 35mm); all the shooting was done without breathing apparatus, which in fact did not exist at that time. Francesco Alliata

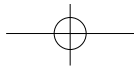
TONNARA Italia, 1947 Regia: Francesco Alliata, Quintino Di Napoli, Pietro Moncada

■ F.: Francesco Alliata; Mo.: Carlo Alberto Chiesa; Mu.: Renzo Rossellini; Commento: Marcella Rossellini; Prod.: Panaria Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e CRICD-Filmoteca Regionale Siciliana ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un interpositivo nitrato 35mm e da un positivo 16mm per il restauro del suono, messi a disposizione da Francesco Alliata di Villafranca / Print restored by L'Immagine Ritrovata from a 35mm nitrate dupe positive and a 16mm positive for the sound restoration, held by Francesco Alliata di Villafranca

La pesca del tonno gigante dei nostri mari si è praticata per oltre un millennio nel Mediterraneo centrale attraverso la "ton-

Fishing for the huge tuna fish has been practised for more than a millennium in the central Mediterranean, using the "tonnara",





nara", immensa struttura di reti della lunghezza anche di 6-7 miglia. I "ragazzi della Panaria" hanno registrato questa pesca introducendosi sott'acqua nella "camera della morte" e cioè nello spazio racchiuso dalla rete finale in cui avviene la mattanza. I canti, gli urli, i comandi e le voci dei tonnatori furono ripresi dal vivo con uno dei primi magnetofoni (a filo) prodotti allora dall'industria.

Francesco Alliata

a huge structure of nets stretching as much as six or seven miles. The "Panaria Boys" recorded this process, going underwater in the "camera of death" in the enclosed space of the final net in which the killing takes place. The songs, yells, commands, and voices of the tuna fishermen were recorded live, with one of the first (wire) magnetic recorders then produced by the industry.

Francesco Alliata

OPERA DEI PUPPI Italia, 1948 Regia: Frederic Maeder

■ F.: Francesco Alliata, Fosco Maraini; Mo.: Carlo Alberto Chiesa; Prod.: Panaria Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn . Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna e CRICD-Filmoteca Regionale Siciliana ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal positivo messo a disposizione da Francesco Alliata di Villafranca / Print restored by L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive held by Francesco Alliata di Villafranca

Il classico, popolare teatro siciliano di marionette, oggi scomparso, che racconta le favolose imprese dei Paladini di Francia e della guerra di Troia in un'originalissima interpretazione con immagini "dal vero" e cioè con i sontuosi "pupi" che recitano nei templi di Segesta, Selinunte e Agrigento (1° ep.), fra castelli e scogliere siciliane (2° ep.) e nell'ombroso boschetto della Plaja. Premiato al Festival di Taormina del 1948 per la migliore fotografia.

Francesco Alliata

The classic popular Sicilian marionette theatre, now vanished, relates the fabulous deeds of the Paladins of France and of the Trojan War, in a highly original interpretation with images "from life", all achieved through the sumptuous "dolls", who perform in the temples of Segesta, Selinunte, and Agrigento (1st episode), among Sicilian castles and cliffs (2nd episode), and in the shadowy groves of La Plaja. The film won the prize for best photography at the 1948 Taormina Festival.

Francesco Alliata

10 CORTOMETRAGGI DI VITTORIO DE SETA / 10 SHORTS BY VITTORIO DE SETA

LU TEMPU DE LI PISCI SPATA Italia, 1954 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Luciana Rota; Ass. R.: Vera Gherarducci; Org.: Maurizio Tebaldi; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

ISOLE DI FUOCO Italia, 1954-55 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Tita Perozzi; Ass. R.: Vera Gherarducci; Dir. Prod.: Omero Borgogni; Prod.: Reportfilm, Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

SURFARARA Italia, 1955 Regia: Vittorio De Seta

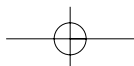
■ F.: Vittorio De Seta; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Tita Perozzi; Seg. Edizione: Vera Gherarducci; Seg. Prod.: Alfredo Manganiello; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

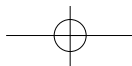
PASQUA IN SICILIA Italia, 1955 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Fernanda Papa; Ass. R.: Luigi Samonà; Seg. Edizione: Vera Gherarducci; Seg. Prod.: Alfredo Manganiello; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

CONTADINI DEL MARE Italia, 1955 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Op.: Alfredo Manganiello; Mo.: Vittorio De Seta; Org.: Giorgio Fraticelli; Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. D.: 11' ■ Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna



**PARABOLA D'ORO** Italia, 1955 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Mo.: Vittorio De Seta; Org.: Giorgio Fraticelli; Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. D.: 11' ■ Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

PESCHERECCI Italia, 1958 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Op.: Alfredo Manganiello; Mo.: Tita Perozzi; Org.: Agostino Zanelli; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 11' ■ Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

PASTORI DI ORGOSOLO Italia, 1958 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Op.: Alfredo Manganiello; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Fernanda Papa; Org.: Agostino Zanelli; Prod.: Le Pleiadi ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

UN GIORNO IN BARBAGIA Italia, 1958 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Op.: Alfredo Manganiello; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Fernanda Papa; Ass. R.: Vera Gherarducci; Org.: Agostino Zanelli; Prod.: Le Pleiadi ■ 35mm. D.: 11'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

I DIMENTICATI Italia, 1959 Regia: Vittorio De Seta

■ F.: Vittorio De Seta; Op.: Alfredo Manganiello; Mo.: Vittorio De Seta; Ass. Mo.: Fernanda Papa; Org.: Agostino Zanelli; Prod.: Vittorio De Seta ■ 35mm. D.: 20'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna

De Seta era un antropologo che si esprimeva con la voce di un poeta.

Da dove veniva questa voce? Quarant'anni dopo essermi posto la domanda ho capito che forse nei suoi documentari avrei potuto trovare una risposta. Alla fine li ho visti e sono rimasto stupefatto. Fin dalle prime immagini ho provato un senso d'inquietudine e di disorientamento, come se non fossi preparato a vedere quel che stavo vedendo.

Sono stato sopraffatto da un'emozione intensa, come se avessi oltrepassato lo schermo e mi fossi ritrovato in un mondo che non avevo mai conosciuto, ma che improvvisamente riconoscevo.

Un mondo al tramonto. Quella che stavo guardando era la mia cultura ancestrale prossima alla fine, a un passo dal suo ingresso nella sfera del mito. Mi venne in mente una scena del film *Roma* di Fellini in cui un affresco scompare al contatto con la luce durante la costruzione di una linea della metropolitana – frammenti di una civiltà antica che hanno raggiunto l'epoca moderna risuonando della loro epicità.

Ma non mi ero limitato a oltrepassare lo schermo, adesso stavo entrando nell'occhio del regista, come se, nell'atto di rimpossessarmi delle nostre radici comuni, riuscissi a vedere il mondo come lo vedeva lui. Stavo condividendo la sua curiosità e il suo stupore e realizzando con tristezza, come doveva aver fatto anche lui, che quella era l'ultima volta che la vitalità di una cultura incontaminata veniva filmata.

Era la Sicilia che vedevo sullo schermo, la Sicilia che, nella mia famiglia, i miei nonni erano stati gli ultimi a conoscere, la Sicilia dimenticata. Un luogo in cui la luce del giorno era preziosa e le notti completamente buie e misteriose.

It was as if De Seta were an anthropologist who spoke with the voice of a poet.

Where did this voice come from, I wondered? Forty years after asking myself that question, perhaps the answer was to be found in these documentaries. When I finally screened them, I was stunned. From the very first images I had a sense of uneasiness, of displacement. I felt unprepared for what I was seeing.

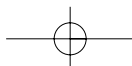
An intense emotion took hold of me. It was almost as if I had entered the screen and I was there, in a world I had never known but suddenly recognized. It was a world in its twilight. I was watching my ancestral culture at the end of its history, on its way to the realm of myth.

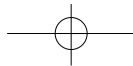
I was reminded of a scene in *Fellini's Roma* where a fresco disappears in contact with light, as a subway is built – fragments of an ancient civilization reached into the modern world and resonated with epic tones.

I now felt that beyond entering the screen I was entering the eye of the filmmaker. As if I saw the world as De Seta had, as if I was reclaiming my roots with him. I was sharing his curiosity and his amazement and I was sadly realizing, as he must have, that the vitality of an unspoiled culture was being filmed for the very last time.

This was Sicily on the screen, the Sicily that my grandparents were the last in my family to know, the Sicily they had left behind. A place where the light of day was so precious and the nights were totally dark and mysterious.

A place that had not changed for centuries, where the way of life was always the same, where natural calamities were a part





Un luogo rimasto inalterato nei secoli, in cui lo stile di vita era sempre lo stesso, dove le calamità naturali facevano parte della vita normale, minacciando a ogni momento morte e distruzione. Un luogo in cui la religione rivestiva un'importanza primaria, in cui le sofferenze della vita si trasformavano in Calvario. Non è un caso che la Settimana Santa sia stata sempre così importante in Sicilia. In fondo ciò con cui questa gente si identificava era proprio la liturgia della crocifissione.

Erano i figli di Sisifo, che aveva imprigionato Thanatos per evitare il decesso dei mortali, i figli di Prometeo, che aveva rubato il fuoco agli dei per donarlo ai mortali, e per questo erano stati puniti per l'eternità. Gente che cercava la redenzione attraverso il lavoro manuale: nelle viscere della terra (*Surfarara*), in mare aperto (*Contadini del mare*), sulle colline (*Parabola d'oro*) – tirando le reti, tagliando il grano, estraendo lo zolfo. Gente che sembrava pregare attraverso la fatica delle mani.

Di cosa era composta questa alchimia? Era il cinema nella sua essenza, in cui il regista non si limita a registrare la realtà, ma la vive in prima persona. In quei documentari avevo riconosciuto la stessa umile empatia di De Seta che avevo trovato quarant'anni prima in *Banditi a Orgosolo*.

Non era solo il mondo dei miei antenati che mi era apparso davanti agli occhi, ma anche un cinema che non esisteva più. Un cinema che aveva il potere dell'evocazione religiosa.

La proiezione era durata meno di un'ora, ma il tempo era passato lentamente, come se avessi abitato ogni suo singolo fotogramma. Era il cinema nella sua espressione migliore, un cinema capace di cambiarti. Avevo capito cose mai capite prima e vissuto emozioni a me sconosciute. Come se avessi fatto un viaggio in un paradiso perduto.

Martin Scorsese

of life, ready at any moment to bring death and destruction. A place where religion was of primary importance, where the hardships of life turned into the stations of the cross. No wonder Easter week has always been so important in Sicily. Ultimately, it is the liturgy of the crucifixion that these people identified with.

These were the children of Sisyphus, who had imprisoned Thanatos so that no mortals would die, the children of Prometheus, who had stolen the fire from the gods to give it to mortals – and were punished for eternity.

Children who seek the way to redemption through the labor of their hands: in the entrails of the earth (*Surfarara* [Sulphur Mine]), out at sea (*Contadini del mare* [Peasants of the Sea]), over the hills (*Parabola d'oro* [Golden Parable]) – the nets being pulled, the wheat being cut, the sulphur dug. People who seemed to pray through the labor of their hands.

What kind of alchemy was this? Here was cinema in its essence – where the filmmaker is not just recording reality but living it. De Seta's humble empathy that I had experienced in watching *Banditi a Orgosolo* forty years ago, I recognized in these documentaries.

I felt that I had witnessed not just the world of my ancestors appear in front of my eyes but also a cinema that no longer existed. A cinema with the power of religious evocations.

The entire screening had been no more than an hour but time passed slowly – as if I inhabited each frame as it clicked by. Something had happened in me. This was cinema at its best, a cinema that had the power to transform. I understood something I had not understood before, I experienced emotions I didn't know I had. I felt I had travelled to a paradise lost.

Martin Scorsese

TRE INEDITI DELLA PROPAGANDA FASCISTA / THREE UNRELEASED FASCIST PROPAGANDA FILMS

ATTENZIONE! Italia, 1940 Regia: Giuseppe Amato

■ Int.: Assia Noris, Vittorio De Sica, Virgilio Riento, Lauro Gazzolo; Prod.: Giuseppe Amato per Cines ■ 35mm. D.: 8'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

Assia Noris si lamenta di essere trascurata dal fidanzato che invece lavora nella fabbrica Rancas, impegnata di notte nella produzione segreta di materiale bellico. Ma "non fatelo sapere", ammonisce il cartello finale.

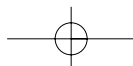
Assia Noris complains at being neglected by her fiancé, who instead works in the Rancas factory, which is occupied by night in the secret production of war materials. But "don't let it be known," exhorts the final title.

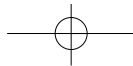
IL BIDELLO DEI MARI Italia, 1940 Regia: Flavio Calzavara

■ Int.: Virgilio Riento ■ 35mm. D.: 9'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

Quanto impiega una nave da New York a Napoli a una velocità di 20 nodi? Otto giorni se non fosse, come illustra il bidello agli alunni di una classe elementare, per il blocco navale inglese.

How long does a ship take to get from New York to Naples at a speed of 20 knots? Eight days, if it were not, as the caretaker illustrates to the pupils of an elementary class, for the British naval blockade.




IL TEATRO DELLE MERAVIGLIE Italia, 1940 Regia: Flavio Calzavara

■ Int.: Aldo Fabrizi ■ 35mm. D.: 9'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

In un teatro di Roma, Aldo Fabrizi, qui alla sua prima apparizione cinematografica, intrattiene la platea con una serie di storielle e battute anti-inglesi.

In a theatre in Rome, Aldo Fabrizi, making his first film appearance, entertains the audience with a series of anti-British jokes and witticisms.

DOCUMENTARI DALLA FONDAZIONE CINETECA ITALIANA / DOCUMENTARIES FROM THE FONDAZIONE CINETECA ITALIANA

I sei documentari che presentiamo costituiscono un primo, significativo campione di un gruppo più nutrito di documentari degli anni Cinquanta che la Fondazione Cineteca Italiana conserva presso il proprio Archivio storico. Tale fondo filmico, un centinaio di opere acquisite all'inizio degli anni Sessanta, testimonia il fiorire, in quella fase storica, del formato breve e del cinema di documentazione (arte a cui si dedicano sempre più frequentemente anche registi in procinto di affermarsi nel cinema di fiction) e, ad un tempo, contribuisce a scrivere, con stile e misura eminentemente cinematografici, la storia sociale (o anche solo la cronaca minuta) degli anni cruciali tra il dopoguerra e il boom economico. Matteo Pavesi

The six documentaries which we are presenting constitute a first, significant sample of a larger group of documentaries from the 1950s, conserved in the historic archive of the Fondazione Cineteca Italiana in Milan. This filmic resource, consisting of a hundred works acquired in the 1970s, reveals the flowering, in that historic phase, of the short-film format and the cinema of documentation (an art which is most often taken up by directors making their first steps towards fiction cinema), and, at the same time, contributes to writing, with an eminently cinematographic style and scale, the social history (or even just the draft chronicle) of the crucial years between the post-war and the economic boom. Matteo Pavesi

IL POSTINO DI MONTAGNA Italia, 1951 Regia: Adolfo Baruffi

■ F.: Antonio Sturla; Mu.: Enzo Crosi; Commento: Dino Buzzati; Seg. di edizione: Silvana Sonogo; Prod.: Caba Film ■ 35mm. D.: 11' 26''. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Una piccola comunità di montagna, sulle dolomiti bellunesi, colta attraverso gli occhi del suo postino, memoria storica delle generazioni succedutesi nel paese. Il commento è firmato da Dino Buzzati.

A small mountain community in the Belluno Dolomites through the eyes of its postman, as he gathers historical memories of successive generations of the village. The commentary is by Dino Buzzati.

STRILLONI Italia, 1953 Regia: Dino Fiorini

■ Sog.: Dino Fiorini; F.: Mentore Nasi; Aiuto op.: Bixio Giorgetti; Mo.: Mario Sansoni; Mu.: Virgilio Chiti; Aiuto regia: Piero Magi; Seg. di produzione: Sandro Andanti; Prod.: Chimera Film. Visto di censura: 13742 del 13 aprile 1953 ■ 35mm. D.: 11' 10''. L.: 280 m. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Gli strilloni a Milano. Nei primi anni Cinquanta essi sembrano scandire il ritmo della capitale ambrosiana, testimoniando, nel contempo, il primato dell'informazione stampata.

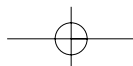
Newsvendors in the squares and streets of Milan. In the early 1950s they seemed to articulate the rhythm of the town, at the same time testifying to the supremacy of printed information.

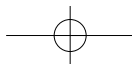
LUCCIOLE PER LANTERNE Italia, 1954 Regia: Gabriele Della Vedova

■ Sog.: Gabriele Della Vedova; F.: Michele Nesci; Org. generale: Caterina Galli; Adatt. musicale: Pietro Marletta; Prod.: Arco Film; Visto di censura: 16133 del 4 marzo 1954 ■ 35mm. D.: 10' 10'' L.: 294 m. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Documentario sulla realizzazione dei più comuni trucchi ed effetti speciali del cinema classico. Viene passata in rassegna, da un punto di vista artigianale, tutta la fabbrica dei sogni degli anni Cinquanta, dalla realizzazione *trompe-l'œil* dei trasparenti, ai preziosi manufatti rappresentati da plastici e modellini, dalle ampole di sangue finto a rudimentali tecniche di split-screen.

A documentary on the production of the most common tricks and special effects of the classic cinema. The film provides a survey, from the point of view of the craft, of the whole dream factory of the 1950s, from the *trompe-l'œil* of transparencies to jewels made from plastic and miniatures, from ampoules of fake blood to rudimentary split-screen effects.





È SABATO SERA Italia, c1950 Regia: **Glauco Pellegrini**

■ Sog.: Antonio Melluschi; F.: Marco Melluschi; Prod.: Lega delle cooperative ■ 35mm. D.: 9'39". Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

L'arrivo del giorno di riposo in una azienda agricola. Il bracciantato all'alba degli anni Cinquanta visto dalla parte della Lega delle cooperative.

The arrival of the day of rest on a commercial farm. Labour at the dawn of the 1950s, from the point of view of the League of Cooperatives.

PESCATORELLA Italia, 1947 Regia: **Dino Risi**

■ F.: Plinio Novelli; Mu.: Mario Pagano; Canzone: Cherubini, Pagani, Testoni; Direttrice di produzione: Bianca Lattuada; Int.: Luciano Tajoli, Patrizia Lari; Prod.: Cortimetraggi, Gigi Martello; Visto di censura: 2479 del 13 giugno 1947 ■ 35mm. D.: 9' 37". L.: 256 m. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Corto che si accompagna, illustrandola, alla canzone omonima di Luciano Tajoli.

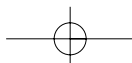
A short to accompany and illustrate the song of the same name by Luciano Tajoli.

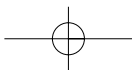
SEMINARIO Italia, 1954 Regia: **Gian Piero Bona, Vincenzo Gamna**

■ Testo: Gian Piero Bona; F.: Massimo Della Mano; Aiuto op.: Agostino Mina; Voce: Fulvio Rocca; Mu.: Mario Nascimbene; Prod.: INDIEF ■ 35mm. D.: 8' 28". Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

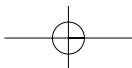
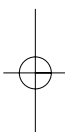
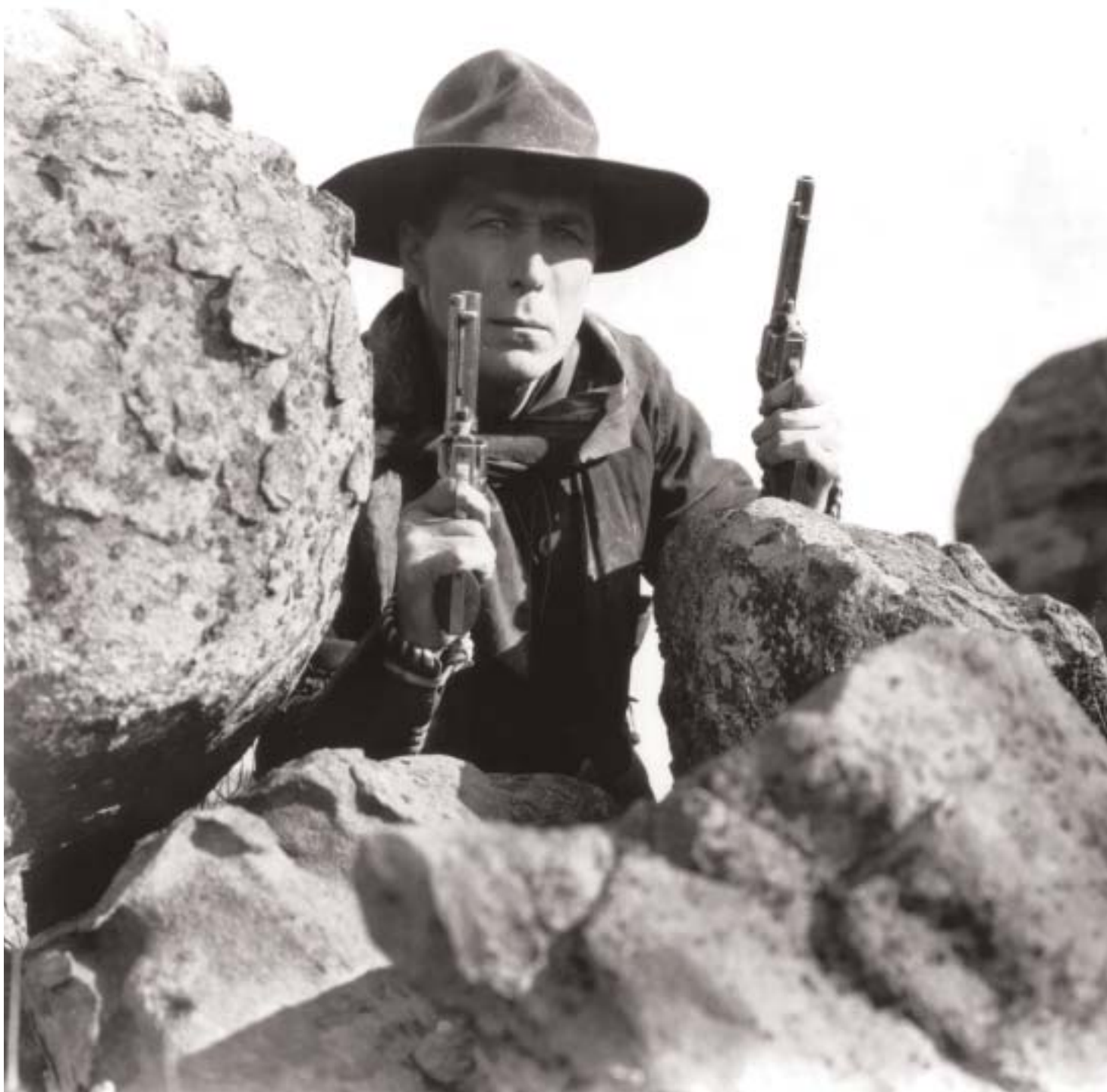
La vita di un seminario di montagna vista nelle occupazioni quotidiane e nei momenti di svago.

The life of a mountain seminary, observed in its daily occupations and moments of relaxation.





WILLIAM S. HART: STAR OF THE WEST



WILLIAM S. HART: STAR OF THE WEST

Programma e note a cura di Richard e Diane Koszarski
Programmes and notes by Richard and Diane Koszarski

Quando William S. Hart propose all'amico Thomas Ince di creare un nuovo genere di film western, Ince gli rispose che questi film erano "una droga del mercato" del 1913, e che non avrebbero avuto un futuro. Ma qualche mese dopo, Hart stava lavorando a Inceville con un piccolo contratto, a 75\$ la settimana, cercando di dimostrare che il produttore più scaltro di Hollywood si sbagliava. Due cortometraggi e due film dopo, Hart era tornato in Connecticut e stava passando in rassegna tutti gli agenti e i produttori di Broadway per riprendere la carriera teatrale, dove si era costruito una certa reputazione per la sua interpretazione di "autentici" personaggi western in opere come *The Squaw Man* e *The Virginian*. Non era ancora uscito nessuno dei suoi film e Ince non aveva avuto difficoltà a fargli decidere di smettere. Da esperto attore di teatro qual era, Hart aveva capito che il suo successo in questi ruoli dipendeva dal fatto che "l'uomo del West" era un personaggio diverso e non un uomo comune con pistola e cinturone. La personalità di questi personaggi dipendeva dal particolare momento e dal luogo in cui vivevano, un crocevia di frontiera in grado di mettere a dura prova la rettitudine morale delle persone in modi che un uomo dell'Est non poteva neanche immaginare. Ma per dare maggiore autenticità ai personaggi, anche la messa in scena doveva essere realistica. Hart aveva studiato il modo di camminare e di parlare degli uomini del West e anche il loro modo di bere, di vestire, di pregare e di farsi le sigarette da soli. Questa conoscenza gli veniva forse dall'infanzia, quando la sua famiglia vagava per il Midwest, ma in buona misura era il prodotto della sua ricerca attoriale nell'arte, nelle tradizioni e nella letteratura western. Il risultato era più idealizzato che realistico, ma Hart interpretava questo ruolo con una convinzione che stupiva il pubblico del tempo.

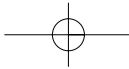
Nella sua autobiografia, Hart ricorda di aver visto un film western in un *nickelodeon* e di averlo trovato banale e irrealistico. Era talmente sicuro di poter far meglio che quando arrivò in California con la compagnia teatrale di *The Trail of the Lonesome Pine*, nell'autunno del 1913, sottopose direttamente a Tom Ince le sue idee per migliorare il western. I due avevano già lavorato assieme in teatro, dieci anni prima; ora Ince faceva film western per la New York Motion Picture Company, e utilizzava il Ranch 101 dei fratelli Miller per riportare in vita il Selvaggio West. Hart era affascinato dall'operazione di Ince, dove cowboy e indiani si davano la caccia su e giù per il canyon di Santa Ynez. "Il West era perfetto lì!", ricordava.

Ma forse Hart era arrivato nel momento sbagliato. George Pratt cita il monito apparso nel *Moving Picture World* del settembre 1913, che annunciava che ormai i western avevano esaurito il loro fascino. "Una stagione che si chiude su questi personaggi ormai abusati e senza senso: il Fuorilegge, la Regina del Ranch, il Mezzosangue, il Bandito (Straniero e non)..." Ma erano davvero i western a essere finiti, o non veniva più semplicemente messa in discussione la formula dei film cowboy-indiani che aveva alimentato il boom dei *nickelodeon* negli ultimi cinque

When William S. Hart approached his friend Thomas Ince with the idea of making a new kind of Western film, Ince responded with very little enthusiasm. In fact, according to Hart's recollection, Ince told him that Westerns were "a drug on the market" in 1913, and there was little future in the form for either of them. But a few months later Hart was working at Inceville on a short-term contract, slaving away at \$75 per week in an effort to prove that Hollywood's canniest producer was wrong. Two shorts and two features later Hart was back in Connecticut, canvassing the Broadway agents and producers in an effort to resume his stage career, where what reputation he had rested on his creation of "authentic" Western characters in plays like *The Squaw Man* and *The Virginian*. None of his films had been released yet, and Ince seems to have made no effort to convince him to stay on. As a seasoned theatrical troupier, Hart had sensed that his success in these roles came from his understanding of the "Westerner" as a distinct character type, not just another everyman with chaps and a six-gun. This character had a personality formed by the time and place in which he lived, a frontier crucible which could test a man's moral fortitude in ways an Easterner could hardly imagine. But in order for the character to seem authentic, the *mise-en-scène* had to be authentic as well. Hart observed the way such Westerners walked and talked, ate and drank, dressed, prayed, and rolled their own cigarettes. Some of this knowledge may have come from the years his family drifted around the Midwest when he was still a boy, but much of it was clearly the product of the actor's research in Western art, lore, and literature. The result was more idealized than authentic, but Hart inhabited the role with such conviction that audiences at the time were clearly impressed.

In his autobiography Hart recalled seeing a Western movie in a Cleveland nickelodeon, a film that was both unimaginative and inauthentic. He was so sure he could do better that when he reached California with the road company of *The Trail of the Lonesome Pine* in the autumn of 1913 he put his idea for improving the Western directly to Tom Ince. The men had worked together on stage ten years earlier; now Ince was making Westerns for the New York Motion Picture Company, with the entire Miller Bros. 101 Wild West outfit to play with. Hart was dazzled by the Ince operation, where real cowboys and Indians chased up and down the arroyos of Santa Ynez Canyon. "The West was right there!" he remembered.

But Hart did seem to have arrived at the wrong moment. George Pratt cites a September 1913 warning, published in the *Moving Picture World*, that Western pictures had worn out their welcome: "A closed season...may safely be declared on these overworked and senseless types: The Outlaw, The Sheriff, The Queen of the Ranch, The Half-Breed, The Bandit (Foreign and Domestic)..." But was it *Westerns* that the *World* was writing off, or simply the formulaic cowboy-and-Indian pictures that had fueled the nickelodeon boom for the past five years? Ince



anni? Lo stesso Ince avrebbe continuato a fare uscire western da due bobine per altri due anni (con "Shorty" Hamilton come protagonista), e Broncho Billy Anderson produceva ancora cortometraggi nel 1913. John Ford non avrebbe neanche *iniziato* a dirigere western da due bobine fino al 1917. Il *Moving Picture World* e Tom Ince forse avevano parlato troppo presto. Già prima che Hart ritornasse a Inceville per iniziare a girare il suo primo film, nel maggio 1914, la versione di *The Squaw Man* di Cecil B. De Mille stava trasformando il panorama hollywoodiano. Non solo il western poteva superare con successo il salto da corto a lungometraggio, ma anzi una maggiore durata sembrava aprire strade del tutto nuove sia alle tematiche che alla caratterizzazione dei personaggi. Certo *The Squaw Man* non era un grande passo avanti rispetto a Broncho Billy in fatto di "autenticità". Ma a questo avrebbero pensato Bill Hart e la compagnia di produzione già accampata a Inceville. Richard e Diane Koszarski

himself would continue to release two-reel Westerns for two more years ("Shorty" Hamilton was the resident hero), and Broncho Billy Anderson was still producing one-reelers in 1913. John Ford would not even *start* directing two-reel Westerns until 1917.

The *World*, and Tom Ince, may have spoken too soon. Even before Hart returned to Inceville to begin shooting his first film in May 1914, Cecil B. De Mille's version of *The Squaw Man* was transforming the Hollywood landscape. Not only could Western pictures successfully negotiate the leap from short films to features, but the increased length of the new form seemed to open up entirely new avenues of theme and characterization. Of course, *The Squaw Man* was not much of an advance over Broncho Billy as far as "authenticity" went. But Bill Hart, and the production company already camped out at Inceville, would take care of that.

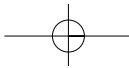
Richard and Diane Koszarski

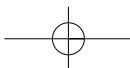
ON THE NIGHT STAGE Usa, 1915 Regia: Reginald Barker

■ Scen.: C. Gardner Sullivan, Thomas H. Ince; F.: Rober Newhard; Int.: Robert Edson (Alexander Austin), Rhea Mitchell (Belle Shields), William S. Hart ("Silent" Texas Smith), Herschel Mayall ("Handsome Jack" Malone), Gladys Brockwell (una ragazza del "saloon"), Shorty Hamilton (un cowboy); Prod.: Thomas H. Ince per New York Motion Picture Company; Dist.: Mutual ■ 35mm. L.: 1161 m. D.: 63' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato da una copia positiva 28mm / Print restored from a 28mm positive

Dopo aver ottenuto un discreto successo in teatro con i suoi personaggi Western (in lavori come *The Squaw Man* e *The Virginian*), William S. Hart arrivò in California nella primavera del 1914 con l'intenzione di fare un nuovo genere di film Western. Hart ricordava di aver visto un Western di seconda categoria in un Nickelodeon di Cleveland, ma forse era stato anche influenzato dal recente successo della versione cinematografica di *The Squaw Man* realizzata da Cecil B. De Mille. L'amico Thomas Ince aveva accettato di metterlo sotto contratto, ma visto che i Western avevano ormai "saturato il mercato", si diceva costretto a offrirgli un compenso di soli 75\$ alla settimana. Ince affidò subito a Hart due corti e due lungometraggi, tutti costruiti attorno a un uomo con due pistole simile a quello interpretato da Hart in *The Squaw Man*. I corti erano insignificanti, ma i due lungometraggi (*The Bargain* e *On the Night Stage*) erano ben prodotti e Hart era supportato da un ottimo cast. Ma conclusi questi quattro mesi di intensa produzione, Ince non aveva più nessun progetto per Hart, che fu costretto a tornare a New York per cercare un nuovo ingaggio in teatro. Non sapeva che *The Bargain* aveva avuto un successo sorprendente nelle anteprime e che Ince lo aveva venduto alla Paramount con un notevole guadagno. Ince lo convinse semplicemente a tornare in California e gli alzò il compenso a 125\$, anche se Hart ora doveva sia dirigere che recitare i suoi film. Mentre la sua star dei Western si dava da fare nell'ombra, Ince rimandò l'uscita di *On the Night Stage* per sette mesi, usandolo per lanciare ufficialmente una delle più grandi star del cinema muto.

Having achieved some success as an interpreter of Western characters on the stage (in such plays as *The Squaw Man* and *The Virginian*), William S. Hart arrived in California in the Spring of 1914 with the intention of making a new style of Western motion picture. Hart remembered having seen a second-rate Western in a Cleveland nickelodeon, but he may also have been inspired by the recent success of Cecil B. De Mille's film version of *The Squaw Man*. His friend Thomas Ince agreed to put Hart under contract, but since program Westerns were now "a glut on the market," he could only offer a salary of \$75 per week. Ince quickly put Hart into two shorts and two features, films built around a two-gun man like the one Hart had played in *The Squaw Man*. The shorts were inconsequential, but the features (*The Bargain* and *On the Night Stage*) were well produced, with Hart playing against a strong supporting cast. But Ince had nothing more for him to do after this four-month burst of activity, and Hart returned to New York, looking again for work in the theatre. He was unaware that *The Bargain* had been a fabulous success in previews, and had been sold by Ince to Paramount at a considerable profit. Ince quietly convinced him to return to California, and raised his salary to \$125, although Hart was now expected to direct the films as well as act in them. With his new Western star busy on the backlot, Ince held up release of *On the Night Stage* for seven months, using it as a showcase to officially launch one of the greatest screen stars of the silent era.




THE TAKING OF LUKE McVANE Usa, 1915 Regia: William S. Hart

■ Rieditato con il titolo: THE FUGITIVE

■ Scen.: Richard V. Spencer, Thomas H. Ince; Int.: William S. Hart (Luke McVane), Enid Markey (Mercedes), Clifford S. Smith (vice-sceriffo Jim Daly), S.C. Smith ("Crooked Jim" Ashley), Ernest Swallow (Garcia); Prod.: Thomas H. Ince per New York Motion Picture Company; Dist.: Mutual (Kay-Bee) ■ 35mm. D.: 26' a 19 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Copia stampata nel 1992 a partire da una copia diacetato ottenuta dal negativo camera originale / Printed in 1992 from a diacetate print made from the original camera negative

The Taking of Luke McVane, l'ottavo cortometraggio diretto da Hart dopo il suo ritorno a Inceville, verso la fine del 1914, venne fatto uscire la stessa settimana del lungometraggio a lungo rimandato *On the Night Stage*. Prodotto con un budget leggermente superiore a quello degli altri cortometraggi di Hart (2.306,71\$, comprensivi del compenso per la recitazione e la regia di Hart), il film è insolito per molti aspetti: non c'è alcun interesse per i risvolti sentimentali, il personaggio di Hart muore alla fine e nel film compaiono sì degli indiani, ma solo come *deus ex machina*. Anche se Hart aveva conosciuto degli indiani da ragazzo, e sapeva parlare anche un po' di lingua Sioux, i nativi americani raramente compaiono nei suoi film (e quando lo fanno, come in *The Dawn Maker*, è lui stesso a interpretarli). Cliff Smith, insostituibile assistente alla regia per Hart, fa una rara apparizione sullo schermo nei panni del vice-sceriffo.

The eighth short film directed by Hart after his return to Inceville late in 1914, *The Taking of Luke McVane* was released the same week as the long-delayed feature *On the Night Stage*. Produced on a slightly larger budget than Hart's other two-reelers (\$2306.71, a figure that included Hart's salary for both acting and directing), it is unusual in many respects: there is no sentimental love interest, the Hart character dies at the end, and the plot involves Indians, if only as *deus ex machina*. Although Hart had known Indians in his youth, and to some degree was able to speak the Sioux language, Native American characters rarely appear in his films (and even then, as in *The Dawn Maker*, he might play the role himself). Cliff Smith, Hart's invaluable assistant director, makes a rare on-screen appearance as the deputy sheriff.

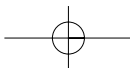
WILLIAM S. HART

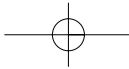
"BAD BUCK" OF SANTA YNEZ Usa, 1915 Regia: William S. Hart

 ■ T. alt.: *The Bad Man / Revolver Bill / A Desperate Chance*; Scen.: J.G. Hawks, Thomas H. Ince; Int.: William S. Hart ("Bad Buck" Peters), Fanny Midgley (Mary Gail), Thelma Salter (Little Honey Gail); Prod.: Thomas H. Ince per New York Motion Picture Company; Dist.: Mutual (Kay-Bee) ■ 35mm. L.: 530 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress ■ Copia stampata nel 1974/75 da un nitrato positivo presso l'AFI/Miller Collection. Riedizione del 1924 a cura della Tri-Stone Pictures / Preserved in 1974/75 at AFI/Miller Collection from nitrate positive. 1924 reissue by Tri-Stone Pictures

Questo era il decimo film da due rulli che Hart aveva velocemente realizzato per Ince prima dell'uscita posticipata di *On the Night Stage*, nei sei mesi più prolifici (e artisticamente significativi) di tutta la sua carriera. Girato poco più di un anno prima di *The Return of Draw Egan*, il film vede Hart nei panni di un bandito la cui anima oscura può ancora essere redenta. Ma nell'universo drammatico condensato nel breve film non c'è tempo per sviluppare gradualmente la trasformazione morale del cattivo-buono. La si deduce piuttosto dalle convenzioni del melodramma teatrale, in questo caso dal fascino che l'uomo esercita su una donna indifesa e su suo figlio. E visto che Hart non è ancora una star affermata, il suo sacrificio non ha bisogno di alcuna ricompensa se non quella di una morte nobile. Paragonate il finale di questo film con quello di *Selfish Yates*, di soggetto non dissimile, di tre anni dopo.

This was the tenth of the two-reelers Hart quickly made for Ince before the delayed release of *On the Night Stage*, the most prolific (and artistically significant) six months of his entire career. Shot just over a year before *The Return of Draw Egan*, it also features Hart as a bandit whose dark soul is still not beyond redemption. But in the compressed dramatic universe of the short film there is no time to gradually develop the reasons for the good bad man's moral transformation. These must be drawn from the conventions of stage melodrama – in this case the appeal of a helpless woman and child. And because Hart is still not established as a first-rank star, his sacrifice does not need to be rewarded with anything but a noble death. Compare the ending here to that of *Selfish Yates*, a not dissimilar subject, three years later.




HELL'S HINGES Usa, 1916 Regia: William S. Hart, Charles Swickard

■ T. it.: Il vendicatore; Scen.: C. Gardner Sullivan; F.: Joe August; Tit.: Mon Randall; Int.: William S. Hart (Blaze Tracy), Clara Williams (Faith Henley), Jack Standing (Rev. Robert Henley), Louise Glaum (Dolly), Alfred Hollingsworth (Silk Miller), Robert McKim (un prete), J. Frank Burke (Zeb Taylor), Robert Kortman, John Gilbert, Jean Hersholt, Leo Willis; Prod.: Thomas H. Ince per Triangle Film Corporation ■ 35mm. L.: 1352 m. D.: 63' a 19 f/s. Bn e Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Copia stampata nel 1988 da materiali nitrato. Le imbibizioni originali sono state duplicate su pellicola a colori / Print made in 1988 from nitrate source materials. Tinted sections have been printed on color film

“Sarebbe un errore considerare *Hell's Hinges* come un semplice Western, perché “si avvicina più a *La leggenda di Gosta Berling* che non a *Il segreto dell'abisso*”, come scrisse lo storico del cinema William K. Everson nel suo volume del 1962 *The Western: From Silents to Cinerama* (scritto con George Fenin), il primo serio studio in lingua inglese sul genere, non a caso dedicato a “William S. Hart, il più grande attore e regista western di sempre”. L'uso che Hart fa del paesaggio, la sua austera visione morale e la sua riluttanza a ornare i film con le tipiche convenzioni di Hollywood (in particolare rispetto a Tom Mix), ricordavano a Everson i capolavori di Sjöström e Stiller. L'incendio finale è puramente spettacolare, come in un film di Mix, o è un'affermazione morale che suggerisce (e prefigura) il rogo del castello di Ekeby nel grande film di Stiller? Lo sceneggiatore C. Gardner Sullivan prese gli spunti narrativi essenziali di un film da due bobine di Ince-Hart, *The Conversion of Frosty Blake* (girato sei mesi prima) e li trasformò in qualcosa di diverso da un “semplice western”. *Hell's Hinges* si fa gioco della presunta superiorità morale delle praterie dell'Ovest rispetto alle città dell'est, attaccando direttamente uno dei cardini della mitologia western americana. Questo luogo non è né un giardino né una landa selvaggia, ma una manciata di squallide facciate di negozi e case di piacere, una sabbia mobile morale che finisce per risucchiare anche il reverendo locale. In un climax straordinario che ricorda sia *High Plains Drifter* (*Lo straniero senza nome*) che la parabola biblica di Sodoma e Gomorra, il personaggio di Hart mette a fuoco la cittadina e guida tutti gli abitanti sopravvissuti, buoni e cattivi, attraverso il deserto.

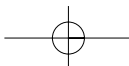
“To regard *Hell's Hinges* as merely a Western is a mistake, for it more resembles *The Atonement of Gosta Berling* than it does *Riders of the Purple Sage*.” Film historian William K. Everson wrote this in his 1962 volume *The Western: From Silents to Cinerama* (co-written with George Fenin), the first serious English-language study of the genre, and a book dedicated to “William S. Hart, the finest Western star and director of them all.” Hart's use of landscape, his austere moral vision, and his refusal to decorate his films with the usual Hollywood conventions (the comparison is specifically to Tom Mix), suggested to Everson the spare masterworks of Sjöström and Stiller. Is the final conflagration here mere spectacle, as in a Mix picture, or a moral statement that suggests (and prefigures) the burning of Ekeby Manor in Stiller's great film? Screenwriter C. Gardner Sullivan took the basic dramatic set-up of a simple Ince-Hart two-reeler, *The Conversion of Frosty Blake* (shot six months earlier), and turned it into something other than a “mere Western”. *Hell's Hinges* mocks the notion of the moral superiority of the Western plains over the Eastern cities, directly challenging one of the central tenets of American Western mythology. This place is neither garden nor wilderness, merely a few tawdry storefronts and pleasure palaces, a moral sinkhole which sucks in even the local minister. In an extraordinary climax that suggests both *High Plains Drifter* and the Biblical tale of Sodom and Gomorrah, the Hart character incinerates the town and drives all the surviving inhabitants, good and bad, into the desert.

THE RETURN OF DRAW EGAN Usa, 1916 Regia: William S. Hart

■ Scen.: C. Gardner Sullivan; F.: Joe August; Scgf.: Robert Brunton; Ass. R.: Cliff Smith; Int.: William S. Hart (“Draw” Egan / William Blake), Louise Glaum (Poppy), Margery Wilson (Myrtle Buckton), Robert McKim (Arizona Joe), J.P. Lockney (Mat Buckton), Leo Willis (un cowboy); Prod.: Thomas H. Ince per Triangle (Kay-Bee); Dist.: Triangle ■ Digibeta. D.: 55'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions ■ Copia trasferita su supporto digitale nel 2006, a partire da un positivo originale Kodascope virato, con brevi sequenze tratte da elementi duplicati / Digital transfer made in 2006 from an original tinted Kodascope positive, with short dupe sections

Dopo il successo di *Hell's Hinges*, Hart e Ince realizzarono un'altra cupa rappresentazione del West Americano, *The Aryan*, che l'attore considerava “uno dei migliori western mai realizzati”. Uno dei lavori preferiti di Louis Delluc e di altri critici europei, oggi del film sopravvive solo un frammento. Hart non voleva essere intrappolato nel personaggio del fuorigioco, redento o meno, e nei suoi film successivi passò al ruolo di cacciatore, di reverendo e persino (due volte) di indiano. Al di là della natura particolarmente iconografica di questi ruoli, entrambi capirono che la drammatizzazione di queste storie di redenzione morale e spiri-

After the success of *Hell's Hinges*, Hart and Ince followed with another dark vision of the American West, *The Aryan*, which the actor remembered as “one of the best Westerns ever made”. A favorite of Louis Delluc and other European critics, it now exists only as a fragment. But Hart did not want to be typed as an outlaw, reformed or otherwise, and in his next few films took on the role of trapper, minister, and even (twice) an Indian. Despite the suitably iconic nature of these roles, both men realized that stories of moral and spiritual redemption – critics were already referring to these as “soul fights” – were



tuale (che i critici già descrivevano come "lotte interiori") erano più riuscite quando compariva la figura del "cattivo buono". Questa volta il fuorilegge diventa il nuovo sceriffo di Yellow Dog, un'altra delle malfamate cittadine del West creata a Inceville dalla produzione senza fronzoli dello scenografo Robert Brunton. Ricattato da un vecchio compagno, sembrerebbe andare incontro all'ennesimo finale tragico, o quantomeno amaro, così come vuole la convenzione. Ma il copione di C. Gardner Sullivan premia la conversione di questo fuorilegge con un lieto fine a tutto tondo: non solo conquista la ragazza, ma riesce anche a restare nella cittadina come tutore della pace. Non tutti i successivi film di Hart avranno lo stesso finale positivo, ma le tragedie sembrano colpire meno di frequente dopo il 1917. Una maggiore attenzione da parte dei gruppi riformisti e un cambiamento nel pubblico di riferimento di Hart (o almeno di quelli che Hart credeva essere i suoi estimatori) avrebbero gradualmente reso meno cupo il suo cinema. Con l'entrata in guerra dell'America il suo interesse per l'autenticità della rappresentazione avrebbe lasciato il posto a una maggiore consapevolezza del suo ruolo di guida morale per i "ragazzi d'America".

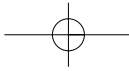
THE NARROW TRAIL Usa, 1917 Regia: Lambert Hillyer

■ Sog.: da un racconto di William S. Hart; Scen.: Harvey F. Thew; F.: Joe August; Int.: William S. Hart ("Ice" Harding), Sylvia Breamer (Betty Werdin), Milton Ross ("Admiral" Bates), Robert Kortman ("Moose" Halloran), Fritz ("The King"); Prod.: William S. Hart Productions ("Supervisione: Thomas H. Ince"); Dist.: Paramount-Artcraft ■ 35mm. L.: 1454 m. D.: 64' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi e inglesi / French and English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia positiva stabilita nel 1997 a partire da un contrattipo negativo safety con didascalie flash inglesi, tradotte e portate a lunghezza / Preserved in 1997 from a safety dupe negative with English flash-titles, which were translated and lengthened

Nell'estate del 1917 Thomas Ince firmò un contratto con l'Artcraft Pictures di Adolph Zukor e Hart finì per far parte del pacchetto. Ora l'attore riceveva finalmente un compenso commisurato al successo commerciale: un fisso di 150.000\$ a film, più una percentuale sui profitti. Sfortunatamente, anche Ince continuava a percepire una percentuale sui profitti ma senza più offrire il supporto logistico e personale che aveva fornito durante gli anni alla Triangle. Hart sentiva che Ince aveva approfittato della sua fiducia e che lo aveva ingannato; l'amicizia tra i due ben presto si incrinò e la causa della rottura non fu una donna, ma un cavallo. *The Narrow Trail*, la prima uscita dell'appena formata William S. Hart Productions, era stata pensata per sfruttare Fritz, un pony pinto che Ince aveva ereditato da una produzione dei fratelli Miller a cui Hart si era molto affezionato, tanto da scrivere in seguito che *The Narrow Trail* era stato "concepito e scritto per il mio amore verso Fritz". Ma a Ince quel piccolo cavallo non piaceva, e Hart, infuriato, decise che a prescindere dalle clausole del suo contratto il suo socio non avrebbe più avuto un centesimo guadagnato col sudore della fronte di Fritz. "Tom ed io non siamo più stati amici in seguito", come scrive l'attore nella sua autobiografia. Anche se Ince continuava a venire menzionato *pro forma* nei titoli in veste di "supervisore", ora era Hart a occuparsi della produzione. Dopo essersi trasferito ai Lasky Studios con molti dei vecchi collaboratori, Hart ingaggiò Lambert

more dramatic when the "good bad man" was involved. This time the outlaw finds himself the new sheriff of Yellow Dog, another of those disreputable Western shanty towns created at Inceville by the no-frills production designer Robert Brunton. Blackmailed by a former associate, convention would suggest another tragic, or at least low-key, finale. But C. Gardner Sullivan's script rewards this outlaw's conversion with a full-scale happy ending: he not only gets the girl, but gets to remain town peacemaker as well. Not all of Hart's subsequent films would end on so upbeat a note, but tragedy would strike less frequently after 1917. Increasing attention by reform groups, and a change in Hart's fan base (or at least his understanding of who those fans really were) would gradually lighten up the more somber corners of Hart's cinema. By the time America entered the Great War he would be less concerned with graphic authenticity and more conscious of his role as moral beacon for "the boys of America".

In the summer of 1917 Thomas Ince signed a releasing deal with Adolph Zukor's Artcraft Pictures, and Hart came along as part of the package. For the first time the actor was now earning a salary commensurate with his box office stature: a guarantee of \$150,000 per picture, plus a percentage of the profits. Unfortunately, Ince would still be sharing in these profits without offering the personal and logistical support he had provided during their years at Triangle. Hart felt that Ince had taken advantage of his trust and swindled him; the friendship between the two men soon came apart, and the flashpoint was not a woman, but a horse. *The Narrow Trail*, the first release of the newly formed "William S. Hart Productions", had been designed to showcase Fritz, a pinto pony which Ince had inherited from the Miller Bros. Wild West show, and to whom Hart had developed a strong attachment. Indeed, he later wrote that *The Narrow Trail* had been "conceived and written in my love for Fritz". But Ince disliked the little horse, and an enraged Hart resolved that, whatever the wording of his own contract, his partner would never earn another dime from the sweat of Fritz's brow. "Tom and I were never friends afterward," the actor wrote in his autobiography. Although Ince would receive a *pro forma* screen credit on these films as "supervisor", it was Hart who now took charge of production, setting up shop at the Lasky Studio with many of his old crew, and hiring Lambert Hillyer (like



Hillyer (che come C. Gardner Sullivan era un ex giornalista) per aiutarlo alla sceneggiatura e alla regia. Hillyer e Hart avrebbero lavorato assieme a una ventina di film, condividendo le scelte creative, anche se Hart solitamente firmava la regia solo a suo nome. Per il loro primo film poterono avvalersi delle risorse finanziarie della Artcraft, inscenando inseguimenti più elaborati e scene di lotta più lunghe, e ampliando il campo d'azione da Saddle City fino a San Francisco.

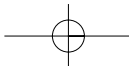
C. Gardner Sullivan, an ex-newspaperman) to help with the writing and directing. Hillyer and Hart would work together on some two dozen films, sharing most of the creative duties – although Hart usually awarded full director credit to himself. For their first film they took good advantage of Artcraft's financial resources, staging more elaborate chases and more protracted fight scenes, and expanding the film's geographical scope from Saddle City all the way to San Francisco.

SELFISH YATES Usa, 1918 Regia: William S. Hart

■ Scen.: C. Gardner Sullivan; F.: Joe August; Scgf.: Thomas A. Brierley; Int.: William S. Hart ("Selfish" Yates), Jane Novak (Mary Adams), Ernest Butterworth (Hotfoot), Berthold Sprotte ("Rocking Chair" Riley), Harry Dunkinson (Ed Miller, the "Oklahoma Hog"), Thelma Salter (Betty Adams); Prod.: William S. Hart Productions ("Supervisione: Thomas H. Ince"); Dist.: Paramount-Artcraft ■ 35mm. L.: 1257 m. D.: 57' a 19 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Copia stampata nel 2005 con il finanziamento di National Endowment for the Arts and Bartos Preservation Fund. Le imbibizioni sono state ottenute tramite il metodo di Desmet / Print made in 2005 and funded by the National Endowment for the Arts and the Bartos Preservation Fund. Colours were made with supplemental tint flashing as well as the use of additive lamps. ■ Prima mondiale della nuova copia restaurata / World Premiere of the newly preserved print

Dopo *The Narrow Trail*, la William S. Hart Productions si trasferì nei vecchi Mabel Normand Studios di Edendale, dove Hart e la sua squadra trovarono un proprio spazio leggermente in disparte rispetto al *mainstream* hollywoodiano e sufficientemente lontano dal nuovo studio di Tom Ince a Culver City. *Selfish Yates* è l'ennesimo film ambientato in una cittadina senza legge del West, la cui vita viene turbata dall'arrivo di un'istanza morale esterna, incarnata in questo caso da due donne indifese a bordo di un carro. Il personaggio di Hart governa questa cittadina malfamata non in veste di sceriffo o come capo di una banda, ma come gestore di una serie di "case di piacere". Smessi i panni del "cattivo buono", il suo personaggio ha ormai assunto un carattere di totale alienazione, dell'eroe riluttante a prendere qualsivoglia posizione morale. Viene da pensare a Rick Blaine, gestore di un'altra casa da gioco, il cui più grande vanto è "non rischiare il collo per nessuno". Per molti aspetti il film riprende le tematiche introdotte tre anni prima in *"Bad Buck" of Santa Ynez*, riportando sullo schermo la bambina Thelma Salter nello stesso ruolo del precedente film. Ovviamente, con un budget e una durata maggiori, ciò che nel primo film veniva tracciato ad ampie linee qui si sviluppa con maggiore attenzione per i dettagli dei personaggi, delle ambientazioni e delle motivazioni. Le qualità tecniche delle produzioni apparentemente semplici di Hart erano spesso apprezzate all'epoca, soprattutto dai critici specializzati che probabilmente erano più consapevoli della portata di tali innovazioni. "La produzione vanta eccellenti effetti di luce attribuiti a Joe August," scriveva il *Motion Picture News*. "In particolare le scene notturne sono di gran lunga superiori all'effetto visibilmente irreali ottenuti imbibendo di blu scuro le scene in luce diurna. Possiedono il grigio cupo della vera notte." Questa è la prima proiezione pubblica di *Selfish Yates* restaurato dal Museum of Modern Art, dopo decenni di irreperibilità.

After *The Narrow Trail*, William S. Hart Productions relocated to the old Mabel Normand Studio in Edendale, where Hart and his team could be off by themselves, slightly apart from the Hollywood mainstream, and very far from Tom Ince's new studio in Culver City. *Selfish Yates* is another of those films which feature a lawless Western town whose normal flow of business is interrupted by the arrival of an outside moral agency – in this case two helpless females in a prairie schooner. The Hart character rules this disreputable town, not as sheriff or gang leader, but as the entrepreneur of a string of "pleasure palaces". No longer a "good bad man", the characterization by now is one of supreme alienation, the hero unwilling to take any moral position whatsoever. One might think of Rick Blaine, operator of another gambling hell, whose proudest boast is that he "sticks his neck out for no one". In many ways, the film takes up issues introduced three years earlier in *"Bad Buck" of Santa Ynez*, and even brings back the child actress Thelma Salter to repeat her similar role from the earlier film. Of course, with a bigger budget and more screen time, what was presented in broad brushstrokes in that film is developed here with considerably greater attention to detail of character, setting, and motivation. The technical qualities of Hart's apparently simple productions were often praised at the time, especially by trade-paper critics who were more likely to be aware of the significance of such accomplishments. "The production contains some excellent lighting effects, which are credited to Joe August," wrote the *Motion Picture News*. "The night scenes in particular are vastly superior to the usual broad-daylight tinted a dark blue which is usually seen. They have all the somber gray of real night." This is the first public screening of the Museum of Modern Art's restoration of *Selfish Yates*, which had been unavailable for decades.



THE TOLL GATE Usa, 1920 Regia: Lambert Hillyer

■ **Sog.:** dal racconto "By Their Fruits Ye Shall Know Them" di William S. Hart; **Scen.:** Lambert Hillyer, William S. Hart; **F.:** Joe August; **Mo.:** LeRoy Hunt; **Scgf.:** Thomas A. Brierley; **Tit.:** Harry Barnsdollar; **Int.:** William S. Hart (Black Deering), Anna Q. Nilsson (Mary Brown), Jack Richardson (lo sceriffo), Joseph Singleton (Tom Jordan), Richard Headrick ("The Little Feller"), Fritz (se stesso); **Prod.:** William S. Hart Company ■ 35mm. L.o.: 1703 m. L.: 1518 m. D.: 66' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** The Museum of Modern Art ■ **Copia stampata** negli anni Settanta, forse dalla copia nitrato del 1929 di proprietà di William S. Hart / **Print made in the early 1970s, probably from William S. Hart's own 1929 nitrate print**

Dopo aver abbandonato la United Artists, Hart firmò un contratto con Zukor che gli garantiva 200.000\$ a film e tagliava fuori completamente Tom Ince. Meglio ancora, Fritz poteva finalmente tornare sullo schermo. La prima delle nuove produzioni fu *Sand*, ma la Artcraft la rimandò, preferendo lanciare il nuovo accordo con *The Toll Gate*. Tornare a lavorare con Fritz forse spinse Hart a riprendere quelli che riteneva essere i migliori elementi delle produzioni Triangle che lo avevano reso una star: per l'ultima volta il cattivo-buono avrebbe rinunciato alla compagnia di una donna per fuggire da solo a cavallo dopo aver vendicato il tradimento di un uomo dalla doppia faccia che considerava suo amico. Nella sua autobiografia, Hart dedica molto spazio alla descrizione di tutti i rischi che lui e Fritz si trovarono ad affrontare nelle scene più pericolose del film, soprattutto in quella in cui si avvicinano all'entrata segreta di una caverna lungo un corso d'acqua impetuoso. A differenza di Tom Mix, Hart non ricorreva mai ad acrobazie a cavallo fini a se stesse, forse perché le trovava esagerate e irrealistiche, o forse più semplicemente perché non era in grado di eseguirle. Ann Little, una cavallerizza professionista del Ranch dei fratelli Miller che aveva lavorato nei film di Hart, lo ricordava come un cavaliere mediocre la cui tecnica dilettantesca era subito evidente alle persone più esperte. Alcuni gli avevano anche consigliato di usare delle controfigure per le scene più pericolose, soprattutto quando già stava invecchiando. Nonostante il generale "addolcimento" dei film del periodo post-bellico, *The Toll Gate* conserva ancora un carattere sorprendente. Come scrisse Louis Reeves Harrison su *Moving Picture World*, "È la storia di un fuorilegge senza alcuna concessione eroica al personaggio (...). [Hart] rappresenta quel connubio di temerarietà e scaltrezza tipico del combattente americano. (...) Nei suoi occhi brilla sempre quel misto di combattività e prudenza tipico del vero pistolero del West."

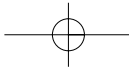
After turning down United Artists, Hart signed a new contract with Zukor which guaranteed him \$200,000 per picture and cut Tom Ince out entirely. Best of all, Fritz was able to return to the screen. The first of the new productions was *Sand*, but Artcraft held it back in order to launch the new arrangement with *The Toll Gate*. Working with Fritz once again seems to have inspired Hart to recapture what he saw as the best elements of those Triangle releases which had made him a star: for the last time the good bad man would abandon female companionship and ride off alone, having avenged a duplicitous betrayal by a man he had once considered his friend. In his autobiography Hart spent considerable time describing the dangers he and Fritz had overcome while performing numerous stunts in this film, especially one in which they approach a secret cave entrance through a swiftly flowing stream. Unlike Tom Mix, Hart never emphasized feats of horsemanship for their own sake, but whether this was because he found them flashy and unrealistic, or was simply unable to execute them, is an open question. Ann Little, a professional rider with the Miller Bros. Ranch who worked with Hart on his films, remembered him as a mediocre rider whose amateurish technique was immediately recognized by the more experienced hands around him. Some have even suggested that his more strenuous stunts were accomplished by doubles, especially as he grew older. But despite the general softening of everyone's films in the post-war period, *The Toll Gate* still had much of the real stuff. As Louis Reeves Harrison wrote in *Moving Picture World*, "It is the story of an outlaw without any attempt to gloss over his character...[Hart] represents the combined daring and cunning of the American fighting male....There constantly shines in his eyes the combined pugnacity and caution of the true gunman of the West."

THE TESTING BLOCK Usa, 1920 Regia: Lambert Hillyer

■ **Sog.:** William S. Hart; **Scen.:** Lambert Hillyer; **F.:** Joe August; **Scgf.:** J.C. Hoffner; **Int.:** William S. Hart ("Sierra" Bill), Eva Novak (Nelly Gray), Gordon Russell (Ringe), Florence Carpenter (Rosita), Richard Headrick (Sonny), Ira McFadden (Slim); **Prod.:** William S. Hart Company; **Dist.:** Paramount-Artcraft ■ 35mm. L.o.: 1820 m. L.: 1780 m. D.: 78' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** Cinémathèque Française

Il nuovo contratto con Zukor non solo confermava Hart come una delle più grandi star dello schermo, ma riaffermava anche (almeno secondo Hart) quell'approccio altamente idiosincratco al cinema western che lui aveva difeso a dispetto di tutti, da Tom Ince a Tom Mix. Prima di interpretare questi personaggi in teatro, Hart non si era mai identificato con il West, ma già nel 1920 aveva completamente assorbito lo stile e l'essenza dell'eroe romantico che aveva creato. Un comportamento del genere era forse com-

Hart's new contract with Zukor not only certified his status as one of the screen's greatest stars, it also (at least in Hart's mind) validated the highly idiosyncratic approach to Western films he had championed against everyone from Tom Ince to Tom Mix. Never closely identified with the West before he began playing such characters in the theatre, by 1920 Hart had completely absorbed the style and substance of the romantic hero he had created. While this might have been expected of Mix (a real



prensibile da parte di Mix, che era un vero cowboy, ma tutti gli altri suoi principali rivali (Broncho Billy, Dustin Farnum, e Jack Holt) erano più che felici di togliersi gli speroni una volta fuori dal set. *The Testing Block* sembra essere un altro film in cui il fuorilegge interpretato da Hart viene civilizzato dal contatto salvifico con una donna. All'epoca venne lodato per le ottime scene di lotta, "un classico film di Hart dei bei vecchi tempi", secondo *Wid's*. Anche se in questo caso non si tratta della solita donna dall'innocenza vittoriana, ma di un'attrice, un'artista girovaga che strega Sierra Bill suonando il violino. Non è un caso, forse, che i legami sentimentali dello stesso Hart sin dai tempi della compagnia di strada con Julia Arthur e Margaret Mather si fossero limitati quasi esclusivamente alle attrici con cui lavorava (come Eva Novak, una delle molte co-protagoniste alle quali chiese di sposarlo). In *The Testing Block* il tema del "fuorilegge redento" dei primi film di Hart si fonde con il desiderio di "creare una famiglia", più evidente nei suoi ultimi lavori. Sfortunatamente, un connubio del genere aggiunge la gelosia alla lista di aggravanti in grado di scatenare gli eccessi collerici e testosteronici di "Sierra" Bill. Probabilmente sposare un'attrice non era la soluzione ideale alle peregrinazioni alienate di questo personaggio.

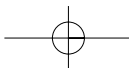
cowboy), his other main rivals – Broncho Billy, Dustin Farnum, and Jack Holt – were all happy to put their spurs away when off camera. *The Testing Block* appears to be yet another of those films in which the Hart character, an outlaw, is civilized through contact with a good woman. It was celebrated at the time for the excellence of its fight scenes, "a typical Hart picture of the good old days", according to *Wid's*. But this time the woman is not the usual Victorian innocent, but an actress, a travelling player who enthalls "Sierra Bill" through her talent on the violin. It would seem no coincidence that Hart's own romantic associations, from his road company days with Julia Arthur and Margaret Mather, were almost entirely limited to the actresses with whom he worked (Eva Novak was one of several co-stars to whom he proposed marriage). In *The Testing Block* the "reformed outlaw" plot of Hart's earlier films blends with the "creating a family" vision more prominent in his late work. Unfortunately, such a situation adds romantic jealousy to the list of aggravations liable to ignite one of "Bill's" testosterone-driven rages. Perhaps marrying an actress might not be the solution to this character's alienated wanderings after all.

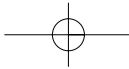
THE WHISTLE Usa, 1921 Regia: Lambert Hillyer

■ Sog.: da un racconto di May Wilmoth e Olin Lyman; Scen.: Lambert Hillyer; F.: Joe August; Scgf.: J.C. Hoffner; Tit.: Harry Barndollar; Int.: William S. Hart (Robert Evans), Myrtle Stedman (Mrs. Chapple), Frank Brownlee (Henry Chapple), Georgie Stone (George Chapple), Will Jim Hatton (Danny Evans), Richard Headrick (Baby Chapple), Robert Kortman (Scardon); Prod.: William S. Hart Company; Dist.: Paramount-Artcraft ■ 35mm. L.o.: 1633 m. L.: 1377 m. D.: 60' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress ■ Copia stampata nel 1975 da un nitrato positivo presso l'AFI/Academy of Motion Pictures Arts & Sciences Collection / Preserved in 1975 from a nitrate positive at the AFI/Academy of Motion Picture Arts & Sciences Collection

Agli occhi dei suoi fan (e dei suoi superiori), Hart ormai si identificava totalmente con i ruoli western. Come qualsiasi altro attore, cercò allora di dimostrare la sua versatilità drammatica in nuovi ruoli. Ricordava con orgoglio i giorni in cui lavorava come attore nelle tournée della sua compagnia teatrale e di quando nei primi anni '20 aveva iniziato a scrivere una sceneggiatura sulla vita del patriota americano Patrick Henry, il cui grido "Datemi la libertà o la morte" rifletteva la sua stessa concezione di patriottismo. Lasky non produsse mai quel film, ma Hart ne pubblicò un adattamento in forma di romanzo nel 1923. Fece invece *The Whistle*, dove interpretava un operaio tessile che cercava di preservare i legami familiari in un'America sempre più industrializzata. La trama sembra rifarsi al melodramma di protesta del XIX secolo, e l'attenzione per temi come lo sfruttamento minorile e la sicurezza sul lavoro erano già passati di moda alla fine dell'Era Progressista (anche se secondo Robert E. Sherwood il film venne "fatto a pezzi" proprio per questo motivo dal censore della Pennsylvania). Hart voleva comunque parlare di questo mestiere sempre più automatizzato e sotto il controllo di egoisti senza scrupoli. Il desiderio di paternità del personaggio interpretato da Hart (che in questo film non si interessa di amore) sembra indicare un'aspirazione personale a una vita familiare che era ormai diventata sempre più frustrante. Hart idealizzava le donne che comparivano nei suoi film e nel

Hart was completely identified with Western roles in the minds of his fans (and employers), but like any actor he sought to demonstrate his dramatic range by taking on something new. He recalled with pride his days as a touring actor in stage repertory, and in the early 1920s began developing a script on the life of American patriot Patrick Henry, whose defiant cry of "Give me liberty or give me death" reflected his own style of Americanism. Lasky would never film it, but Hart published an adaptation as a novel in 1923. Instead he made *The Whistle*, where he appeared as a mill worker struggling to maintain family ties in an increasingly industrialized America. The plot seems grounded in 19th-century protest melodrama, and the attention it draws to child labor and worker safety issues had already gone out of fashion on screen by the end of the Progressive Era (although, according to Robert E. Sherwood, the film was still "cut to pieces" because of this by the Pennsylvania censor). But Hart was attracted to this story of an increasingly mechanized craft now under the control of selfish ingrates. And the Hart character's need of a son (there is no love interest for him in this film) also suggests a personal longing for family life that had become increasingly frustrating. Hart idealized the women who appeared in his films, and over the years had proposed to many of them, including Margery Wil-





corso degli anni aveva proposto il matrimonio a molte di loro, come Margery Wilson, Katherine MacDonald, ed entrambe le sorelle Novak. Alla fine sposò Winifred Westover (co-protagonista di *John Petticoats* [1919]), ma i due si separarono dopo pochi mesi, prima della nascita del loro unico figlio, William S. Hart, Jr., nel settembre 1922. L'amarezza e le recriminazioni derivanti da questo matrimonio fallito continuarono a perseguitare Hart anche dopo la sua morte, quando il figlio contestò con forza il lascito voluto da Hart della sua proprietà alla cittadinanza di Los Angeles.

son, Katherine MacDonald, and both Novak sisters. He was finally accepted by Winifred Westover (co-star of *John Petticoats* [1919]), but they separated within a few months, even before the birth of his only child, William S. Hart, Jr., in September 1922. The bitterness and recrimination resulting from this failed marriage would dog Hart even after his death, when his son vigorously contested Hart's donation of his estate to the people of Los Angeles.

TUMBLEWEEDS Usa, 1925 Regia: King Baggot

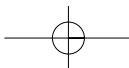
■ Sog.: da un racconto di Hal G. Everts; Scen.: C. Gardner Sullivan; F.: Joe August; Int.: William S. Hart (Don Carver), Barbara Bedford (Molly Lassiter), Lucien Littlefield ("Kentucky Rose"), Gordon Russell (Noll Lassiter), Richard R. Neill (Bill Freel), Jack Murphy (Bart Lassiter), Lillian Leighton (Mrs. Riley), Gertrude Claire (donna anziana), George Marion (uomo anziano); Prod.: William S. Hart Company; Dist.: United Artists ■ 35mm. D.: c.85' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Academy Film Archive and Film Preservation Associates, Inc. ■ Copia stampata nel 2006 da un controtipo negativo / Print made in 2006 from a dupe negative

TUMBLEWEEDS [HART'S PROLOGUE 1939 REISSUE] Usa, 1939

■ 35mm. D.: 8' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive and Film Preservation Associates, Inc. ■ Copia stampata nel 2006 da un negativo originale / Print made in 2006 from the original negative

Alla fine del 1921 Hart aveva completato gli ultimi film previsti dal contratto Arcraft. Si stava preparando a lasciare lo schermo per vivere con la moglie Winifred Westover nella grande casa che stava facendo costruire nel suo ranch di Newhall. Ma l'improvviso fallimento del matrimonio gli fece cambiare idea, e lo spinse a tornare alla Paramount per un'altra serie di film, di cui solo due vennero realizzati prima che la Paramount sciogliesse il contratto. Si sentì ancora una volta tradito, a Zukor e Lasky non stava a cuore quella autenticità storica che secondo lui il pubblico apprezzava nei film western. Così si rivolse alla United Artists per produrre *Tumbleweeds*, un western che combinava quel desiderio di "autenticità" alle esigenze commerciali che Zukor e Lasky gli avevano inutilmente richiesto: più azioni acrobatiche, più commedia, una spalla comica, anche un piccolo cane. Anche se il film tratta esplicitamente degli "ultimi giorni del West", i toni sono più leggeri rispetto ai precedenti lavori di Hart, che avrebbero probabilmente descritto la conquista di nuove terre in Oklahoma (e chi vi prendeva parte) in modo molto più negativo. Al contrario, questa conquista di nuove terre è quasi unica nella produzione di Hart, per la sua enfasi spettacolare e per l'esuberanza della messa in scena e del montaggio. Sfortunatamente, la United Artists gestì male la distribuzione del film, relegandolo in piccoli cinema senza dargli una vera possibilità nelle più importanti sale delle grandi città; Hart vinse una causa contro U.A. per 278.000\$, anche se il verdetto giunse solo dopo la sua morte. Ma intanto, nel 1939, Hart aveva già provveduto alla riedizione del film, con colonna sonora sincronizzata e un indimenticabile narrato introduttivo ("Amici miei, io *ho amato* l'arte di fare film..."). I critici ancora una volta restarono colpiti: "Se Hart fosse un giovane attore ed entrasse nel cinema oggi, diventerebbe subito uno dei migliori", scriveva il *Film Daily*. "Sarà una rivelazione per tutti gli amanti del cinema che lo ricordano come la più grande star western dell'epoca del muto".

By the end of 1921 Hart had completed the last of the films on his Arcraft contract. He prepared to retire from the screen, planning to live with his bride, Winifred Westover, in the grand new home he was building on his ranch property in Newhall. But the sudden collapse of the marriage changed these plans, and sent him back to Paramount for another series of films, only two of which were completed before Paramount dropped his contract. This time it was Zukor and Lasky whom he felt had betrayed him, and who had no real interest in the historically authentic Westerns he felt audiences would support. In response he turned to United Artists and produced *Tumbleweeds*, a Western that combined those elements of "authenticity" with the commercial attributes Zukor and Lasky had been pressing on him: more stunts and more comedy, a comic sidekick, even a little dog. Although the film is explicitly about "the last of the West", its tone is lighter than previous Hart pictures, which would probably have characterized the Oklahoma land rush (and its participants) far more negatively. Indeed, the land rush itself is almost unique in Hart's cinema for its emphasis on spectacle and its exuberant staging and editing. Unfortunately, United Artists mismanaged the distribution of the film, dumping it into small theaters without giving it a proper chance in the major downtown showplaces; Hart successfully sued the firm for \$278,000, although the judgment did not come down until after his death. But by then he had already reissued the film himself, in 1939, with a synchronized score and an unforgettable spoken introduction ("My friends, I *loved* the art of making motion pictures..."). The critics were still impressed: "If Hart was a young man and came into pictures today, he would zoom to the top as one of our finest actors," *Film Daily* reported. "He will prove a revelation to all motion picture lovers who remember this greatest of the Western stars in the silent days."



PERFORMING PASSIONS: SARAH BERNHARDT AND THE SILENT SCREEN



PERFORMING PASSIONS: SARAH BERNHARDT AND THE SILENT SCREEN

Programma e note a cura di Victoria Duckett
Programmes and notes by Victoria Duckett

Sarah Bernhardt nacque il 22 ottobre 1844 e morì il 26 marzo 1923. Dopo il suo esordio cinematografico del 1900 con un breve duello di schermo in *Amleto*, l'attrice proseguì realizzando film più lunghi di diversi generi: rappresentazioni storiche, documentari, film d'attualità e di propaganda. L'immagine che ci ha tramandato la storia del cinema di questa attrice e del cinema teatrale – quella di

un'anacronistica artista francese che portò erroneamente il teatro vero e proprio al cinema – è confutata dalla eterogeneità e dalla varietà dei materiali a nostra disposizione. Trattandosi della prima retrospettiva pubblica dei film di Sarah Bernhardt mi preme sottolineare l'originalità di quello che vedremo.

Come molti storici che si occupano di cinema muto, sono ovviamente consapevole del fatto che molti materiali siano andati perduti. Non è dunque possibile affermare che si tratti di una retrospettiva completa dei film della Bernhardt, né escludere che nuovi frammenti o pellicole possano, prima o poi, venire alla luce. Non siamo stati in grado di rintracciare due dei film storici della Bernhardt (*La Tosca*, 1908, di André Calmettes, e *Adrienne Lecouvreur*, uscito con il titolo americano *An Actress's Romance*, 1913, di Louis Mercanton e Henri Desfontaines, entrambi prodotti dalla Film d'Art), né il suo ultimo film, *La Voyante* (*The Fortune Teller*, 1923, Films Abdoré, di Leon Abrams).

Recentemente è stata ritrovata la scena finale di *Daniel* (Pathé Gazette, 1921) e sappiamo che Sarah Bernhardt prese parte a un altro film oggi perduto, *It Happened in Paris* (Tyrad Pictures, 1919). A queste ellissi vanno aggiunti i numerosi cortometraggi d'attualità prodotti da compagnie come la Pathé e la Gaumont, e la sua breve apparizione in *Ceux de chez nous* (1915) di Sacha Guitry. Ma invece di concentrarci su ciò che manca in questo programma, o che abbiamo considerato troppo periferico per essere incluso, vorrei sottolineare come i film presentati ci permettano di comprendere e apprezzare meglio sia Sarah Bernhardt che il cinema muto. Attrice tra le più celebrate della sua generazione – e senz'altro la più nota – la Bernhardt fu al contempo acclamata e criticata. Oggi gode di una ritrovata popolarità ed è oggetto di studi e mostre. La cosa più sorprendente di questo recente, frenetico interesse per la Bernhardt è il modo in cui i suoi film vengono spesso ignorati. Esclusi da ogni considerazione sulle avanguardie, sul femminismo e sulla modernità, i suoi lavori vengono presentati (quando ciò avviene) come documenti teatrali che forniscono una prova visiva della recitazione della Bernhardt sul palcoscenico.

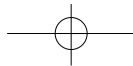
Con questo programma spero di dimostrare i limiti di tale interpretazione. Certo, vedendo la Bernhardt sullo schermo è facile restare impressionati dalla sua recitazione, ma credo che i suoi film ci permettano di individuare altre sue prerogative, anch'esse straordinariamente "moderne". Al cinema, la Bernhardt spinse in avanti i confini dell'arte, introducendo il tema della differenza culturale in seno al dibattito nazionale, abbattendo la distinzione tra vita pubblica e privata ed enfatizzando con la mimica e l'abbigliamento l'artificio e la modalità di rappresentazione del

Sarah Bernhardt was born 22 October 1844, and died 26 March 1923. Beginning her engagement with film in 1900 with the short fencing match of *Hamlet*, she went on to make longer narrative films across a variety of genres: the historical spectacle, the documentary, the contemporary-issue film, and the propaganda film. The image which film history traditionally offers us of the actress and of the theatrical film – that she is a French anachronism mistakenly bringing the legitimate theatre to film – is contested by the very diversity and range of the materials available to us. As the first public retrospective of Bernhardt's films, I therefore want to emphasize the novelty of what it is we are seeing.

Like most historians working in silent film, I am of course aware that we are missing material. I therefore cannot claim that this is a complete retrospective of Bernhardt's films, nor even that new excerpts or prints will not – at some point – come to light. We have been unable to locate two of Bernhardt's historical spectacles (*La Tosca*, 1908, André Calmettes, and *Adrienne Lecouvreur*, American title *An Actress's Romance*, 1913, Louis Mercanton and Henri Desfontaines, both produced by Film d'Art), nor her last film, *La Voyante* (*The Fortune Teller*, 1923, Films Abdoré, Leon Abrams). Recently the final scene of *Daniel* (Pathé Gazette, 1921) has been found, and we know that Bernhardt was involved with another lost film, *It Happened in Paris* (Tyrad Pictures, 1919). To these ellipses must be added those many short newsfilms which companies such as Pathé and Gaumont produced, and Bernhardt's brief appearance in Sacha Guitry's *Ceux de chez nous* (1915).

Rather than focus upon what is missing from this programme, or what we have considered too peripheral to include, I want to emphasize what these films bring to our understanding and appreciation of Bernhardt and the silent screen. As one of the most famous actresses of her generation – and certainly the most notorious – Bernhardt provoked both criticism and celebration. Today she is newly popular as a subject of research and exhibition. What is remarkable about the recent flurry of interest in Bernhardt is the way in which her films have been ignored. Removed from discussions about the avant-garde, feminism, and modernity, they are presented (if at all) as theatrical documents which provide visual proof of how she performed on the live stage.

What I hope this programme demonstrates are the limitations of this vision. Certainly, we can see Bernhardt on screen, and certainly, we can marvel at her theatrical performance. I think, however, that if we look at the films we can begin to identify the ways in which they resonate with her other activities, and the way in which they, too, might be considered remarkably "modern". On film Bernhardt crossed artistic boundaries, inserted cultural difference into the terms of a national debate, collapsed the distinction between public and private life, and emphasized in action and dress the artifice and performativity of gender. Moreover, she physically incarnated the challenges and



genere sessuale. Inoltre, la Bernhardt incarnò fisicamente le sfide e i cambiamenti introdotti dall'Art Nouveau. Vorrei insistere su questo ultimo punto, poiché richiama altri programmi di cinema muto presentati in questa edizione del festival. Si potrebbe infatti affermare che i film della Bernhardt "appartengano" ad uno spazio collocabile tra le danze sinuose di Loïe Fuller e il formalismo astratto di Germaine Dulac. Rappresentando fisicamente i viticci avvolgenti e le curve dell'Art Nouveau e facendolo in modo coerente con i nuovi ritmi del cinema narrativo, la Bernhardt ci ricorda che l'avanguardia – e in particolare quella femminista e modernista – non rinunciò necessariamente a trattare la forma femminile per limitarsi all'astrazione formale.

Victoria Duckett

changes introduced by Art Nouveau. It is this last point I want to stress, since it resonates with the other silent film programmes featured in this festival. Indeed, I would go on to argue that Bernhardt's films "belong" somewhere between the serpentine dances of Loïe Fuller and the abstract formalism of Germaine Dulac. Physically embodying the thin spiralling tendrils and turns of Art Nouveau, and doing this in a manner which saw it inserted into the changed tempo of narrative film, Bernhardt reminds us of the fact that the avant-garde – and particularly a feminist and modernist avant-garde – did not inevitably relinquish its hold on the female form and retreat into formal abstraction.

Victoria Duckett

LE DUEL D'HAMLET Francia, 1900 Regia: Clément Maurice

■ T. ing.: Hamlet; Sog.: Act V, Scene II, dalla tragedia "Hamlet" di William Shakespeare; Int.: Sarah Bernhardt (Hamlet), Pierre Magnier (Laertes); Prod.: Clément Maurice
 ■ 16mm. L.: 6 m. D.: 1' a 16 f/s. Muto. Bn. ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek - Filmmuseum

Realizzato per il "Phono-Cinéma-Théâtre" di Paul Decauville, all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, questo cortometraggio faceva parte di un progetto sperimentale che coinvolgeva altre stelle teatrali nei loro ruoli più celebri (come Coquelin in *Cyrano de Bergerac* e Felicity Mallet in *L'Enfant prodigue*). Nonostante oggi venga riconosciuto quasi unicamente come uno dei primi tentativi di combinare suono registrato e pellicola, questo documento offre uno spaccato straordinariamente ricco della Bernhardt, del suo teatro e del suo rapporto con il cinema. Scegliendo di interpretare "il tetro Amleto" di William Shakespeare (dramma di cui commissionò la traduzione a Marcel Schwob e Eugène Morand e che inaugurò al suo Théâtre Sarah Bernhardt il 20 maggio 1899), la Bernhardt si presentò al pubblico in un passaggio che includeva la "morte in piedi", con abiti maschili che le permettevano di accentuare ancor più la sua relativa magrezza. *L'Amleto* diede rilievo sia allo spettacolo che alla recitazione: la Bernhardt non interpreta solo il genere ma anche l'età di Amleto (ricordiamo che l'attrice vestì i panni del giovane principe danese a 56 anni), scegliendo il momento in cui lo stesso Amleto crede che il suo duello con Laerte sia solo una rappresentazione teatrale. Il fatto che non vengano mostrati gli astanti (il re e la regina) sottolinea questa scelta, poiché l'immagine della Bernhardt con la spada in mano richiama la nuova moda sportiva della scherma femminile.

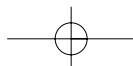
Made for Paul Decauville's "Phono-Cinéma-Théâtre" at the Paris Exposition Universelle of 1900, this short formed part of an experimental undertaking which involved other stage stars in famous roles (e.g., Coquelin the Elder in *Cyrano de Bergerac*, and Felicity Mallet in *L'Enfant prodigue*). Although today understood to represent little more than an early effort to join recorded sound to film, this excerpt offers a remarkably rich insight into Bernhardt, her theatre, and the terms of her engagement with film. Choosing to represent herself in the "black Hamlet" of William Shakespeare (a play she had commissioned Marcel Schwob and Eugène Morand to translate, which opened at her Théâtre Sarah Bernhardt on 20 May 1899), Bernhardt showcased herself in an excerpt which included a "standing death", and enabled her relative thinness to be emphasized via masculine dress. *Hamlet* also highlighted spectacle and performance: Bernhardt not only performs gender but age (remember that the actress playing the young Danish prince was then 56), choosing the moment in which Hamlet himself thinks that his duel with Laertes is but a stage performance. That we do not see Hamlet's attendant audience (the King and the Queen) again underscores these terms, since the image of Bernhardt with a sword in hand resonates with the newly popular sport of female fencing.

LA DAME AUX CAMÉLIAS Francia, 1911 Regia: André Calmettes, Henri Pouctal

■ T. ing.: Camille; Sog.: dall'omonima *pièce* di Alexandre Dumas; Scen.: Henri Pouctal; Int.: Sarah Bernhardt (Marguerite Gauthier), Lou Tellegen (Armand Duval), Paul Capellani (Sadoul), Suzanne Seylor; Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 335 m. D.: 16' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 1985 a partire da un positivo nitrato / Print restored in 1985 from a nitrate positive

L'uscita di *La Dame aux camélias*, primo film narrativo della Bernhardt, suscitò un enorme clamore sia in Europa che in America. Il film vede la Bernhardt nello stesso ruolo che aveva

As Bernhardt's first narrative film, *La Dame aux camélias* was released with much fanfare in Europe and America. Playing a role which she had famously adopted on the stage in 1881 (dur-



interpretato con successo a teatro nel 1881 (durante la sua prima tournée americana), e sfrutta molti dei suoi tratti tipici: l'ampia gestualità teatrale, i costumi e i movimenti sinuosi basati sul motivo dell'*arabesque*, la sua celebre "morte in piedi", l'utilizzo di un protagonista maschile attraente e più giovane di lei e un'implicita adesione alle istanze dei drammaturghi francesi (qui, come noto, quelle di Alexandre Dumas figlio). Per la sua unione di elementi teatrali e cinematografici, il film fu considerato parte del crescente tentativo (mal indirizzato) di legittimare l'industria cinematografica. È vero che la Bernhardt sapeva come attirare la classe media a teatro, ma era anche un'attrice famosa, pronta a confrontarsi con i nuovi mezzi che si stavano diffondendo. *La Dame aux camélias* incarnava lo spirito dell'Art Nouveau, galvanizzando l'attenzione proprio perché sfidava e sovvertiva il ritmo, il significato e la durata della performance teatrale dal vivo.

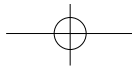
LES AMOURS DE LA REINE ÉLISABETH Francia, 1912 Regia: Louis Mercanton, Henri Desfontaines

■ T. ing.: *Queen Elizabeth*; Sog.: dall'omonimo dramma di Émile Moreau; Scen.: Émile Moreau; Int.: Sarah Bernhardt (regina Elisabetta), Lou Tellegen (Robert Devereaux, duca di Essex), Mlle. Roman (contessa di Nottingham), M. Decoeur (Sir Francis Drake), M. Maxudian (duca di Nottingham), M. Chameroy (Lord Bacon), Marie-Louise Dorval; Prod.: Le Film d'Art, Histrionic Film ■ 35mm. L.: 1006 m. D.: 55' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Copia stampata nel 1992 da un controtipo nitrato del 1916 e da un controtipo acetato / Print made in 1992 from a 1916 nitrate dupe negative and from an acetate dupe negative

Les amours de la reine Élisabeth, il più famoso e senz'altro il più citato tra i film della Bernhardt, viene solitamente menzionato per illustrare sia l'avvento del lungometraggio in America che l'anacronismo stilistico del "Film d'Art" francese. Importato negli Stati Uniti da Adolph Zukor per lanciare con Daniel Frohman la serie "Famous Players in Famous Plays", il film fece incassare a Zukor il denaro che gli sarebbe poi servito a fondare i Paramount Studios. Tratto da un dramma teatrale di Émile Moreau che andò in scena per sole 12 rappresentazioni, solitamente descritto come il più grande fiasco nella carriera della Bernhardt, il film ebbe un successo straordinario, a dimostrazione di come il cinema potesse presentare la Bernhardt al pubblico in modo nuovo e avvincente. Notate i dettagli nella scena finale, in cui il costume e la postura della Bernhardt si rifanno alla *mise-en-scène* dello straordinario dipinto di Paul Delaroche, *La mort de la reine Élisabeth en 1603*. Oltre ad accelerare l'azione (la sua morente regina Tudor non si contorce sui cuscini come nell'opera di Delaroche), la Bernhardt concentrò la sua interpretazione sugli aspetti più privati ed emotivi della regina. Oltre a rappresentare uno dei momenti più squisitamente "camp" del cinema degli esordi, la scena della Bernhardt morente sottolinea inoltre il duplice significato del termine inglese "moving pictures": immagini "in movimento/commoventi".

ing her first tour to America), the film showcases many typical Bernhardt traits: large theatrical gestures, spiralling costume and movement based upon the motif of the arabesque, a signature "standing death", the use of a younger and attractive male lead, and an implicit endorsement of French playwrights (here, famously, Alexandre Dumas fils). Marking a union of sorts between stage and screen, the film has been regarded as part of a nascent (and misdirected) effort to legitimate the film industry. While Bernhardt certainly drew the middle class to theatres, she was also a popular actress who experimented with new and developing media. *La Dame aux camélias* was a film which engaged with the spirit of Art Nouveau, galvanizing attention precisely because it was an object which challenged and changed the tempo, meaning, and duration of live theatrical performance.

The most well-known and certainly the most cited of Bernhardt's films, this is usually brought forward to illustrate both the advent of the feature-length film in America and the stylistic anachronism of the French Film d'Art. Imported into the United States by Adolph Zukor and serving as the impetus for his and Daniel Frohman's "Famous Players in Famous Plays" series, it earned Zukor the money which would eventually see the foundation of Paramount Studios. Based on a stage play by Émile Moreau which ran for only 12 performances, usually described as the biggest flop of Bernhardt's career, the film itself was a remarkable success, and demonstrable proof that film presented Bernhardt to audiences in a new and engaging way. Watch the details in the final scene, where Bernhardt is costumed and presented in the same *mise-en-scène* depicted by Paul Delaroche in his spectacular 1828 painting *Death of Queen Elizabeth in 1603*. Accelerating the action (her dying Tudor Queen does not writhe on the cushions as in Delaroche's painting), Bernhardt also focuses her interpretation of the Queen on her private and emotional life. A fabulously proto-camp moment in the early feature film, Bernhardt's death "flop" also underscores the dual sense in which we must speak of the "moving" pictures.



SARAH BERNHARDT À BELLE ISLE Francia, 1912

■ T. ing.: *Sarah Bernhardt at Home*; T. ted.: *Bilder aus dem Leben der welt berühmten Schauspielerin Sarah Bernhardt auf der Insel Belle-Isle*; Int.: Sarah Bernhardt, Maurice Bernhardt, Sir Basil Zaharof, Georges Clairin, et al.; Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 415 m. D.: 20' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Restaurato nel 2006 a partire da un positivo nitrato imbibito / Print restored in 2006 from a tinted nitrate positive

Questo documentario presenta la Bernhardt circondata da amici e impegnata in varie attività nella sua residenza di villeggiatura in Bretagna. Il film accompagnò la tournée americana del 1912 e fu uno dei primi a presentare con una certa "intimità" la vita privata di una celebrità. Ciò che è notevole non è solo l'evidente innaturalità con cui la Bernhardt si muove nella natura che è intenta a mostrarci, ma anche il modo in cui lo spartano isolamento dell'isola venga comunque minato dall'arrivo di un telegramma o da una partita di tennis e come le varie attività dell'attrice vengano preparate appositamente per la macchina da presa. Particolarmente interessante è la scena in cui alcuni abitanti della comunità locale omaggiano l'attrice esibendosi in una "danza bretone".

Come Gauguin e gli artisti di Pont-Aven 20 anni prima, la Bernhardt presenta la vita paesana come una componente idealizzata del mondo moderno.

A documentary featuring Bernhardt surrounded by friends and undertaking various activities at her holiday retreat in Brittany. This film accompanied Bernhardt's 1912 tour of America, and was one of the first films to offer a supposedly "intimate" vision of a celebrity's private life. What is notable is not only the way in which Bernhardt is clearly unable to bound through the nature she is intent on showing, but the manner in which the rustic isolation of the island is nevertheless undermined by the arrival of a telegram, a game of tennis, and the way in which Bernhardt's various activities have been staged for the camera. A local celebration of the actress is particularly interesting, since it shows members of the community performing a "Breton dance".

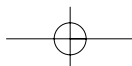
Like Gauguin and the Pont-Aven artists some 20 years earlier, Bernhardt makes vernacular life an idealized part of the modern world.

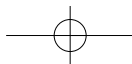
JEANNE DORÉ Francia, 1916 Regia: Louis Mercanton, René Hervil

■ Sog.: dall'omonima *pièce* di Tristan Bernard; Scen.: Louis Mercanton; Int.: Sarah Bernhardt (Jeanne Doré), Raymond Bernard (Jacques Doré), M. Marie de Lisle (Robert Doré), Mlle. Costa (Louise), Mlle. Seylor (Mme. Tissot); Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 1594 m. D.: 77' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Questo film segnò un netto cambiamento rispetto alle rappresentazioni storiche che avevano inizialmente avvicinato la Bernhardt al cinema narrativo. Per la prima volta la vediamo allontanarsi dall'evidente artificiosità dei suoi primi costumi e set teatrali. Ora la Bernhardt veste i panni umili di moglie e madre che, in seguito al suicidio del marito, diventa titolare di un negozio di provincia e si trova ad affrontare i problemi di allora, legati al gioco d'azzardo, alla sua condizione di madre sola, all'adulterio, alla violenza criminale. Girato poco dopo l'amputazione della sua gamba destra, il film rappresentò un tentativo di mantenere alta la visibilità di un'attrice per la quale le tournée internazionali e le rappresentazioni teatrali dal vivo non erano più (evidentemente) un'opzione praticabile. Come illustrò una recensione del *New York Times*, "Prima della distribuzione del film, gli accordi hanno previsto che venisse eliminata dal film ogni prova del fatto che la Bernhardt zoppicasse per via della sua gamba artificiale. In tutte le scene in cui è presente, l'attrice viene mostrata seduta o in piedi, e non appena inizia a camminare si ricorre immediatamente a espedienti come flashback, inserti o didascalie".

This film marked a substantial change from the historical spectacles which first brought Bernhardt to narrative film. For the first time we see Bernhardt move away from the obvious artifice of her earlier theatrical costumes and sets. Playing the role of a modest wife and mother, and then (after the suicide of her husband) the proprietor of a provincial stationer's store, Bernhardt negotiates the contemporary problems of gambling, single motherhood, adultery, and criminal violence. Shot soon after the amputation of her right leg, this film was seen as a way to maintain the visibility of an actress for whom international travel and live theatrical performance were (supposedly) no longer valid options. As a review in the *New York Times* explained, "The film was so arranged before it was sent to the country that all evidence of the actress's lameness because of her artificial leg have been deleted. So the film, as it reached America, never shows the actress walking. In every scene in which she appears she is shown either seated or standing, and whenever she starts to walk the scene is immediately changed through the devices of the switchback, the cut-in, or the printed legend."

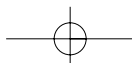


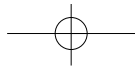

MÈRES FRANÇAISES Francia, 1917 Regia: Louis Mercanton, René Hervil

■ T. ing.: *Mothers of France*; Scen.: Jean Richepin; Int.: Sarah Bernhardt (Mme. Jean d'Urbex), Jean Angelo (Robert d'Urbex), Georges Deneubourg (le commandant d'Urbex), Gabriel Signoret (Guinot), Jean Signoret (Noret), Georges Melchoir, Pierre Delmonde, Doubleau, Berthe Jalabert (Mme. Lebroux), Louise Lagrange (Marie Lebroux); Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 1568 m. D.: 76' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1996 da un positivo bianco e nero e imbibito / Print restored in 1996 from a black-and-white and tinted positive

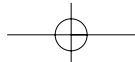
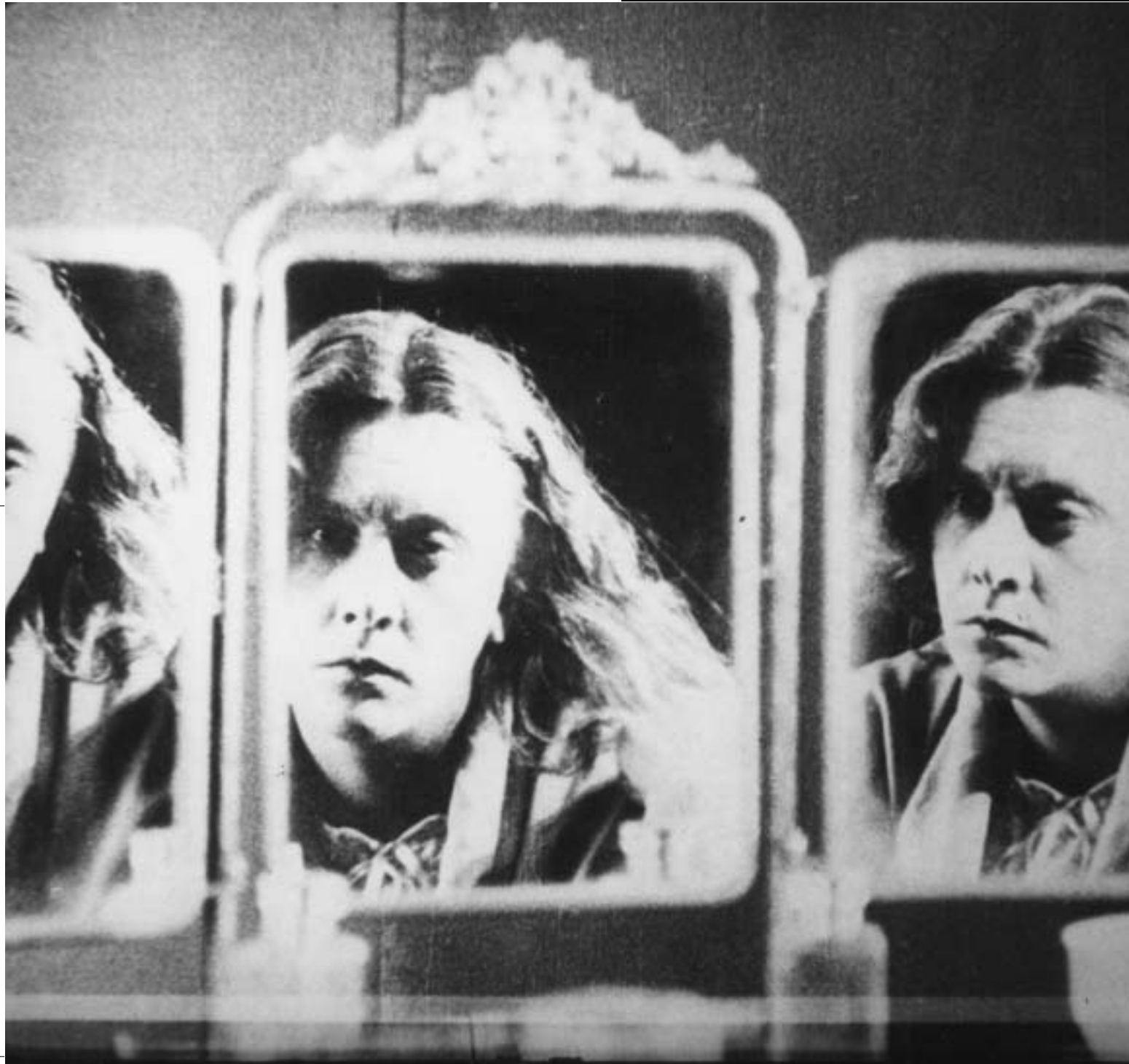
Questo film prende le distanze sia dai film storico-spettacolari che da *Jeanne Doré*. Promosso dal Ministero della Guerra francese e pensato come una sorta di documentario di propaganda, il film cercava di presentare al pubblico americano la realtà di una guerra altrimenti astratta. La Bernhardt interpreta il ruolo di una moglie e madre di provincia che finisce per perdere in guerra sia il marito che il figlio. Alcune scene furono girate nella cittadina di Meurcy e davanti alla statua di Giovanna d'Arco fuori dalla Cattedrale di Reims. Viene così alla luce un angolo della guerra altrimenti "nascosto", mentre il fronte bellico è rappresentato in tutto il suo splendore simbolico (la Cattedrale di Reims era stata teatro dell'incoronazione di Carlo VII e della beatificazione di Giovanna d'Arco nel 1909, appena 8 anni prima). In America l'uscita del film fu accompagnata da un gran clamore e le proiezioni venivano precedute dal canto della Marsigliese, tanto che gli applausi e le grida di "Vive la France" del pubblico coprivano addirittura l'accompagnamento orchestrale.

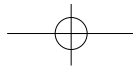
This film departs from both the historical spectacle films and *Jeanne Doré*. Sponsored by the French Ministry of War and conceived as a semi-documentary to be used for propaganda purposes, it sought to bring the realities of an otherwise abstract war to the American public. Bernhardt plays a provincial wife and mother who eventually loses her husband and son to the War. Scenes were shot in the small town of Meurcy, and before the statue of Joan of Arc in front of Reims Cathedral. An otherwise "hidden" corner of the war comes to life, while the war's front is shot in all its symbolic splendor (remember that Reims Cathedral was where Charles VII was crowned, and that Joan of Arc had been beatified in 1909, just 8 years earlier). Released to great fanfare in America, screenings were preceded by the singing of "La Marseillaise", and audiences' applause and cries of "Vive la France" apparently drowned out the accompanying orchestra.





GERMAINE DULAC, CINÉMA PUR




GERMAINE DULAC, CINÉMA PUR

 Programma e note a cura di Tami Williams
 Programmes and notes by Tami Williams


Femminista, socialista, e cineasta antesignana dell'avanguardia francese degli anni '20 e '30, Germaine Dulac (1882-1942) giocò un ruolo fondamentale nell'evoluzione del cinema sia come arte che come pratica sociale. Oltre ai suoi scritti teorici e alla sua lotta appassionata per la legittimazione del cinema, diresse più di 30 opere di finzione, molte delle quali sviluppavano

nuove tendenze, dal film impressionista al film astratto. Produsse anche altrettanti cinegiornali e documentari, che arricchirono enormemente il panorama del cinema dal vero.

I suoi primi film rivelano l'influenza del simbolismo del XIX secolo, della pittura Preraffaellita, del teatro di Ibsen, della musica di Debussy e Chopin e anche della danza di Loie Fuller. Quasi subito, la Dulac espresse la convinzione che il cinema, potendo contare su mezzi espressivi propri (la vita con le sue linee e forme, movimento e ritmo), potesse rappresentare visivamente gli stati d'animo e trasmettere (attraverso "sensazioni") certi principi di emancipazione. In una società traumatizzata dalla guerra e segnata da un netto contrasto tra un discorso morale ufficiale conservatore e le nuove libertà de "*les années folles*" (i ruggenti anni '20), la Dulac credeva che lo strumento moderno del cinema potesse esprimere, meglio di qualsiasi altra arte, la "vita interiore" e la realtà sociale dell'"Uomo Nuovo", così come della "Donna Nuova". Per questo, sperimentò nuove strategie e tecniche, che vanno dalle strutture narrative riflessive a stili interpretativi per astrarre associazioni visive ed effetti tecnici che consentissero di comunicare i suoi ideali sociali progressisti attraverso una complessa rete di significati basati sulle "suggestioni". Così, sia nei suoi film più "commerciali" che in quelli più "d'avanguardia", scopriamo la bellezza, la complessità e l'audacia della sua opera, e le meraviglie di quello che lei definiva "cinema puro".

Tuttavia, nonostante il suo notevole contributo al cinema, fino a poco fa la conoscenza della sua opera si limitava a pochi film: soprattutto *La Fête espagnole* (1919), basato su un libretto di Louis Delluc; *La Souriante Madame Beudet* (1923), adattato da un dramma di André Obey e Denys Amiel; e *La Coquille et le Clergyman* (1927) tratto da un testo di Antonin Artaud, che venivano considerati, nell'ordine, un film impressionista, uno femminista e l'ultimo surrealista. Inoltre, se da un lato i ricercatori di lingua inglese e tedesca hanno sottolineato la dimensione femminista del suo lavoro, dall'altro la tendenza franco-italiana è stata quella di concentrarsi sugli aspetti estetici innovativi.

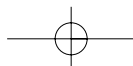
Nel corso degli anni sono stati ritrovati più di 25 suoi film, che non solo modificano le concezioni più diffuse sulla collocazione della regista nella storia del cinema e dell'arte, ma che espandono anche la nostra percezione di questa storia. Con lo scrupoloso restauro di gran parte dei suoi film da parte di diversi partner (Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Française, Cinémathèque Royale de Belgique, Lobster Films e Nederlands Filmmuseum), una nuova valutazione del suo lavoro oggi è possibile. Più della metà di queste ope-

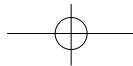
Feminist, socialist, and pioneer filmmaker of the French avant-garde in the 1920s and 30s, Germaine Dulac (1882-1942) played a founding role in the evolution of the cinema as both art and social practice. Beyond her theoretical writings and her passionate combat for the legitimization of the cinema, she directed more than 30 fiction films, many developing new tendencies, from Impressionism to abstraction. She also made an equivalent number of newsreels and documentaries, which greatly enriched the landscape of non-fiction cinema.

Her earliest films express the influences of 19th-century symbolism, pre-Raphaelite painting, Ibsen's theatre, the music of Debussy and Chopin, as well as the dances of Loie Fuller. Early on, Dulac forged the conviction that the cinema, by relying on its own expressive means (life with its lines and forms, movement and rhythm), could visualize spiritual states, and transmit (via "sensation"), certain notions of emancipation. In a society traumatized by war, and marked by a striking contrast between a conservative official moral discourse and the new liberties of "*les années folles*" (the Roaring Twenties), Dulac believed that the modern instrument of cinema could express, better than any other art, the "inner life" and social reality of the "New Man", as well as the "New Woman". To this end, she pioneered new strategies and techniques, ranging from reflexive narrative structures and performance styles to abstract visual associations and technical effects, which allowed her to communicate her progressive social ideals through an elaborate signifying network based on "suggestion". Thus, it is in her most "commercial", as well as her most "avant-garde" films, that we discover the beauty, complexity, and boldness of her *oeuvre*, and the delights of what she termed "Pure Cinema".

Until recently, however, and despite her vast contributions to the cinema, our knowledge of her *oeuvre* has been limited to a few films: notably *La Fête espagnole* (1919), based on a libretto by Louis Delluc; *La Souriante Madame Beudet* (1923), adapted from a play by André Obey and Denys Amiel; and *La Coquille et le Clergyman* (1927) based on a script by Antonin Artaud – respectively considered the first Impressionist, feminist, and surrealist films. Furthermore, while Anglophone and German-speaking researchers have emphasized the feminist dimension of her work, the Franco-Italian tendency has been to focus on the innovative aesthetic aspects.

Over the course of the years, more than 25 of her films have been found, which not only modify commonly held ideas regarding this filmmaker's position in the history of cinema and art, but which also expand our perception of this history. With the conscientious restoration of most of her films by several partners (the Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Française, Cinémathèque Royale de Belgique, Lobster Films, and Nederlands Filmmuseum), a re-evaluation of her work is now possible. More than half of these works, including nine Impressionist films (1919-1928), three





re, compresi nove film impressionisti (1919-1928), tre film “astratti” o “integrali” (1929), due “dischi illustrati” (1930), numerosi film di finzione (1932-1935), oltre a una ricostruzione di un “intervento filmato”, saranno presentati qui a Bologna per essere scoperti.
Tami Williams

Al Festival sarà anche disponibile una pubblicazione in lingua francese intitolata *Germaine Dulac, Au delà des Impressions* [Germaine Dulac, Oltre le Impressioni], curata da Tami Williams in collaborazione con Laurent Véray (ed. AFRHC/Cineteca di Bologna, 2006).

LA CIGARETTE Francia, 1919 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Jacques de Javon (Baroncelli); Adattamento: Germaine Dulac; F.: Louis Chaix; Int.: Gabriel Signoret (Pierre Guérande), Andrée Brabant (Denise Guérande), Jules Raucourt (Maurice); Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 1156 m. D.: 56' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Il più vecchio film di Germaine Dulac sopravvissuto, *La Cigarette*, preannuncia tutti gli elementi della cinematografia impressionista, che in seguito la regista contribuì a lanciare: riprese in esterni, recitazione realista, iconografia simbolista, montaggio associativo e analogia musicale. Girato alla fine della prima guerra mondiale (autunno del 1918), il film presenta anche una delle giovani eroine più apertamente emancipate, oltre a uno dei protagonisti maschili più tormentati e inclini al suicidio di tutta la sua produzione. Questa assoluta libertà nella rappresentazione del ruolo emancipato della donna, qui nella sua forma più pura, finì gradualmente per perdersi di fronte all'etica neo-natalista del dopoguerra. La Dulac avrebbe presto fatto ricorso ad “allusioni” per descrivere certi principi di emancipazione.

LA FÊTE ESPAGNOLE Francia, 1920 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Louis Delluc; F.: Paul Parguel; Int.: Eve Francis (Soledad), Gaston Modot (Réal), Jean Toulout (Miguelan), Anna Gray (la vecchia Paguein); Prod.: Louis Nalpas ■ 35mm. L.o.: 1671 m. L.: 170 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Virato e imbitito / Tinted and toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, con permesso di Marc Sandberg

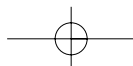
La Fête espagnole fu ritenuto dallo storico Georges Sadoul il film che lanciò la prima avanguardia cinematografica francese, il movimento impressionista. Sebbene gran parte del film oggi si creda perduta, questo collage di due o tre brevi estratti conferma la presenza di ambientazioni in esterni, di recitazione naturale e, come osservò Jean Epstein, di una riflessione sul movimento e sul ritmo, elementi chiave dell'approccio cinematografico della Dulac. Nel film originale, i due protagonisti maschili lottano fino alla morte per conquistare Soledad, un'eroina bella, sensuale e sicura di sé, che incurante del duello se ne va con un terzo uomo. Come *La Cigarette*, anche questo film riflette la crisi maschile del dopoguerra e la distanza tra la visione maschile della guerra e quella femminile. L'indifferenza di Soledad è il miglior commento sulla libertà della donna e sulla ricerca di una gratificazione personale dopo gli orrori della guerra.

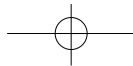
“abstract” or “integral” films (1929), two “illustrated records” (1930), numerous non-fiction films (1932-1935), as well as a reconstitution of an “illustrated lecture,” will be presented here in Bologna for your discovery.
Tami Williams

A French-language publication entitled *Germaine Dulac, Au delà des Impressions* [Germaine Dulac, Beyond Impressions], directed by Tami Williams in collaboration with Laurent Véray (ed. AFRHC/Cineteca di Bologna, 2006), will also be available at the festival.

Dulac's earliest surviving film, *La Cigarette* announces all of the elements of the Impressionist film movement that she helped launch soon after: location shooting, realist acting, symbolist iconography, associative montage, and musical analogy. Shot in the twilight of World War I (Fall 1918), the film also features one of the most patently liberated young heroines, as well as one of the most distressed and suicide-driven male heroes of her oeuvre. This unrestrained liberty in expressing progressive women's roles, visible in its purest form here, gradually eroded in the face of post-war neo-natalist moral discourse. Dulac soon turned to “suggestion” in order to express certain notions of emancipation.

La Fête espagnole was credited by historian Georges Sadoul as the film that launched France's first cinematographic avant-garde, the Impressionist movement. While most of the film is currently considered lost, this surviving collage of two or three short extracts also employs outdoor settings, naturalistic acting, and, as Jean Epstein noted, a reflection on movement and rhythm, the key features of Dulac's approach to cinema. In the original film, two male protagonists fight to the death over an attractive, confident, and sensuous heroine, Soledad, who, unaffected by their combat, leaves with a third male. Similar to *La Cigarette*, this film reflects the post-war crisis in masculinity and the gap between men's and women's experience of the war. Soledad's indifference caps a piercing commentary on women's liberty and the pursuit of personal pleasure in the wake of a murderous war.




LA BELLE DAME SANS MERCI Francia, 1921 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Irène Hillel-Erlanger; Adattamento: Germaine Dulac; F.: Jacques Oliver; Int.: Yolande Hillé, Tania Daleyme (Lola de Sandoval), Jean Toulout (conte Guy d'Amaury), Denise Lorys (contessa d'Amaury), Jean Tarride, Pierre Mareg, Lucien Glen, Louis Monfils; Prod.: DH Films ■ 35mm. L.o.: 1860 m. L.: 1790 m. D.: 87' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Il film prende il titolo da una poesia di John Keats di inizio '800, "La Belle Dame sans merci", e dal mistico archetipo della *femme fatale* immortalato da pittori preraffaelliti come Waterhouse e Dicksee. In questo film estremamente personale, la Dulac rivisita gli stereotipi dell'arte del XIX secolo per dar vita a una possente caricatura della sua eroina, Lola de Sandoval, che si appresta quindi a demolire. A questo scopo, la regista ricorre a una *mise-en-scène* simbolista, al montaggio associativo e a tecniche narrative riflessive. La Dulac gioca anche con l'ambiguità dell'archetipo romantico keatsiano del tempo per metterlo in discussione. Come scrive J. L. Croze: "Questa Lola, tradita dall'amore e determinata a vendicarsi di tutti gli uomini per le sofferenze ricevute da uno solo, è a tal punto sfacciata e intrigante da essere quasi odiosa; eppure, non possiamo che provare pena per lei (...) e siamo portati a giustificare questa donna spietata per aver causato tanta sofferenza, con una tale bellezza!"

The film takes its title from John Keats' early 19th century poem "La Belle Dame sans merci," and the mystical *femme fatale* archetype eternalized by the Pre-Raphaelite painters Waterhouse and Dicksee. In this highly personal film, Dulac revisits the stereotypes of 19th-century art in order to set up a powerful caricature of her heroine, Lola de Sandoval, which she then proceeds to deconstruct. To this end, she employs symbolist *mise-en-scène*, associative montage, and reflexive narrative techniques. Dulac also plays on the ambiguous motives of the Romantic archetype of Keats' time in order to comment upon and challenge it. As critic J.L. Croze writes of the film: "This Lola, a victim of love who swears to take vengeance on men for the suffering caused by one alone, is so coldly coquettish and scheming in her attempt to hurt others that she risks being hateful; yet, one only feels sorry for her...we are tempted to excuse the ruthless woman for having done so much harm, with so much beauty!..."

LA SOURIANTE MADAME BEUDET Francia, 1923 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dall'omonimo lavoro teatrale di Denys Amiel e André Obey; Scen.: André Obey; F.: A. Merrin; Scgf.: M. Delattre; Int.: Germaine Dermoz (Madame Beudet), Alexandre Arquillière (Monsieur Beudet), Jean d'Yd (Monsieur Labas), Madeleine Guitty (Madame Lebas), Yvette Grisier (cameriera), Raoul Paoli (giocatore di tennis), Thirard (auditore); Prod.: Charles Delac e Marcel Vandal (Film d'Art) ■ 35mm. L.: 773 m. D.: 38' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e tedesche / French and German intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

La *Souriante Madame Beudet* è considerato il capolavoro "impressionista" della Dulac. Tratto da un'omonima opera teatrale di avanguardia scritta dall'appassionato di musica e saggista sportivo André Obey, il film presenta la "vita interiore" di una giovane donna moderna che sogna di fuggire da un matrimonio oppressivo. Il suo punto di vista femminile e il suo desiderio di esplorare la vita moderna vengono trasmessi con gesti, movimenti, ritmi ed effetti tecnici innovativi. La Dulac inserisce anche riferimenti a Baudelaire, Debussy e alla pittura preraffaellita, suggerendo un paragone tra le potenzialità espressive di questo nuovo strumento e quelle di altre arti.

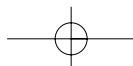
La *Souriante Madame Beudet* is considered Dulac's "Impressionist" masterpiece. Based on an avant-garde play of the same title by music lover and sports essayist André Obey, this film presents the "inner life" of a young modern woman hoping to escape an oppressive marriage. Her feminine point-of-view and her desire to explore modern life are communicated through gesture, movement, rhythm, and innovative technical effects. Dulac also employs references to Baudelaire, Debussy, and Pre-Raphaelite painting which invite us to compare the expressive capacity of this new medium to that of the other arts.

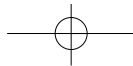
GOSSETTE Francia, 1923 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: da un romanzo di Charles Vayre; F.: Henri Stuckert, Albert Cohendy; Scgf.: Jean Perrier; Ass. R.: Marie-Anne Malleville; Int.: Régine Bouet (Gossette), Jean-David Evremond (Robert de Tayrac), Monique Chrysès (Lucienne Dornay), Jeanne Brindeau (Madame de Savières), Maurice Schutz (Monsieur de Savières), Georges Charlia (Phillipe de Savières), Jean d'Yd (Mastro Varadès, il notaio), Mario Nathasio (Andriano), Paul Menant (l'autista), Bernard (Bonnefoy padre), Vialar (Bonnefoy figlio), Madeleine Guitty (Madame Bonnefoy); Prod.: Louis Nalpas, Société des Cinéromans ■ 1° ep.: La Nuit tragique; 2° ep.: Le Revenant; 3° ep.: Face à face; 4° ep.: L'Embûche; 5° ep.: Les Lettres volées; 6° ep.: La Vengeance du mort ■ 35mm. L.o.: 8200 m. L.: 2677 m. D.: 267' a 18 f/s. Bn, virato / Bn, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ 1° ep.: 1119 m. D.: 55' a 18 f/s; 2° ep.: 871 m. D.: 43'; 3° ep.: 1037 m. D.: 50'; 4° ep.: 919 m. D.: 45'; 5° ep.: 827 m. D.: 41'; 6° ep.: 691 m. D.: 34' ■ Restaurato nel 1988 a partire da un negativo e un positivo nitrato e da un interpositivo / Print restored in 1988 from a nitrate positive and a nitrate negative, and from an interpositive

Anche se lontano dall'ideale cinematografico della Dulac, questo fortunato *ciné-roman* in sei parti permise alla regista di avvi-

This successful six-part *ciné-roman*, although far from Dulac's cinematic ideal, allowed her to introduce general audiences to





cinare il grande pubblico all'arte cinematografica e di mettere in rilievo anche il livello artistico di questo genere popolare. Come sostiene il critico Jean Chataigner: "Madame Dulac fa progredire il cinema passo dopo passo, e il pubblico la segue e la applaude." In questa serie, la Dulac sperimenta l'uso di diverse lenti speciali per produrre effetti che potessero esprimere il punto di vista e lo stato d'animo dei personaggi. La Dulac inverte anche i classici ruoli di genere e di classe, quando l'orfana Gossette corre in aiuto di un vulnerabile erede maschio accusato ingiustamente di omicidio per salvare il suo nome. Il film dimostra la coesistenza di aspetti commerciali e di avanguardia nell'opera della regista.

LE DIABLE DANS LA VILLE Francia, 1924 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Jean-Louis Bouquet; F.: Henri Stuckert; Scgf.: Marco de Gastyne; Ass. R.: Marie-Anne Malleville; Int.: Jacqueline Blanc (Blanche), Michelle Clairfont (Rose), Léon Mathot (Marc Herner), René Donnio (l'illuminato), Albert Mayer (maestro alchimista Ludivigo), Vetty (Pattaus, il sindaco), Pierre de Ramey (capitano della guardia), Émile Saint-Ober (un pazzo), Mario Nasthasio (un pazzo), Jean-François Martial, Jacques Vandenne, Canelas, Bernard, Lucien Bataille, Emilien Richaud (un pazzo); Prod.: Louis Nalpas per Société des Cinéromans ■ 35mm. L.:1642 m. D.: 80' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia stampata nel 1965 da un negativo / Print preserved in 1965 from a negative

Questa satira sociale, basata su una sceneggiatura di Jean-Louis Bouquet, racconta dell'arrivo di un filosofo progressista in un villaggio medievale, dove viene accusato di portare sciagure ai suoi abitanti. L'uso di effetti speciali (distorsioni, sovrimpressioni) per rendere le allucinazioni degli abitanti produce una narrazione inaffidabile. Alla fine, le nostre certezze di spettatori vengono meno quando scopriamo che non solo i pazzi non sono pazzi, ma anche che le "allucinazioni" che vediamo con i nostri occhi (un po' come nel successivo film di Hitchcock *Stage Fright*) non sono mai esistite. Invalidando la narrazione principale del film, attraverso la cifra della caricatura, la Dulac riesce a destabilizzare e infrangere le convenzioni che governano il linguaggio filmico.

ÂME D'ARTISTE Francia, 1925 Regia: Germaine Dulac

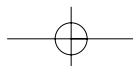
■ Sog.: dall'opera teatrale "Opad" di Christian K.F. Molbech; Scen.: Germaine Dulac e Alexander Volkoff; F.: Jules Kruger, Nicolas Toporkov; Scgf.: Alexander Lochakoff; Ass. R.: Marie-Anne Malleville; Int.: Ivan Pétrovich (Herbert Campbell, il poeta), Nicolas Koline (Morris, padre adottivo di Helen), Mabel Poulton (Helen Taylor), Yvette Andréyor (Edith Campbell, moglie del poeta), Henry Houry (Lord Stamford, "Mylord"), Jeanne Bérangère (madre di Edith), Félix Barré (Phillips, direttore del teatro), Gina Manès (attrice), Charles Vanel (attore), Lou Davy; Prod.: Ciné-France-Film (Westi Consortium) ■ 35mm. L.: 2032 m. D.: 100' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 1985 in collaborazione con il National Film Archive a partire da un negativo nitrato / Print restored in 1985 in collaboration with the National Film Archive from a nitrate negative

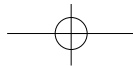
All'anteprima di *Âme d'artiste*, un testo incluso nel programma intitolato "Siete amici del cinema?" chiedeva agli spettatori di "aprire la propria anima" a sostegno di un cinema puro, affrancato dalle altre arti. Nel suo film, la Dulac coinvolge ulteriormente gli spettatori a tale proposito. Questa commedia sul mondo del teatro, tratta da un dramma tardo ottocentesco del poeta danese Christian Molbech, sottolinea la maggiore specificità del mezzo cinematografico rispetto al teatro grazie al suo uso innovativo di cinegiornali, effetti speciali e *mise-en-abîme*. La

the art of cinema while boosting the artistic level of this popular genre. As critic Jean Chataigner asserts, "Mme. Dulac is making the cinema progress step by step, and the public is following and applauding her." Throughout the serial, Dulac experiments with a number of specially designed lenses to produce a variety of effects to express the characters' visions and mental states. Dulac also reverses class and gender roles, as the female orphan Gossette comes to the aid of a vulnerable male heir falsely accused of murder in order to save his name. This film demonstrates the co-existence of the commercial and avant-garde aspects of this filmmaker's work.

This social satire, based on a script by Jean-Louis Bouquet, tells the story of a forward-thinking philosopher whose arrival in a medieval village is suspected of bringing misfortune to its inhabitants. Dulac's use of technical effects (distortions, superimpositions) to convey the subjective visions of the affected villagers creates an unreliable narration. In the end, our knowledge as spectators is undercut when we discover not only that the madmen were never mad, but that (much as in Hitchcock's later film *Stage Fright*) the "visions," which we witnessed with our own eyes, never existed. By invalidating the film's dominant narration, expressed through the trope of caricature, superstition, and gossip, Dulac succeeds in destabilizing and breaking open the conventions that govern film language.

At the premiere of *Âme d'artiste*, a text included in the programme entitled "Are you friends of the cinema?" asked spectators to open their spirits in support of a pure cinema, free from the other arts. In her film, Dulac further interpolates the spectator in this regard. This backstage comedy, based on a late 19th century play by Danish poet Christian Molbech, highlights the specificity of the cinematic medium in relation to theatre through its innovative use of newsreels, technical effects, and *mise-en-abîme*. The film's surprising opening, and the drama





sorprendente apertura del film e il dramma che nasce tra un fragile poeta innamorato e una bella attrice indipendente introducono la specificità cinematografica e il ribaltamento dei ruoli di genere. Con *Âme d'artiste* la Dulac non solo cerca di porre l'attenzione sullo status del film come rappresentazione, ma anche di dimostrare le sue maggiori potenzialità.

that ensues between a fragile, love-struck poet and a beautiful, independent actress, announces its cinematic specificity and reversal of gender roles. Through *Âme d'artiste*, Dulac seeks not only to draw attention to the film's status as representation, but also to demonstrate its superior capacity in this regard.

L'INVITATION AU VOYAGE Francia, 1927 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dall'omonima poesia di Charles Baudelaire; Scen.: Germaine Dulac; F.: Paul Guichard, Lucien Bellavoine; Scgf.: Cesaré Silvagni, Hugo Squarciafico; Ass. R.: Marie-Anne Malleville, Louis Ronjat; Int.: Emma Gynt (donna), Raymond Dubreuil (marinaio), Robert Mirfeuil (festaio), Paul Lorbert (marinaio), Tania Daleyme (ragazza), Djemil Anik (batterina), Lucien Bataille (batterista); Prod.: Germaine Dulac / Productions Natan ■ 35mm. L.: 797 m. D.: 39' a 18 f/s. Bn, virato / toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 1999 / Print restored in 1999

Germaine Dulac definì *L'invitation au voyage* una "melodia di immagini" composta per rispondere al cinema letterario e teatrale del tempo. Il film, che prende il titolo da una poesia simbolista di Baudelaire e da una melodia di Duparc, è uno dei migliori esempi del "cinema delle suggestioni" della regista e cerca di cogliere le più piccole sfumature della storia sentimentale tra un giovane ufficiale e una donna sposata che si incontrano in un cabaret notturno. Il movimento, il ritmo e i motivi circolari ricorrenti nel film (oggetti di scena, scenografie e fotografia), che esprimono l'emancipazione della protagonista e la variabilità dei ruoli sessuali di genere, possono essere visti come un'anticipazione dei suoi film più "puri", come *Disque 957* (1929).

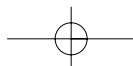
Dulac referred to *L'invitation au voyage* as a "melody of images" composed in response to the literary and theatrical cinema of the time. Named after a symbolist poem by Baudelaire and a melody by Duparc, it is one of the best examples of the director's "cinema of suggestion", as it seeks to capture the slightest nuances of the evolving sentiments between a young officer and a married woman who meet in a night-time cabaret. The film's movement, rhythm, and recurring circular motifs (props, setting, and cinematography), which express the emancipation of the female protagonist and the general mobility of sex roles, can also be seen to anticipate her "pure" films, such as *Disque 957* (1929).

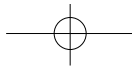
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN Francia, 1928 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Antonin Artaud; F.: Paul Guichard; Ass. R.: Louis Ronjat; Int.: Alexander Allin (il prete), Genica Athanasiou (la ragazza), Lucien Bataille (l'ufficiale); Prod.: Germaine Dulac ■ 35mm. L.: 816 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 2004 in collaborazione con Lightcone, ZDF e Arte / Print restored in 2004 in collaboration with Lightcone, ZDF, and Arte

Alla prima proiezione pubblica del 9 febbraio 1928, questo film, basato su una sceneggiatura del poeta surrealista Antonin Artaud, fu oggetto di un'aspra e vivace polemica, che a lungo venne ripresa per screditare la Dulac. Mentre alcuni lo consideravano un travisamento del testo di Artaud, il film può anche essere riletto alla luce della concezione che la Dulac aveva del cinema come studio sul ritmo; infatti, per descrivere il film, scrive: "tutti i miei sforzi sono stati dedicati a ricercare i punti armonici dell'azione descritta nel testo di Artaud, e a collegarli con i ritmi più adatti. (...) Esistono due tipi di ritmo: il ritmo dell'immagine e il ritmo delle immagini. Ciò significa che un gesto dovrebbe avere una durata corrispondente al valore armonico della sua espressione, e al ritmo che lo precede e lo segue: il ritmo nell'immagine. Poi c'è il ritmo delle immagini: un accordo di diverse armonie. Posso dire che nessuna delle immagini del film è casuale (...) gli effetti per me erano meno importanti del tempo, del ritmo e dell'orchestrazione visiva, di cui erano solo uno degli elementi". La versione qui presentata è stata recentemente restaurata dal Nederlands Filmmuseum a partire da quattro diverse copie 35mm.

During its first public projection on 9 February 1928, this film, which is based on a script by surrealist poet Antonin Artaud, became the object of a sharp and lively polemic that has long been used to discredit Dulac. While certain considered it a betrayal of Artaud's text, it can also be reread in the context of Dulac's conception of cinema as an essay on rhythm. Indeed, in describing the film, she writes, "my entire effort has been to search for the harmonic points in the action of Antonin Artaud's script, and to link them through well-thought-out composed rhythms. (...) Two sorts of rhythm exist: the rhythm of the image and the rhythm of images. That is, a gesture should have a length which corresponds to the harmonic value of its expression and which is dependent on the rhythm that precedes or follows it: rhythm in the image. Then, rhythm of images: a chord of several harmonies. I can say that not one image of *The Clergyman* was delivered by chance (...) the effects had less importance for me than the tempo, rhythm, and visual orchestration, of which they were only one component." The copy presented here was recently restored from four different 35mm copies by the Nederlands Filmmuseum.



**DISQUE 957** Francia, 1929 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac ("dall'ascolto dei Preludi 5 e 6 di Frédéric Chopin") ■ 35mm. L.: 97 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

I tre film "astratti" realizzati dalla Dulac nel 1929, *Disque 957*, *Étude cinégraphique sur une arabesque*, e *Thème et variations*, non erano solo sperimentazioni tecniche isolate, ma il risultato di un lungo periodo di riflessione da parte della regista, che cercava di creare un cinema "puro" e "integrale" in grado di cogliere l'essenza del nuovo mezzo senza apporti da altre arti. Il primo di questi tre studi, ciascuno pensato per essere proiettato senza accompagnamento, era *Disque 957*. Questo film, concepito come una "impressione visiva... generata dall'ascolto dei Preludi 5 e 6 di Frédéric Chopin", nasce da un progetto narrativo sulla vita del compositore romantico. Il suo titolo e l'inquadratura iniziale con un "gioco di luci" su un disco che gira, introducono il motivo circolare che domina il film e indicano anche nelle danze sinuose di Loïe Fuller una delle maggiori fonti d'ispirazione della regista.

Dulac's three 1929 "abstract" films, *Disque 957*, *Étude cinégraphique sur une arabesque*, and *Thème et variations*, were not isolated technical studies, but the results of a long period of reflection by the filmmaker, who sought to create a "pure" or "integral" cinema that would capture the essence of the new medium and owe nothing to the other arts. The first of these three studies, each designed to be played silent, was *Disque 957*. This film, conceived of as a "visual impression...in listening to Frédéric Chopin's Preludes 5 and 6," had its origins in a 1918 narrative project on the life of the Romantic composer. Its title and its opening shot of "lightplay" on a spinning record not only announce the film's dominant circular motif, but also evoke one of the filmmaker's major sources of inspiration in the serpentine dances of Loïe Fuller.

ÉTUDE CINÉGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE Francia, 1929 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac (da due arabeschi di Claude Debussy) ■ 35mm. D.: 9' a 18 f/s. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

In *Étude cinégraphique sur une arabesque*, che la Dulac concepisce come un "balletto cinematografico", a dominare è la forma dell'arabesco (rintracciabile nella musica, nelle decorazioni e nella coreografia del balletto). Anche se il tema dell'acqua e della luce ricordano *Disque 957*, la struttura visiva del film è per lo più composta da variazioni sull'arabesco: archi di luce, getti d'acqua, ragnatele, un trionfo di alberi, fiori e foglie, un sorriso di donna, braccia distese e una gamba che muove ritmicamente una sedia a dondolo. Come il primo e il secondo *Arabesque* di Claude Debussy che lo hanno ispirato, questo film è il più astratto dei film "puri" della Dulac, che usa elementi naturali (luce, specchi, acqua e vento) e tecniche fotografiche (sfocature, maschere, dissolvenze, esposizioni multiple e lenti) per distorcere o intensificare i vari elementi.

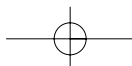
In *Étude cinégraphique sur une arabesque*, which Dulac conceived of as a "cinographic ballet", it is the form of the arabesque (found in music, décor, and choreographic dance) that dominates. While the motifs of water and light recall *Disque 957*, the film's visual structure is principally composed of variations on the arabesque: arcs of light, water spouts, spider webs, burgeoning trees, flowers and foliage, a woman's smile, arms stretching, a leg that rhythms a rocking chair. Like the first and second arabesques of Claude Debussy which inspired it, this film is the most abstract of Dulac's pure films. It uses natural elements (light, mirrors, water, and wind) and photographic techniques (blurs, masks, dissolves, and multiple exposures and lenses) to distort the various elements, or to intensify their design.

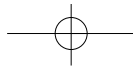
THÈMES ET VARIATIONS Francia, 1929 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 1989 da un positivo nitrate / Print restored in 1989 from a nitrate positive

In *Thème et variations* l'arabesco ricompare attraverso il tema della ballerina. Gli appunti della regista rivelano come la Dulac abbia strutturato il film sulla formula musicale classica del verso e ritornello, o come ha dichiarato: "temi... variazioni... riprese del tema". Tenendo fede al titolo iniziale del film "Visual theme - Cinégraphic variation", la Dulac prende come tema centrale la danza, e sfrutta una serie di somiglianze e contrasti (o variazioni) tra la ballerina (come linea e forma), la natura e la macchina. La ballerina, unendo movimento e ritmo in una forma concreta (a differenza dei film pittorici di Viking Eggeling e Hans Richter), dà vita alla concezione di "cinema puro" della Dulac.

In *Thème et variations*, the arabesque reappears via the theme of the dancer. Dulac's notes reveal that she organized the film based on the classical musical structure of verse and refrain, or as she states "theme...variations...reprise of a theme". In keeping with the film's preliminary title "Visual theme - Cinégraphic variation", Dulac takes dance as her central theme, and effectuates a series of comparisons and contrasts, or variations, between the dancer (as line and form), nature, and the machine. The dancer, who combines movement and rhythm in a real-life form (unlike the painterly films of Viking Eggeling and Hans Richter), epitomizes Dulac's conception of pure cinema.




DANSES ESPAGNOLES Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac; F.: Jean Jouannetaud; Int.: Carmencita García (ballerina), Marie-Anne Malleville (spettatrice); Prod.: Isis Films ■ Beta. D.: 7'. Senza didascalia / No intertitles ■ Da: Lobster Films

Approfittando della discofilia tanto in voga negli anni '20, e dell'arrivo dei film sonori, nel 1930 vennero commissionati alla Dulac sei cortometraggi pensati per accompagnare altrettanti dischi. Come i tre precedenti film "puri" ispirati alla musica, anche molti di questi "dischi illustrati" sono pensati come "impressioni visive generate dall'ascolto di un disco". *Danses espagnoles*, che è stato descritto come una "rappresentazione cubista" di danze spagnole, sarà accompagnato dalle registrazioni originali "Cordoba" e "Sevillanas" di Isaac Albeniz. (Registrazioni messe a disposizione da Alain Carou della Bibliothèque Nationale de France)

In the wake of the 1920s vogue of discophilia, and with the arrival of the talkies, in 1930 Dulac was commissioned to make six short films designed to accompany records she had chosen. Like her three music-inspired "pure" films, many of these "illustrated records" are characterized as "cinographic impressions in listening to a record". *Danses espagnoles*, which has been described as a "cubist representation" of Spanish dances, will be accompanied by the original recordings, "Cordoba" and "Sevillanas" by Isaac Albeniz. (Recordings courtesy of Alain Carou of the Bibliothèque Nationale de France)

CELLES QUI S'EN FONT Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac; F.: Jean Jouannetaud; Int.: Lilian Constantini, Georges Vallée; Prod.: Isis Films ■ Beta. D.: 6'. Senza didascalia / No intertitles ■ Da: Lobster Films

Nel 1930, l'anno che segnò il passaggio definitivo dell'industria cinematografica francese al sonoro, la Dulac diresse sei "dischi illustrati", che consistevano essenzialmente in film muti post-sincronizzati pensati per accompagnare varie registrazioni di musica classica e popolare, come aveva sognato Thomas Edison. Molti di questi film proponevano melodie francesi di celebri cantanti come Fréhel e Damia. In accordo con gli interessi sociali del tempo e con il "cinema puro" promosso dalla Dulac, gran parte di questi film vennero girati in esterni, e tra i loro soggetti vi erano anche i lavoratori di provincia che svolgevano le loro attività quotidiane e riflettevano, tra speranze e disperazione, sulla possibilità di veder realizzati i propri sogni. *Celles qui s'en font*, interpretato dall'attrice e ballerina Lilian Constantini di *Thème et variations* (1929), è accompagnato dalla sue registrazioni originali, "À la derive" (1927), cantata da Germaine Lix, e "Toute Seule" (1928) interpretata da Fréhel. (Registrazioni messe a disposizione da Alain Carou della Bibliothèque Nationale de France)

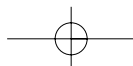
In 1930, the year that marked the French film industry's total conversion to sound, Dulac directed six "illustrated records". These were essentially post-synchronized silent films designed to accompany a variety of classical and popular music recordings, as Thomas Edison had dreamed. Several of these films featured French melodies by popular women singers like Fréhel and Damia. In keeping with the social concerns of the period, and Dulac's penchant for a "pure cinema," most of these films were shot on location. They also featured working-class subjects in provincial settings as they carried out their daily lives and reflected, with hope or despair, upon the possibility of achieving their dreams. *Celles qui s'en font*, starring actress and dancer Lilian Constantini of *Thème et variations* (1929), is accompanied by its original recordings, "À la derive" (1927), sung by Germaine Lix, and "Toute Seule" (1928) by Fréhel. (Recordings courtesy of Alain Carou of the Bibliothèque Nationale de France)

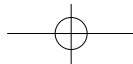
LE CINÉMA AU SERVICE DE L'HISTOIRE Francia, 1935 Regia: Germaine Dulac

■ Mo.: Germaine Dulac; Commento: René Celier; Materiali d'archivio: Éclair Journal, France Actualités, Musée d'Art et d'Histoire, Pathé Journal; Prod.: Georges Macé, Albert Thierry (Cinéma Actual) ■ 35mm. L.: 1400 m. D.: 51'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

Per la Dulac il cinema poteva sì educare, ma era prima di tutto un'arte. Credeva fortemente nel potere della macchina da presa, che definiva "un occhio aperto sulla vita", tanto da pensare che i documenti visivi registrati dai fratelli Lumière fossero la modalità di espressione più adatta a scrivere la storia. Questo la portò a dirigere *Le Cinéma au service de l'histoire*, un tentativo di scrittura documentaristica del passato per mezzo di cinegiornali (che lei chiamava «pagine di storia vivente»), senza rinunciare però all'idea che questo progetto dovesse anche essere un'autentica opera di creazione. Il film di montaggio della Dulac ha una fun-

For Dulac the cinema could teach, but it was above all an art. Dulac's solid belief in the capacity of the camera, which she referred to as "that wide-open eye on life", led her to believe that the documentary views recorded by the Lumière Brothers were more suitable than all other modes of expression for writing history. This led her to direct *Le Cinéma au service de l'histoire*, an attempt at a documentary writing of the past using newsreels (which she called "pages of living history"), without ever departing from the idea that this project should also be a veritable creation. Dulac's montage film has an educational and





zione educativa e politica (il film è concepito da una prospettiva pacifista, per unire i popoli). Eppure il suo obiettivo non è tanto illustrare gli eventi storici, quanto rivelare il potenziale delle immagini assemblate, che possono essere spiegate e capite. In altre parole, ciò che le interessa è il modo in cui il cinema ci permette di pensare la Storia. In questo senso, il suo progetto si distanzia da tutti gli altri film d'archivio del periodo. Sempre fedele al suo approccio avanguardistico degli anni '20, la sua ricerca di una completa emancipazione del cinema anticipa per molti versi *Histoire(s) du Cinéma* (1988-89) di Jean-Luc Godard, ma allo stesso tempo ribadisce come il cinema, grazie alla sua specificità e alle tracce che lascia (le immagini), non solo è in grado di fare la sua storia, ma anche di fornire un'interpretazione originale di ciò che abbiamo convenuto di chiamare Storia. Laurent Véray, in *Germaine Dulac*, Ed. speciale 1895, ed. Tami Williams, 2006

political function (the film is conceived from a pacifist perspective, one of unifying peoples). Yet her goal is not so much that of illustrating historical events, than of revealing the potential of assembled images to account for and create an understanding of them. In other words, she is interested in how the Cinema allows us to think History. This is how her project sets itself apart from other archival films of the period. In keeping with her avant-garde approach of the 1920s, her search for a total emancipation of the cinema in many ways prefigures Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du Cinéma* (1988-89), while at the same time reusing the idea that the cinema, in its specificity and the traces that it leaves (images), is not only apt to make its own history, but also to give an original interpretation of what we've agreed to call History.

Laurent Véray, in *Germaine Dulac*, special issue of 1895, ed. Tami Williams, 2006

FRANCE-ACTUALITÉS-GAUMONT Francia, 1932-1935

■ T. ing.: Gaumont Newsreels

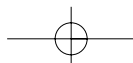
Al suo lancio, nel 1932, l'innovativo cinegiornale sonoro settimanale *France-Actualités-Gaumont* diede nuovo vigore al settore. Non perché solo utilizzava le tecnologie e i metodi di produzione e di distribuzione più nuovi, ma anche perché era molto meno compiacente dei giornali tradizionali, per la diversità degli argomenti trattati (di interesse più locale e specificatamente operaio), per la sua visione umanista e universalista, così come per la sua forma analitica. Germaine Dulac è stata tra i pochi intellettuali e registi (assieme al documentarista russo Dziga Vertov) a produrre scritti teorici su questo argomento e sosteneva che il cinegiornale fosse la forma "più sincera" e "più pura" tra le varie applicazioni del cinema. La sua indipendenza dalle strutture narrative dominanti e la sua impareggiabile capacità di cogliere la realtà si avvicinavano al suo ideale di cinema puro, tanto da spingerla a sviluppare una propria teoria di "verità filmica", che anticipava quella del *cinéma-vérité*. La prima raccolta presentata comprende un bellissimo e sorprendente cinegiornale sulla mania degli yo-yo che ricorda i suoi film astratti, oltre a due sequenze su uno dei suoi temi preferiti, quello della "Nuova Donna". La seconda è pensata per offrire un approfondimento sul turbolento contesto sociale in cui realizzò il suo film-raccolta pacifista *Le cinéma au service de l'histoire* (1935), e contiene anche alcuni cinegiornali sul processo che coinvolse la stessa Dulac e che riguardava la libertà della stampa filmata.

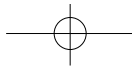
Upon its release in September 1932, Dulac's internationally competitive weekly sound newsreel journal *France-Actualités-Gaumont* revitalized the field. It not only made use of the latest technologies and production and distribution methods, it was also much less consensual than traditional journals, due to the diversity of its subject matter (i.e., more local and specifically working-class subjects), its humanist and universalistic point of view, and its analytical form. One of the few intellectuals and filmmakers (alongside Russian documentarist Dziga Vertov) to write about this form theoretically, Dulac argued that the newsreel was the "most sincere" and "pure" of the cinema's many applications. Its liberty from the dominant fiction forms, as well as its unique and unequalled capacity to capture reality, approached her ideal of a pure cinema, and inspired her to develop her own theory of "film truth", a precursor to *cinéma-vérité*. The first selection featured here includes a beautiful and surprising newsreel on the yo-yo craze that recalls her abstract films, as well as two segments on one of her preferred themes, the "New Woman". The second selection is designed to provide insight into the turbulent social context in which she made her pacifist compilation film *Le cinéma au service de l'histoire* (1935). It also features newsreels related to a legal case in which Dulac was involved, concerning the freedom of the filmed press.

ACTUALITÉS GAUMONT Francia, 1932-1933

■ Beta. Bn. Versione francese / French version. Da: Archives Pathé-Gaumont

France. Chronique parisienne. La nouvelle mode. 5.10.1932. D.: 2'24"
Paris. La Fête des Catherinettes. 5.12.1932. D.: 1'32"
Paris. Les Femmes manifestent aussi. 24.2.1933. D.: 3'59"




ACTUALITÉS GAUMONT Francia, 1932-1935

■ Beta. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Pathé-Gaumont

Dijon. Enquêtes et contre-enquêtes. 13.4.1934. D.: 1'39"
 Charles Delac sur la liberté de la presse filmée. 17.5.1935. D: 1'25"
 Semaine du 6 février (obsèques). 23.2.1934. D.: 1'13"
 Cinéma d'animation et d'histoire. À propos des émeutes du 6 février 1934. 13.4.1934. D.: 2'39"
 Paris. M. Roger Vercel... Goncourt (pacif.) 14.12.1934. D.: 1'11"
 Paris. Les Mutilés de guerre. 14.12.1934. D.: 41"
 Ce qu'il a dit. Déclarations du Chancelier Adolf Hitler. 7.9.1939. D.: 5'25"

LA FAMIGLIA CINEMATOGRAFICA DI GERMAINE DULAC / GERMAINE DULAC'S CINEMATIC FAMILY

Lettura di un intervento della Dulac con estratti di film

Reading of a Dulac lecture with film extracts

Questa sessione ci permetterà di ripercorrere la concezione che Germaine Dulac aveva del cinema attraverso una raccolta di "interventi filmati", una pratica che la regista contribuì a istituire quando nel 1921 fondò assieme a Ricciotto Canudo l'associazione CASA (Club des amis du septième art / Club degli amici della settima arte), uno dei primi cine-club francesi. Questa raccolta contiene estratti di tre interventi mai pubblicati che la Dulac presentò tra il 1925 e il 1929, con i quali cercava di guadagnare il sostegno del pubblico per un cinema affrancato dalle altre arti. Le sequenze inserite sono prese da film che, secondo la Dulac, segnarono passi importanti nell'evoluzione storica ed estetica di questa arte visiva: realismo cinematografico, giochi di luce, montaggio ritmico e cinema puro.

This session will allow us to retrace Germaine Dulac's conception of cinema through a compilation of "illustrated lectures", a practice which she helped institute when she co-founded CASA (Club des amis du septième art / Friends of the Seventh Art), one of France's first cine-clubs, with Ricciotto Canudo in 1921. This compilation includes excerpts from three unpublished lectures that she presented between 1925 and 1929, in her effort to raise public support for a cinema free from the other arts. It is illustrated by clips from films which, for Dulac, marked important steps in the historical and aesthetic evolution of this visual art: cinematic realism, lightplay, rhythmic montage, and pure cinema.

SORTIE DES USINES LUMIÈRE Francia, 1895 Regia: Louis Lumière

■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Association Frères Lumière

THE CHEAT Usa, 1915 Regia: Cecil B. De Mille

■ T. fr.: Forfaiture ■ Beta. Estratto di 7' ■ Da: Lobster Films

LA ROUE Francia, 1922 Regia: Abel Gance

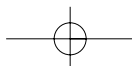
■ 35mm. Estratto di 4'. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, con permesso di Pathé Renn Production

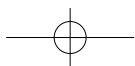
LA CROISSANCE DES VÉGÉTAUX Francia, 1930 Regia: Jean Comandon

■ 35mm. L.: 380 m. D.: 13' a 24 f/s. Muto. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Institut Pasteur

DOCUMENTARIO SU GERMAINE DULAC / DOCUMENTARY ON GERMAINE DULAC
LA FEMME DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA CAMÉRA: GERMAINE DULAC Francia, 2005 Regia: Tami M. Williams, in collaborazione con Laurent Véray e Frederick Frankel

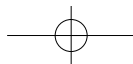
■ Int.: Léon Danou (assistente personale della Dulac, 1934-39) ■ Beta. D.: 8'30". Versione francese / French version ■ Da: Tami Williams





LOÏE FULLER: IL FIORE DEL CINEMA
LOÏE FULLER: THE FLOWER OF CINEMA





LOÏE FULLER: IL FIORE DEL CINEMA
LOÏE FULLER: THE FLOWER OF CINEMA

Programma e note a cura di Massimo Piovesana
 Programmes and notes by Massimo Piovesana



Loïe Fuller è stata una personalità unica, affascinante e contraddittoria, che ha profondamente segnato la sua epoca. La sua vita e la sua opera sono ispirate da un'unica esigenza: la ricerca e l'espressione dello spirito attraverso la luce.

Delle tre donne a cui è dedicata la sezione del cinema muto del festival, Loïe è forse, almeno cinematograficamente, la meno conosciuta. La danza, sua principale attività, è in un periodo di profonda rivoluzione e trova in lei una nuova forma di espressione che la porta ad affrancarsi dai rigidi canoni imposti dal balletto. Dalla fotografia alla scultura, all'architettura, gli artisti più influenti s'ispirano a colei che diviene ben presto la musa della Belle Époque, la cui importanza è stata finalmente riconosciuta dai critici e dagli scrittori dell'era moderna. Il cinema, in vero, non ha ancora valutato correttamente la produzione di quest'artista e di conseguenza, ne ha misconosciuto l'importanza nella sua stessa evoluzione. La difficoltà di delimitare un corpus di opere che racchiudesse quest'influenza è stata probabilmente una delle cause. Ma se quest'affinità si concretizza in un'effettiva produzione filmica solo nella piena maturità della sua carriera, esistono comunque altre prove di questo profondo legame.

La simultaneità della nascita del cinema e della *Serpentina*, la danza che nel 1892 la rende celebre, va oltre l'aspetto puramente cronologico. I due spettacoli si basano infatti sulla stessa fondamentale essenza: il movimento e la luce. Nello specifico, i documenti filmici sui quali basarsi non sono diretti, nel senso che non si hanno testimonianze in cui Loïe stessa sia esecutrice della danza che la rese famosa. Nondimeno l'enorme popolarità che la *Serpentina* raggiunge come spettacolo teatrale la fece diventare uno dei soggetti emblematici del cinema primitivo. Le principali case di produzione come Gaumont, Pathé, Edison e i loro realizzatori più importanti, fissano i propri sguardi e le macchine da presa su questa coreografia, favorendo la nascita di innumerevoli versioni più o meno somiglianti e interpretate da una schiera di imitatrici.

Vale però la pena di sottolineare come il cinema, attraverso questo soggetto, muove i primi passi della propria storia. L'alternanza delle figure simboliche che scaturiscono come per magia dal movimento continuato dei veli, la fantasmagoria di cui parlava Mallarmé descrivendo questo spettacolo, è speculare, in ambito cinematografico, all'uso della luce e all'applicazione del colore sulla pellicola. I film di danza sono senza dubbio una delle principali espressioni del cinema di questo periodo, lo potremmo definire un vero e proprio genere. Esso è fortemente influenzato dalle originali coreografie della Fuller, come dimostrano i numerosi film di imitatrici sulla non meno celebre *Danse du papillon*.

Il ritrovamento e il restauro di una parte di *Le lys de la vie* (1921), unico tra i suoi lungometraggi giunti sino a noi, è un momento unico di questo progetto e offre alla critica e al pubblico del Cinema Ritrovato la possibilità di (ri)conoscere quest'artista anche come autrice.

Massimo Piovesana

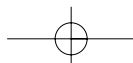
Loïe Fuller was a unique, fascinating, and contradictory personality, who profoundly marked her era. Her life and artistic work were driven by a single, consistent urge: the search to express the spirit through light.

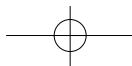
Of the three women featured in this year's silent cinema section, Loïe is perhaps the least known, at least in terms of cinema. Dance, her principal activity, was undergoing a period of profound revolution, and found in her a new form of expression which brought liberation from the rigid canons imposed by ballet. Fuller inspired the most influential artists of the day, in the fields of photography, sculpture, and architecture, so that she quickly became the Muse of the *Belle Époque*. Her importance is now justly recognized by contemporary critics and writers. The cinema, however, has not yet adequately valued her work, and consequently has misunderstood her role in its own evolution. One reason has probably been the difficulty of establishing a corpus of works conveying this influence, and also that this affinity was effectively made concrete in film only in the full maturity of her career. But other examples illustrating this profound link exist.

The simultaneity of the birth of cinema and the *Serpentine Dance*, which made Fuller famous starting in 1892, goes beyond the purely chronological aspect. The two spectacles are in fact based on the same fundamental essence: movement and light. The available records of Fuller on film are not direct as a basis for study, since many do not show Loïe herself as the executrix of her famous dances. Nevertheless, the enormous popularity of the *Serpentine Dance* as a theatrical spectacle made it one of the emblematic subjects of early cinema. The principal production companies, such as Gaumont, Pathé, and Edison, and their most important directors, filmed innumerable, more or less similar, versions, interpreted by a host of imitators.

Yet it is worth underlining how the cinema, through this subject, advanced its own first steps. The alternation of the symbolic figure of the dancer, gushing forth as if by magic from the unceasing movement of veils, and the phantasmagoric spectacle described by Mallarmé, lead us to speculate on the use of light and the application of colour to film. Filmed dance was one of the principal expressions of early cinema, one which could be defined as a true and distinctive genre. Early dance films were strongly influenced by Fuller's original choreography, as demonstrated by the numerous films by imitators of the celebrated *Danse du papillon* (Butterfly Dance). The rediscovery and restoration of a fragment of *Le lys de la vie* (1921), Fuller's only known surviving feature film, is a unique highlight of this programme, and offers us the possibility to (re)discover this artist of the dance also as an *auteur*.

Massimo Piovesana





Mary Louise Fuller nasce il 22 gennaio 1862 a Fullersburg, Illinois: una borgata di immigrati popolata da famiglie che si chiamano quasi tutte Fuller. Suo padre suona il violino nelle feste di paese. È lui a iniziarla alla musica e alla danza. Mary Louise tenta una carriera d'attrice nel teatro amatoriale, poi recita in *burlesque* e in *féerie* popolari, prima d'un soggiorno a Londra durante il quale apprende le basi della Skirt Dance. Rientrata negli Stati Uniti, nel 1891 sperimenta una nuova forma di danza basata sui movimenti d'una gonna di voile e proiezioni luminose. Con il nome di 'danza serpentina', lo spettacolo conosce un immediato successo al suo debutto, nel 1892, a New York. Mary Louise assume il soprannome di Loïe. Presto ampiamente imitata, Loïe si trasferisce in Europa per affermarsi come la sola e autentica inventrice della 'danza serpentina'. Sistemata a Parigi, riscuote un largo successo popolare e suscita l'ammirazione dei poeti simbolisti, tra cui Mallarmé e Rodenback, così come di numerosi pittori e scrittori. I suoi spettacoli inaugurano la scena multimediale, astratta e non antropomorfa. La sua fama si oscura solo all'apparire sulle scene di Isadora Duncan, nel 1902. Ormai anziana, Fuller smette di esibirsi e riunisce intorno a sé un gruppo di giovani danzatrici, con le quali allestisce spettacoli che combinano la 'danza libera' e gli effetti di luce e colore della serpentina. Proseguendo nei suoi esperimenti, continua a inventare nuovi effetti cromatici, luminosi e scenografici. Muore a Parigi, quasi cieca, il 2 gennaio 1928. Giovanni Lista

Mary Louise Fuller was born on 22 January 1862 in Fullersburg, Illinois, an immigrant village populated almost entirely by families with the surname of Fuller. Her father played the violin at village celebrations, and it was he who first introduced her to music and dance. Mary Louise decided to pursue a career as an actress; she started with amateur theatre, moving on to popular fairy plays and burlesques, and later spent a period in London, where she learned the principles of the "Skirt Dance". After returning to the United States in 1891 she explored a new type of dance, based on a voile skirt in motion and projected lighting. The "Serpentine Dance", as her show was titled, was an immediate success upon its New York debut in 1892. Mary Louise took the stage name of Loïe. Soon widely impersonated, Loïe moved to Europe to make her name as the sole and true inventor of the Serpentine Dance. Settling in Paris, she became widely popular, and was admired by the Symbolist poets, including Mallarmé and Rodenback, and numerous writers and artists. Her shows inaugurated multi-media, abstract, and non-anthropomorphic staging. Her fame was only eclipsed by the arrival of Isadora Duncan in 1902. Relatively old by this time, Fuller decided to stop performing herself, and instead established a group of young dancers, whom she directed in shows mixing "free dance" with the colour and light effects of the Serpentine Dance. She continued in her experimentation, inventing new light, colour, and staging effects. She died in Paris, almost blind, on 2 January 1928. Giovanni Lista

Prog. 1 – LE LYS DE LA VIE

LE LYS DE LA VIE Francia, 1921 Regia: Loïe Fuller e Gab Sorère
 ■ 35mm. L.: 351 m. D.: 13' a 24 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Française

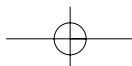
Le lys de la vie, l'unico lungometraggio di Loïe giunto sino a noi, si basa sul racconto scritto dalla sua grande amica la Regina Maria di Romania

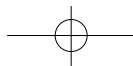
È nel momento in cui le viene proposto un progetto interessante, con una storia in cui dare libero sfogo alla propria volontà creatrice – cioè quando intravede la possibilità di ricreare il mondo immaginario che le era proprio e non solo filmare sterilmente le proprie danze – che la Fuller si avvicina al cinema come autrice. Suo scopo principale, come lei stessa disse in un'intervista, era quello di creare: "Un film d'art d'un genre nouveau, simplement un conte fait de lumière et d'irréel".

Dal diario tenuto dall'amica e stretta collaboratrice Gab Sorère risalta l'importanza che quest'ultima ha avuto nella realizzazione dell'opera; il suo apporto appare determinante, al punto che si potrebbe parlare di lei come co-autrice del film.

Le lys de la vie, the only feature film by Loïe which has survived, is based on a story written by her great friend Queen Marie of Romania. It was when she was offered an interesting project, with a story which allowed her to give free rein to her own creativity – opening up the possibility of creating her own imaginary world rather than just sterilely recording her own dances – that Fuller approached the cinema as an *auteur*. Her principal aim, as she herself said in an interview, was that of creating "a *film d'art* of a new kind, simply a story made of light and the unreal".

The diary kept by her friend and close collaborator, Gab Sorère, indicates the importance of the latter's role in the creation of the work; her contribution appears crucial, to the point that she could be regarded as the film's co-author.





Prog. 2 – LES SERPENTINES / THE SERPENTINES DANCES

In questi film, spesso cortissimi, sono assolutamente riconoscibili i tratti che identificano con precisione la matrice originaria della Serpentina. Numerosi sono gli aspetti comuni che identificano questa discendenza diretta. La coreografia e il movimento, l'uso di uno sfondo nero che fa risaltare l'atmosfera onirica data dall'apparizione della danzatrice, il candido costume i cui veli, prolungati e manovrati da lunghe bacchette poste al suo interno, ricoprivano l'interprete "fagocitandone" il corpo. Dal punto di vista tecnico, la staticità e la fissità dell'inquadratura viene equilibrata dal movimento della danza e si può sostenere che il colore, applicato per la prima volta da Edison in *Annabelle's Serpentine Dance*, fu utilizzato nel tentativo di ridare alle immagini lo stupore della fantasmagoria che stava alla base della creazione di Loïe.

In these often extremely short films we can definitely recognize the precisely identifying features of the original matrix of the Serpentine Dance. Numerous common aspects identify this direct descent. The choreography and movement, the use of a black background which evokes the oneiric atmosphere provided by the appearance of the dancer, the white costume covering the performer, "absorbing" the body, its veils extended and manoeuvred via long canes fixed inside them. From the technical point of view, the static and fixed framing of these films is counterbalanced by the movement of the dance, and it can be established that colour, applied to film for the first time by Edison for *Annabelle's Serpentine Dance*, was used in an attempt to restore to the images the amazement of the phantasmagoria which was the basis of Loïe's creation.

ANNABELLE'S SERPENTINE DANCE Usa, 1894 Regia: William K. L. Dickson

■ Op.: William Heise; Int.: Annabelle Withford Moore; Prod.: Thomas A. Edison Inc. ■ Beta. D.: 35" a 16 f/s Col ■ Da: Lobster Films

DANSE SERPENTINE Francia, 1896

■ Int.: Miss Bob Walter; Prod.: Lear (?) ■ Beta. D.: 42" a 16 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

CRISSIE SHERIDAN Usa, 1897 Regia: William Heise

■ Int.: Crissie Sheridan; Prod.: Thomas A. Edison Inc. ■ Beta. D.: 42" a 16 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

ANNABELLE'S FIRE DANCE Usa, 1898 Regia: Thomas A. Edison

■ Int.: Annabelle Withford Moore; Prod.: Thomas A. Edison Inc. ■ Beta. D.: 28" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

DANSE DE LA FLEUR DE LOTUS PAR BOB WALTER Francia, 1897 Regia: Alice Guy

■ Int.: Miss Bob Walter; Prod.: Gaumont ■ Beta. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

DANSE SERPENTINE Francia, 1900

■ Prod.: Gaumont ■ Beta. L.: 34 m. D.: 1'16" a 16 f/s. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

DIE SERPENTINTANZERIN Germania, 1895 Regia: Max Skladanowsky

■ Int.: Mlle. Ancion; Prod.: Max Skladanowsky ■ 35 mm. L.: 4 m. D.: 12" a 16 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

DANSE SERPENTINE N° 765 Francia, 1896

■ Op.: Louis Lumière; Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Col ■ Da: Association Frères Lumière

DANSE FLEUR-DE-LOTUS Francia, 1897 Regia: Alice Guy

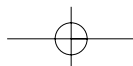
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

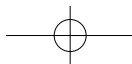
[DANSA SERPENTINA] Francia, 1900 Attribuito a: Alice Guy

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 58" a 16 f/s. Colorato a mano / Hand-coloured ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Copia restaurata digitalmente nel 2005 a partire da un nitrato positivo originale / Print digitally restored in 2005 from an original nitrate positive

CRÉATION DE LA SERPENTINE Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 104 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Copia restaurata nel 1998 a partire da due nitrati positivi provenienti dalla Cinémathèque Française e Les Archives Françaises du Film du CNC / Print digitally restored in 1998 from two nitrate positives held by the Cinémathèque Française and the Archives Françaises du Film du CNC





Prog. 3 – PAPILLONISME I

Altra creazione che contribuì alla popolarità di Loïe, *Le papillon*, viene anch'essa riadattata cinematograficamente dalle case di produzione più importanti. In questi film tutto concorre a (ri)generare uno dei miti della Belle Époque: la "femme papillon", la donna-farfalla. La coreografia è incentrata sulla caratterizzazione di questo essere fantastico e sublime. L'ampio costume è alla base di questo processo, in esso si ricreano i colori e i disegni delle ali della farfalla. La figurazione è completata dal movimento combinato e ondeggiante del vestito e da quello leggiadro della danzatrice sulla scena. Intraducibile il termine "papillonisme". Esso distingue l'utilizzo particolare della rappresentazione della farfalla, all'interno di una più ampia simbologia che richiama il mondo animale tipico del periodo del cinema primitivo e inserito spesso nelle *vues à transformations* e *métamorphoses*. Emblematico il film di Segundo de Chomón *Les papillons japonais*, in quanto racchiude congiuntamente la *Serpentina* e *Le papillon*.

The other creation which contributed to the Loïe's popularity, *Le papillon* (the Butterfly), was also re-adapted to the cinema by various important production firms. In these films, everything contributes to (re)generate one of the myths of the *Belle Époque*: the *femme papillon*, the butterfly lady. The choreography is centred on the characterization of this fantastic and sublime being. The basis of this process is the ample costume, recreating the colours and patterns of butterfly wings. The impression is completed by the undulating movement of the costume and the grace of the dancer.

The term *papillonisme* is untranslatable. It distinguishes the particular use of the representation of the butterfly, at the centre of a more comprehensive symbolism which recalls the typical animal world of the early cinema, often inserted into *vues à transformations* and *métamorphoses*. Segundo de Chomón's film *Les papillons japonais* is emblematic, as it jointly embraces the *Serpentine Dance* and *Le papillon*.

LE FARFALLE Italia, 1907

■ T. ing.: Butterflies; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 177 m. D.: 9' a 18 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

LES PAPILLONS JAPONAIS Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 83 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn, colorato a mano / hand-coloured ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Copia stampata nel 1998 a partire da un nitrato positivo originale proveniente da Stiftung Deutsche Kinemathek / Printed in 1998 from an original nitrate positive held by the Stiftung Deutsche Kinemathek

Prog. 4 – PAPILLONISME II

LE LYS Francia, 1934 Regia: George R. Busby

■ 35 mm. L.: 75 m. D.: 2'46" a 24 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque de la Danse

MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1'40" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

DANSE DU PAPILLON Francia, 1897 Regia: Alice Guy

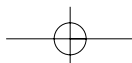
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 13m. D.: 28" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

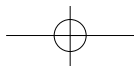
DANSE PAPILLON Francia, 1896

■ Int.: Miss Bob Walter; Prod.: Lear (?) ■ Beta. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

ANNABELLE'S BUTTERFLY DANCE Usa, 1895 Regia: William K. L. Dickson

■ Op.: William Heise; Int.: Annabelle Withford Moore; Prod.: Thomas A. Edison Inc. ■ Beta. D.: 18" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films





Prog. 5 – GLI IBRIDI O LE INFLUENZE / HYBRIDS OR INFLUENCES

La Serpentina godeva all'epoca di un'enorme popolarità. Oltre alle personalissime interpretazioni di Little Tich (famoso nano da *vaudeville* dell'epoca) e Fregoli, rivediamo la danza nelle ambientazioni tipiche del cinema delle attrazioni: la fiera e il circo. Ammirabile l'interpretazione degli *Chiens Savants*, i cani addestrati protagonisti in molti film dell'epoca.

La danza era in generale un soggetto molto presente nei film del cinema primitivo. Questi spettacoli sono esempi dell'influenza che le coreografie di Loïe hanno avuto nell'ambito di questo genere. Da notare, il raffronto nel programma tra il balletto di *Ballet Libella*, che rappresenta il passato, e le più moderne coreografie che inseriscono, secondo il mutato gusto dell'epoca, veli e sciarpe.

Un omaggio alla rivoluzione che la Fuller operò all'interno della danza accompagnandola nell'era moderna.

The Serpentine Dance enjoyed enormous popularity in its day. As well as the very personal interpretations of Little Tich (a diminutive comedy star of the English music-hall of the period) and Fregoli, we see the dance again in the typical ambiance of the cinema of attractions, the fairground and the circus. Especially admirable is the interpretation of the *Chiens Savants*, trained dogs who featured in many films of the time.

Dance was a very frequent subject for films of the primitive cinema. These examples show the influence which the choreography of Loïe exerted upon this genre. Particularly to be noted is the confrontation in the programme between the ballet style of *Ballet Libella*, which represents the past, and the more modern choreography which introduces, following the changing tastes of the time, veils and scarves. An homage to the revolution which Fuller effected at the heart of dance, bringing it into the modern era.

DANSE SERPENTINE 765 N° 1 (FREGOLI) Francia, ?

■ Int.: Leopoldo Fregoli; Prod.: Fregoli (?) ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 48" a 16 f/s. Bn ■ Da: Association Frères Lumière

CHIENS SAVANTS: LA DANSE SERPENTINE Francia, 1898

■ Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 48" a 16 f/s ■ Da: Association Frères Lumière

LOÏE FULLER DANS LA CAGE AUX FAUVES Francia, 1900

■ Int.: Mlle. Ondine; Prod.: Ambroise-François Parnaland ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 42" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

LITTLE TICH: PARODIE D'UNE DANSE DE LOÏE FULLER Francia, 1900

■ Int.: Little Tich; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

LOÏE FULLER Francia, 1905

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 28 m. D.: 1'30" a 16 f/s. Col ■ Da: Archives Françaises du Film

BALLET LIBELLA (1° PARTE) Francia (?)

■ 35mm. L.: 13 m. D.: 42" a 16 f/s. Col ■ Da: Lobster Films

LA DANSE DU SOLEIL, DE LA LUNE ET DES ÉTOILES Francia, c1897

■ 35mm. L.: 16 m. D.: 46" a 18 f/s. Bn, imbibito e colorato a mano / tinted and hand-coloured ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Copia restaurata digitalmente nel 2000 presso il laboratorio Iskra, a partire da un nitrato positivo originale / Print digitally restored in 2000 by the Iskra laboratory from an original nitrate positive

DANSE DE L'ÉVENTAIL Francia, 1902

■ Op.: Gaston Velle; Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 11 m. D.: 48" a 16 f/s ■ Da: Association Frères Lumière

L'HIVER: DANSE DANS LA NEIGE Francia, c1905

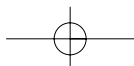
■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 48" a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca de Catalunya

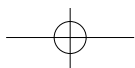
AMETA Usa, 1903

■ Op.: F. S. Armitage; Int.: Ameta; Prod.: American Mutoscope & Biograph ■ Beta. D.: 24" a 16 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

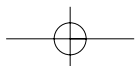
DANSE À LA MANIÈRE DE LOÏE FULLER (AVEC DÉCOR DE FLEURS) Francia, 1900

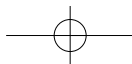
■ Prod.: Gaumont ■ Beta. L.: 15 m. D.: 50" a 16 f/s. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé





LA MESSA IN SCENA DELLA GUERRA FREDDA
THE MISE-EN-SCÈNE OF THE COLD WAR





LA MESSA IN SCENA DELLA GUERRA FREDDA THE MISE-EN-SCÈNE OF THE COLD WAR

Programma a cura di Peter von Bagh
Programmes and notes by Peter von Bagh

La lunga Guerra Fredda

Dopo la rassegna dell'anno scorso sulla *mise-en-scène* della seconda guerra mondiale, ora offriamo al pubblico la sua logica continuazione con la *mise-en-scène* (o più spesso la sua assenza) della Guerra Fredda, uno spettacolo di dure realtà e grandi assurdità che coinvolgono tutte le parti in

gioco e una serie di paesi come Unione Sovietica, Ungheria, Spagna, Italia e, naturalmente, gli Stati Uniti, con molti film rari, tra i quali l'atteso arrivo sullo schermo del leggendario *My Son John* di Leo McCarey. Nel 1952, il critico Robert Warshow scrisse su questo film un commento che merita di essere riportato come introduzione generale: "La logica nascosta sembra voler dire: visto che non possiamo capire il comunismo è probabile che qualsiasi cosa non possiamo capire sia comunismo."

Nel cinema, come nella vita, i due maggiori esponenti sono naturalmente i due antagonisti principali, gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Entrambi produssero una notevole quantità di film, spesso di infima qualità, ma che riuscivano comunque a essere uno specchio sorprendente di quei tempi difficili. Un'inquietante similitudine emerge dal collage di film come *The Iron Curtain* e *I Was a Communist for the F.B.I.* sul versante hollywoodiano, e *Meeting at the Elbe* o *Conspiracy of the Doomed* sul versante orientale. Nell'attesa, speriamo non infinita, di poter proiettare la sensazionale opera che Ingmar Bergman diresse nel 1950, *This Can't Happen Here*, abbiamo provveduto a compensare questa assenza con opere di "paesi terzi": dall'Ungheria *State Department Store*, una commedia musicale che unisce le immagini di un paradiso del consumismo alla lotta di classe; dalla Spagna *El canto del gallo*, uno straordinario e cupo film che prova come un'opera della Guerra Fredda non debba necessariamente essere un B-movie hollywoodiano.

Anche in Italia, dove la guerra fredda non ha influito eccessivamente sulla produzione cinematografica corrente, esistono esempi notevoli, come dimostrano le svariate produzioni girate nella zona di Trieste, ma soprattutto i film di Marcello Baldi a cui dedichiamo un omaggio.

Il film americano *Armoured Attack* è una folle dimostrazione del *modus operandi* di quell'epoca: una versione rimontata nel 1957 del film *The North Star* di Lewis Milestone del 1943, che trasforma un mediocre film pro-sovietico sulla guerra in una visione anti-comunista e cinematograficamente ancora meno pregevole.

A questo tema si collegano anche i film sul Piano Marshall (tra i quali l'allegro film spagnolo *Bienvenido Mr. Marshall!* di Luis García Berlanga), un periodo in cui i film di propaganda destinati all'Italia erano particolarmente ben documentati, oltre ad alcuni esempi di propaganda comunista francese. Una cosa che, ovviamente, ci consentirà di contestualizzare meglio anche la visione di *A King in New York* di Chaplin.

Peter von Bagh

The Long, Cold War

After last year's look at the *mise-en-scène* of World War II, we present a logical continuation with the *mise-en-scène* (or often the lack of it) of the Cold War, featuring harsh realities and immense absurdities, both in fiction and documentary, from all the camps involved and from a range of countries: the Soviet Union, Hungary, Spain, Italy, and of course the United States, with many rare films, including the long-awaited chance to see Leo McCarey's legendary *My Son John*. Critic Robert Warshow wrote a few lines about that film in 1952 which should be repeated here in the way of general introduction: "The hidden logic seems to be: since we cannot understand Communism, it is likely that anything we cannot understand is Communism."

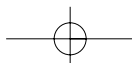
In film as well as in life, our two main exponents are of course the two main antagonists, the United States and the Soviet Union. Both countries produced a highly interesting output of films, often miserable in quality but always providing an amazing mirror of those troubled times. An eerie feeling of similarity emerges from the collage of films like *The Iron Curtain* and *I Was a Communist for the F.B.I.* on the Hollywood side, and *Meeting at the Elbe* or *Conspiracy of the Doomed* from the East. Although still awaiting – but hopefully not forever – the opportunity to screen the remarkable film Ingmar Bergman directed in 1950, *This Can't Happen Here*, we nevertheless have good compensations from "third countries": from Hungary, *State Department Store*, a musical comedy combining images of consumer paradise and class struggle; and from Spain, *El canto del gallo*, a remarkable and gloomy film which proves that a Cold War film doesn't have to be a careless B-film of the Hollywood type.

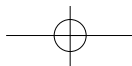
Even in Italy, where the Cold War had no great influence, there were remarkable examples, like Zampa's *Cuori senza frontiere*, shot in the zone of Trieste. But most important of all, we dedicate an homage to Marcello Baldi.

The American film *Armoured Attack* is a crazy demonstration of the *modus operandi* of those times: a recut version from 1957 of Lewis Milestone's 1943 film *The North Star*, which transformed a pro-Soviet wartime hack job into an anti-Communist vision and an even lesser film.

A related theme will be films about the Marshall Plan (which inspired the joyful Spanish film *Bienvenido Mr. Marshall!* by Luis García Berlanga), a period especially well documented in the propaganda films destined for Italy; and, to complement this, examples of French Communist Party propaganda. All this of course offers a fine contextual introduction to the experience of Chaplin's *A King in New York*.

Peter von Bagh





THE IRON CURTAIN Usa, 1948 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: Il sipario di ferro; Sog.: tratto dagli articoli "I Was Inside Stalin's Spy Ring" di Igor Gouzenko, pubblicati in *Hearst's International-Cosmopolitan*; Scen.: Milton Krims; F.: Charles G. Clarke; Mo.: Louis Loeffler; Scgf.: Lyle Wheeler, Mark-Lee Kirk; Cost.: Charles LeMaire, Bonnie Cashin; Mu. Dir.: Alfred Newman; Su.: Bernard Freericks, Harry M. Leonard; Int.: Dana Andrews (Igor Gouzenko), Gene Tierney (Anna Gouzenko), June Havoc (Karanova), Berry Kroeger (John Grubb), Edna Best (Mrs. Foster), Stefan Schnabel (Ranev), Nicholas Joy (Dr. Harold Norman), Eduard Franz (maggiore Kulin), Frederic Tozère (colonnello Trigorin), Noel Cravat (Bushkin), Reed Hadley (narratore); Prod.: Sol C. Siegel per Twentieth Century-Fox ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Il sipario di ferro è stato il primo film *mainstream* apertamente incentrato sulla sfiducia e sulla paura nei confronti dell'Unione Sovietica, precorrendo il genere dei film anticomunisti. (...) Il film colloca la Russia come antagonista dell'America e usa termini appena conati come "Guerra Fredda" e "cortina di ferro" per definire i rapporti est-ovest. (...) Il film si basa sulla storia di Igor Gouzenko, funzionario decodificatore per l'ambasciata sovietica a Ottawa, che nel settembre del 1945 passò dalla parte degli occidentali. Il caso Gouzenko e il conseguente "scandalo dello spionaggio canadese", oggi quasi dimenticato, al tempo fu considerato uno dei fattori scatenanti della Guerra Fredda. (...) Temendo di essere rispedito in Urss con la famiglia, Gouzenko portò via un gran numero di documenti sulle attività di spionaggio russo in Nord America (...) [e] collaborò con la polizia canadese per smascherare una rete di spie che coinvolgeva diversi illustri scienziati britannici e canadesi (...).

Dana Andrews interpretava il ruolo di Gouzenko e Gene Tierney quello della moglie. Dana Andrews era la scelta più logica per vestire i panni del "russo buono", dopo aver recitato nel film pro-sovietico *North Star* (1943) (...) Gli altri russi del film erano chiaramente stereotipi nazisti riciclati (...). Il film utilizzava lo stile pseudo-documentaristico comune a molti film di gangster e di spionaggio del tempo e contiene molte riprese in esterni girate a Ottawa.

Va detto che *Il sipario di ferro* probabilmente si attirò le attenzioni della stampa più di qualsiasi altro film del 1948, sia in seguito agli scontri che si verificarono la sera della prima [fuori dal Roxy Theatre di New York], sia per il dibattito [sulle pagine del *New York Times*] tra Bosley Crowther e Darryl Zanuck. La vicenda fu accompagnata anche dalle notizie di una causa per la violazione dei diritti d'autore intentata alla Fox da parte di Prokofiev e di altri tre compositori russi [Šostakovič, Khačaturjan e Mjzskovskij], secondo i quali la loro musica era stata usata nel film senza il loro consenso.

Paul Swann, *International Conspiracy in and around The Iron Curtain*, "The Velvet Light Trap", n. 35, spring 1995

The Iron Curtain was the first mainstream film to center squarely on distrust and fear of the Soviet Union, and pioneered the anti-Communist film genre. (...) [It] positioned Russia as an American adversary and used newly coined terms such as "Cold War" and "iron curtain" to characterize East-West relations. (...) The movie was based on the story of Igor Gouzenko, a Soviet Embassy cipher clerk in Ottawa who in September 1945 had defected to the West. The Gouzenko incident and the subsequent "Canadian spy scandal", although largely forgotten now, were widely regarded at the time as key starting points in the Cold War. (...) Fearing that he and his family were about to be sent back to the USSR, Gouzenko walked away with a great deal of documentation concerning Russian espionage activities in North America...[and] helped the Royal Canadian Mounted Police to uncover an alleged Soviet atom spy ring, in which a number of prominent British and Canadian scientists were implicated....

Dana Andrews starred as Gouzenko and Gene Tierney as his wife. Andrews was a natural choice to play a "good Russian" after his performance in the pro-Soviet *North Star* (1943) (...) The film's other Russians were broad, recycled Nazi-style stereotypes.... The film employed the pseudo-documentary style common in many gangster and espionage films of the period, and featured several location sequences filmed in Ottawa.

The Iron Curtain arguably received more press than any other film released in 1948. In part this was because of the pre-opening night fracas [outside the Roxy Theatre in New York] and because of the debate [in the *New York Times*] between Bosley Crowther and Darryl Zanuck. There were also several newspaper items concerning a related copyright infringement suit brought against Fox by Prokofiev and three other Russian composers [Shostakovich, Khachaturian, and Miaskovsky], who claimed their scores had been used in the film without their permission.

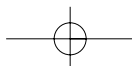
Paul Swann, "International Conspiracy in and around *The Iron Curtain*," *The Velvet Light Trap* (n. 35, Spring 1995)

STRANGE VICTORY Usa, 1948 Regia: Leo Hurwitz

■ Scen.: Leo Hurwitz; F.: Peter Glushanok, George Jacobson; Mo.: Faith Elliott [Hubley], Leo Hurwitz, Mavis Lyons; Mu.: David Diamond; Commento: Saul Levitt; Voci: Alfred Drake, Muriel Smith, Gary Merrill; Int.: Virgil Richardson, Cathey MacGregor, Sophie Maslow, Jack Henderson, Robert P. Donley; Prod.: Barnet L. Rosset, Target Films ■ 35mm. L.: 1725 m. D.: 62'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Française

Preceduto da due straordinari film con Paul Strand – il film 'compilation' *Heart of Spain* (1937), opera fondamentale sulla guerra civile spagnola insieme a *Spanish Earth*, e *Native Land* (1942), il più grande film del periodo sui lavoratori –, *Strange Victory* fu il pri-

Preceded by two remarkable films with Paul Strand – the compilation *Heart of Spain* (1937), the quintessential film about the Spanish Civil War along with *Spanish Earth*, and *Native Land* (1942), the greatest of the workers' films of its time – *Strange Vic-*



mo film diretto esclusivamente da Leo Hurwitz, personaggio centrale nel movimento del Frontier Film. L'opera è sia una denuncia che uno sguardo interno sulla Guerra Fredda, nel momento stesso della sua nascita. La visione del regista forma una rete surrealistica di immagini e suoni sulle conseguenze perverse della "strana vittoria": il modo in cui si distruggono le speranze e i fiori del male sbocciano, il capitalismo selvaggio e l'antisemitismo si impossessano, come vampiri, di tutti gli aspetti della vita quotidiana, coinvolgendo anche le personalità che possedevano una bontà innata. Non è solo una Guerra Fredda, è anche una guerra civile.

L'agghiacciante esistenza di un fascismo americano viene rivelata attraverso un collage di riprese. Hurwitz utilizza sia materiale di archivio («found footage»), sia riprese che ha realizzato lui stesso. In questo modo, come raramente capita, materiali tecnicamente diversi, collegati in uno splendido montaggio, sbocciano in un'opera visivamente meravigliosa. Decine, centinaia di volti appaiono sullo schermo, e ognuno porta una testimonianza dolorosa: sono troppi i volti terribili che si incontrano per la strada. Lì, nella familiare condizione di una vita pacifica, possiamo individuare l'orrore e il degrado, andando molto più a fondo di un semplice film dell'orrore. La brutalità di queste immagini non può essere ridotta alla banalizzazione di una propaganda "di sinistra".

È una drammaturgia aperta che rispetta l'intelligenza dello spettatore e procede per bruschi cambi di direzione: condensazioni drammatiche, svolte illusorie nella trama (la ricerca di Hitler – "la più grande caccia all'uomo della storia") e paradossi. Il giorno della vittoria è come un fantasma: "Se abbiamo davvero vinto, perché sembra che abbiamo perso?" I crescenti dubbi, anche nell'estate della grande speranza del 1945, vengono mostrati come un gioco di luci e ombre, qualcosa di profondamente connesso all'essenza stessa del cinema.

Peter von Bagh

It was the first solo film by Leo Hurwitz, a central character in the radical Frontier Film movement. It is both an exposé and inside view of the facts of the Cold War as experienced at the very moment of its birth. The director's vision amounts to an almost surrealist network of images and sounds about the perverse consequences of the "strange victory" – how high hopes are destroyed, and the flowers of evil grow instead, with aggressive Capitalism and anti-Semitism taking over, vampire-like, all aspects of everyday life, probably including personalities who had natural goodness in them. It's not just a Cold War, it is also a civil war.

The chilling existence of American fascism is revealed through a puzzle of collage materials. Hurwitz utilizes both archival material («found footage») and material he has shot himself – and, as with some other rare examples, the technically uneven material somehow, on a par with its splendid montage, just blossoms into visual brilliance. Tens and even hundreds of faces flash on screen, with a poignant testimony in them: there are too many terrible faces on the street. There, in the familiar circumstances of peaceful life, we can detect horror and degradation, welling deeper than that of a horror movie. These are flashes that can't be reduced to the pseudo-ideas of "left-wing" propaganda.

The dramaturgy is an open one, respecting the intelligence of the spectator, and proceeding in sharp turns: dramatic condensations, fascinatingly illusory plot turns (the search for Hitler – "the biggest man hunt in history"), and paradoxes. V-Day is like a ghost: "If we did win, why do we look as if we lost?" The doubts that were growing, even from 1945's summer of great hope, are delivered as a play of light and shadow, something that is profoundly connected to the very essence of cinema.

Peter von Bagh

VSTREČA NA EL'BE Urss, 1948/49 Regia: Grigory Alexandrov

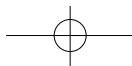
■ T. ing.: Meeting on the Elbe; Sog.: dall'opera teatrale "Polkovnik Kuz'min" [Comandante Kuzmin], di Petr Tur; Scen.: Lev Sheynin, Ariadna Tur, Petr Tur; F.: Eduard Tissé; Mo.: Eva Ladshenskaya; Scgf.: Aleksey Utkin; Mu: Dmitrij Šostakovič; Su.: Sergej Minervin; Int.: Vladlen Davydov (comandante Nikita Kuzmin), Konstantin Nasonov (Maslov), Boris Andreev (Egorkin), Michail Nazvanov (maggiore James Hill), Ljubov Orlova (Janet Sherwood), Ivan Ljubeznov (Harry Perebejnoga), Vladimir Vladislavskij (generale McDermott), Faina Ranevskaja (Mrs. McDermott), Erast Garin (Tommy), Sergej Tsenin (senatore Wood), Juri Jurovsky (professor Otto Dietrich), Gennadij Yudin (Kurt Dietrich), Lidija Sucharevskaja (Elsa); Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

I film sovietici della Guerra Fredda rivelano uno strano paradosso, proiettando sull'America i traumi e le paure vissuti dalla popolazione sovietica. La povertà, la repressione e le intercettazioni vengono dipinte come paradigmi della vita americana. Gli Stati Uniti diventano una sorta di specchio inverso che riflette l'indicibile coercizione del sistema sovietico. Quando milioni di prigionieri vennero deportati dalla Germania ai campi di concentramento sovietici, la Mosfil'm, il più grande studio cinematografico russo, produsse un film intitolato *U nich yest' rodina* (Anche loro hanno una patria, 1950), nel quale gli agenti americani torturano i soldati russi in un campo di deportazione.

Vstreča na El'be evoca il momento storico in cui le forze statuni-

Soviet films of the Cold War reveal a strange paradox, projecting the traumas and fears Soviet citizens faced in their own lives onto America. Poverty, repression, and eavesdropping are depicted as paradigms of American life. America becomes a kind of reverse mirror of unpronounceable constraints in the Soviet system. When millions of prisoners of war were deported from German to Soviet concentration camps, Mosfilm, Russia's leading film studio, produced a movie entitled *U nich yest' rodina* (They Have a Homeland, 1950), wherein American operatives torture Russian soldiers in a deportation camp.

Meeting on the Elbe evokes the historic moment when US and Russian forces met on 27 April 1945 at Torgau on the river Elbe.



tensi e russe si incontrarono a Torgau, sul fiume Elba, il 27 Aprile 1945. Aleksandrov fa rivivere questo evento nel 1948 nella città distrutta di Königsberg (chiamata Altenburg nel film). I set del film vennero costruiti dai prigionieri di guerra tedeschi, che interpretavano anche i soldati americani. Il titolo è contraddittorio, dal momento che non descrive l'incontro degli alleati, ma la loro separazione. Aleksandrov usa la Germania divisa come simbolo del mondo post-bellico; Altenburg diventa un campo di esercitazione per il braccio di ferro tra americani e sovietici. Nella notevole scena iniziale, i soldati americani attraversano il fiume a nuoto per stringere la mano agli alleati russi perché il ponte è stato distrutto. Alla fine del film il ponte viene ricostruito, ma solo per dividere gli ex-alleati, mentre vediamo due ufficiali diventati amici che si dicono addio. La gara di nuoto iniziale ricorda una scena della commedia di Aleksandrov del 1938, *Volga Volga*. L'ultima immagine del film rievoca invece il celebre ponte aperto in *Oktiabr' (Ottobre)* di Ejzenštejn, al quale ovviamente collaborarono sia Aleksandrov che l'operatore Eduard Tissé. Gli americani vengono rappresentati in modo simile ai nazisti nei film di guerra sovietici, come ladri, ubriacconi e razzisti (anche se qui non attaccano gli ebrei ma gli afro-americani). Gli americani del film sembrano gli eredi di Hitler e collaborano con i criminali di guerra tedeschi al mercato nero. Il maggiore Hill scopre che nella Zona Americana gli ideali di libertà, democrazia e giustizia sono solo un'illusione. Lo spettatore scopre che l'unica alternativa razionale per i cittadini tedeschi è fuggire nella Zona Sovietica, come fa il personaggio dello scienziato tedesco Otto Dietrich.

In *Vstreča na El'be*, Aleksandrov utilizza alcuni elementi del thriller di spionaggio, ma distrugge la suspense con le sue caricature. Il film inizia ridicolizzando il linguaggio del corpo americano, pieno di movenze esagerate e di gesti scomposti e quasi indecenti. I passi del boogie-woogie vengono interpretati come convulsioni e perversioni fisiologiche. Faina Ranevskaja ed Erast Garin, in passato protagonista nella compagnia teatrale di Mejerchol'd, erano stati formati a uno stile di recitazione grottesco e spesso interpretavano caricature mostruose ed eccessive. Ljubov Orlova, moglie di Aleksandrov e celebre cantante e ballerina, qui interpreta una gelida spia à la Marlene Dietrich che non riesce a sedurre il comandante Kuzmin. Nella stampa della Germania Ovest il film venne etichettato come "La vendetta russa nei confronti di *Ninotchka*" (*Badische Zeitung*, 11 agosto 1949).

Oksana Bulgakowa

Aleksandrov re-enacted this event in 1948 in the destroyed city of Königsberg (called Altenburg in the film). German prisoners of war built the film sets and played American GIs. The title is contradictory, since it is not about the allies' meeting, but their split. Alexandrov uses a divided Germany as a symbol for the post-war world; Altenburg becomes a practice ground for the power play of the Americans and Soviets. In an impressive scene at the beginning, American soldiers swim across the river to join hands with their Russian allies because the bridge has been destroyed. At the end of the film the bridge is rebuilt, but only to separate the former allies, as we watch two officers who have become friends bid farewell. The film's opening swimming race recalls a scene from Alexandrov's 1938 comedy *Volga Volga*. The last image immediately brings to mind the famous open bridge from Eisenstein's *October*, upon which of course Alexandrov and cameraman Eduard Tisse also worked.

The film's images of Americans recall the representation of Nazis in Soviet war films as robbers, drinkers, and racists (although here their targets are not Jews but African-Americans). The film's Americans appear as Hitler's heirs, working hand-in-hand with German war criminals on the black market. Major Hill discovers that in the American Zone the ideals of freedom, democracy, and justice are nothing but a phantom. The viewer discovers that the only rational alternative available to a German citizen is to flee to the Soviet Zone, as the German scientist character Otto Dietrich does.

In *Meeting on the Elbe* he uses some elements of a spy thriller, but destroys the suspense by means of caricatures. The film starts with American body language, full of exaggerated motions and loose, nearly indecent gestures. Boogie-woogie dance movements are interpreted as convulsions and physiological perversions. Erast Garin, formerly a leading actor of Meyerhold's theatre, and Faina Ranevskaya had been trained in a grotesque performing style, and frequently played larger-than-life monstrous caricatures. Lyubov Orlova, Alexandrov's wife and singing and dancing star, here plays a cold-hearted spy à la Marlene Dietrich who cannot seduce the Russian Commander Kuzmin. In the West German press the film was labelled a "Russian revenge for *Ninotchka*" (*Badische Zeitung*, 11 August 1949).

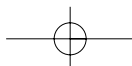
Oksana Bulgakowa

LA GRANDE LUTTE DES MINEURS Francia, 1948 Regia: Louis Daquin

■ Testo: Paula Neurisse, Fabienne Tzanck, V. Mercanton; F.: André Dumaitre, Louis Félix, René Vautier; Mo.: Paula Neurisse, Fabienne Tzanck, Victoria Mercanton; Commento: Roger Vaillant; Su.: Paula Neurisse, Fabienne Tzanck, Victoria Mercanton; Prod.: Fédération des Travailleurs du sous-sol ■ 35mm. L.: 323 m. D.: 11'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato in collaborazione con l'Association Ciné Archives / Print restored in collaboration with Association Ciné Archives

Il lungo e violento sciopero dei minatori francesi nel novembre e dicembre 1948. Dopo un'evocazione della durezza del mestiere di minatore, questo film di agitazione descrive lo scoppio dello sciopero, il suo svolgimento e termina con un appello

The long and bitter French miners' strike in November and December 1948. After an evocation of the rigours of the work, this agitational film describes the launch of the strike and its progress, and ends with a call to solidarity. A vehement dis-



alla solidarietà. Parole veementi, una colonna sonora molto elaborata, immagini di scontri e un montaggio notevole stigmatizzano l'attività dei poliziotti dei C.R.S. [Compagnies Républicaines de Sécurité] (da cui lo slogan "C.R.S. – S.S."), la presenza dell'esercito nei quartieri dei minatori e le responsabilità di un governo succube degli interessi americani.

La grande lutte des mineurs, segnato dalla guerra fredda, fu concepito allo scopo di attivare un'iniziativa di solidarietà a favore dei minatori in lotta (con donazioni in natura e denaro e accoglienza per i bambini degli scioperanti). Fu proibito dalla censura, in seguito al decreto del 6 dicembre 1948 che sottoponeva i film non commerciali a una censura preventiva: così si permise l'interdizione della maggior parte dei film militanti allora prodotti dal Partito Comunista Francese e dal sindacato C.G.T. [Compagnie Générale du Travail, il maggiore sindacato francese].

Association Ciné Archives

course, an extremely developed soundtrack, images of confrontations, and a remarkable montage stigmatizing the intrigues of the riot troops of the C.R.S. [Compagnies Républicaines de Sécurité] (thus the chant, "C.R.S. – S.S. !"), the presence of the army in the mining villages, and the responsibilities of the government, under the power of American interests.

La grande lutte des mineurs, marked by the Cold War, was designed to promote active solidarity in support of the struggling miners (gifts in kind and in money, hospitality for the children of the strikers). It was banned by the censors following the order of 6 December 1948, which submitted non-commercial films to preliminary censorship, thereby permitting the prohibition of the majority of militant films produced by the French Communist Party and the C.G.T. [Compagnie Générale du Travail, the largest French trade union].

Association Ciné Archives

L'HOMME QUE NOUS AIMONS LE PLUS Francia, 1949 Regia: Raymond Vogel (o Victoria Mercanton)

■ Testo e voce: Paul Eluard; F.: André Dumaitre; Mo.: Victoria Mercanton, Suzanne De Troye; Mu.: Jean Wiener; Dir. Prod.: Antoine Maestrati; Ass. R.: Anatole (Nat) Lilienstein, Gillo Pontecorvo, Claude Sautet; Prod.: P. C. F. ■ 35mm. L.: 608 m. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato in collaborazione con l'Association Ciné Archives / Print restored in collaboration with Association Ciné Archives

Omaggio a Stalin. In occasione del settantesimo compleanno del "generalissimo Stalin", dopo aver attraversato la Francia alcuni camion e camionette carichi di regali si dirigono verso Parigi dove, presso il centro J. Pierre Timbaud detto "la casa dei metalmeccanici", vengono esposti tutti i regali che saranno inviati a Mosca. Quattro ricostruzioni illustrano l'attaccamento del "popolo di Francia" al "vincitore di Stalingrado" e all'"uomo della pace": un contadino di Grigny manifesta la propria riconoscenza a Stalin per la liberazione del paese, un gruppo di operai della fabbrica Aubry (cantiere di Bonnenouvelle) applaude una dichiarazione che gli rende omaggio, gli operai di un'officina di Belleville realizzano gratuitamente un tornio in miniatura, una giovane madre raccoglie delle firme e scrive una lettera al dirigente sovietico (...) Questo film, proibito dalla censura, non ottenne il visto (commerciale o non commerciale). Premio per il cortometraggio al festival di Karlovy-Vary nel 1950. Secondo Victoria Mercanton, Georges Sadoul avrebbe fatto il *découpage* del film.

Association Ciné Archives

An homage to Stalin. For the 70th birthday of "Generalissimo Stalin", trucks and vans filled with gifts, after touring through France, converge on Paris, where all the gifts destined for Moscow are put on show in the Centre J. Pierre Timbaud, called "The House of Metal Workers". Four reconstructions show the attachment of "the people of France" to the "Victor of Stalingrad" and "The Man of Peace": a peasant from Grigny demonstrates his gratitude to Stalin for the liberation of the country, a group of workers from the Aubry company (Bonnenouvelle site) declaim an address paying homage, the workers of a factory in Belleville lovingly construct a miniature tower, a young mother collects signatures and writes a letter to the Soviet leader. This film, banned by the censors, never obtained an exhibition visa, either commercial or non-commercial. Short film prize at the 1950 Karlovy Vary Festival. According to Victoria Mercanton, the film was edited by George Sadoul.

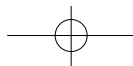
Association Ciné Archives

LA CITTÀ DOLENTE Italia, 1949 Regia: Mario Bonnard

■ Sog.: Mario Bonnard; Scen.: Anton Giulio Majano, Aldo De Benedetti, Federico Fellini, Mario Bonnard; F.: Tonino Delli Colli; Mo.: Giulia Fontana; Scgf.: Mario Rappini; Cost.: Mario Rappini; Mu.: Giulio Bonnard; Int.: Luigi Tosi (Berto), Barbara Costanova (Silvana), Gianni Rizzo (Sergio), Elio Steiner (Martini), Gustavo Serena (frate francescano), Raimondo Van Riel (Don Felice), Milly Vitale (Maria), Constance Dowling (Lubiza); Prod.: Istria-Scalera Films ■ Beta. D.: 101'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce e Cineteca del Friuli

La Scalera, pur rappresentando nel cinema italiano un momento di accentuazione del microcosmo-studio (prolungato sull'esperienza di Salò), è anche un momento di ampliamento dalla

This moment in the evolution of Scalera, while representing the emphasis on the microcosm-studio (prolonged from the experience of Salò), also represents a time of expansion of the Roman



centralità romana del cinema alle geografie adriatiche: vedi la fondamentale vicenda di De Robertis. Questa Scalera, in cerca di rigenerazioni neorealistiche nel dopoguerra, ha nella sua fase conclusiva l'episodio dell'Istria-Scalera, che produce un unico film, *La città dolente*, diretto da uno dei veterani più meritevoli di riscoperta, Bonnard, che si avvale per la sceneggiatura del maestro del mélo, Aldo De Benedetti, del suo erede già alessandriniano e poi teleromanzesco, Majano, e di un vagante Fellini. Con innesto delle uniche immagini documentaristiche sull'esodo istriano, il film è tutt'altro che passivamente propagandistico e la sua rappresentazione dell'universo jugoslavo è ricca di sfumature fantapolitiche. Essa è degna di competere col livello simbolico hollywoodiano, anche perché i protagonisti sono doppiati dalle due voci regine, Emilio Cigoli e Tina Lattanzi. E la Dowling pavesiana è una grande presenza la cui seduzione assorbe lo stesso discorso ideologico: con la sua irruzione il film fa un salto mortale e non ne torna indietro, sconvolto dalla sequenza eroticissima dell'amplesso originato dalla danza balcanica, che solo il carattere politico del film ha consentito di non censurare. Essa ci rimane oggi grazie alla distribuzione Sampaolo, che ha depositato al Luce un luminoso 35mm.

Sergio Grmek Germani

centrality of the cinema in Adriatic geography: take the fundamental example of De Robertis. This Scalera, in search of post-war Neo-realist regeneration, had as its final phase the episode of Istria-Scalera, which produced a single film, *La città dolente*, directed by one of the Italian film veterans most deserving of rediscovery, Mario Bonnard. Bonnard availed himself of a script by the master of melodrama, Aldo De Benedetti; by his heir – already Alessandrianian and later to be *telenovelle*-ish – Anton Giulio Majano; and by a straying Fellini. With a grafting of unique documentary images of the Istrian exodus, the film is quite other than passively propagandist, and its representation of the Yugoslav universe is rich with softening political fiction. This could compete on a Hollywood symbolic level, because the protagonists are dubbed with two of Italy's best-known voices, Emilio Cigoli e Tina Lattanzi. The Pavesian Constance Dowling is also a great presence. Her character's seduction absorbs the same ideological discourse: with her irruption the film takes a mortal leap, and does not turn back, upset by the highly erotic sequence of the intercourse originated by the Balkan dance, which only the political character of the film saved from censorship. The film survives today thanks to the distribution company Sampaolo, who have deposited with Luce a luminous 35mm print.

Sergio Grmek Germani

CUORI SENZA FRONTIERE Italia, 1950 Regia: Luigi Zampa

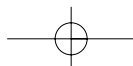
■ Scen.: Piero Tellini; F.: Carlo Montuori; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Aldo Buzzi; Cost.: Aldo Buzzi; Mu.: Carlo Rustichelli; Seg. Produzione: Tullio Kezich; Ass. R.: Mauro Bolognini; Int.: Gina Lollobrigida (Donata), Raf Vallone (Domenico), Cesco Baseggio (Giovanni), Erno Crisa (Stefano), Enzo Staiola (Pasqualino), Ernesto Almirante (il nonno), Gino Cavalieri (il sacerdote), Callisto Cosulich (l'ufficiale sovietico), Tullio Kezich (il tenente jugoslavo); Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

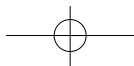
Cuori senza frontiere di Luigi Zampa ci presenta un lembo di terra giuliana e ci fa rivivere un episodio delle tristi conseguenze della guerra che ancor oggi gravano su quella regione. Mettere una mano su una ferita aperta è sempre un gesto rischioso. Il merito maggiore di Zampa consiste nell'aver toccato un argomento tanto scottante senza eccessive reazioni violente. (...) È la storia di un paesino della Venezia Giulia diviso a metà da una assurda linea di confine. Nella vicenda si intersecano vari motivi: l'ingenua ed istintiva fratellanza di un gruppo di bambini, la tragedia di una famiglia costretta a rinunciare o alla casa o al campo e il dramma sentimentale di una ragazza contesa da due pretendenti di opposte tendenze politiche.

Il film non è vertebrato da una robusta ed unitaria forza d'ispirazione, si svolge invece attraverso frammentari guizzi di intuito umano. Risulta una specie di saliscendi che esige in chi lo affronta una dose di comprensivo spirito di adattamento. Ezio Colombo, *Prime visioni*, "Bis", n. 42, 21 ottobre 1950

Luigi Zampa's *Cuori senza frontiere* shows us an area of Venezia Giulia and revives an episode of the sad consequences of the war that still lie heavy on this region. To place a hand on an open wound is always a risky gesture. Zampa's major merit consists in having treated such a burning issue without excessive violent reactions. (...) It is the story of a little village in Venezia Giulia divided in half by an absurd borderline. Various incidents intersect in the action: the naïve and instinctive fraternity of a group of children, the tragedy of a family forced to renounce either their house or their field, and the sentimental drama of a girl wooed by two suitors of opposite political tendencies. The film lacks the spine of a strong and unified force of inspiration; instead it works through fragmentary flickers of human intuition. The result is a succession of ups-and-downs which demands from the spectator a degree of understanding adjustment.

Ezio Colombo, "Prime visioni," *Bis* (no. 42, 21 October 1950)





ZAGOVOR OBREČENNYCH Urss, 1950 Regia: Michail Kalatozov

■ T. ing.: *Conspiracy of the Doomed*; Scen.: Nikolai Virta; F.: Mark Magidson; Scgf.: Isaac Špineľ; Mu.: Vissarion Šebalin; Int.: L. Skopina, Pavel Kadočnikov, Vladimir Družnikov, Vsevolod Aksënov, A. Vertinskij, Oleg Žakov, Rostislav Pljatt, Maksim Strauch; Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. L.: 2945 m. D.: 108'. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

La funzione sovversiva dei film [della Guerra Fredda] era quella di raffigurare come nemici gli alleati che fino a ieri si erano uniti alla lotta anti-fascista. (...) La trasformazione degli ex-alleati (...) all'interno della trama, veniva rappresentata attraverso legami segreti tra gli americani (nemici di classe, naturalmente, come generali, senatori, uomini d'affari o diplomatici) e i nazisti. L'identificazione degli americani con i nazisti era l'unico "ingrediente segreto" di tutto il filone di film della Guerra Fredda, mentre in *Conspiracy of the Doomed*, i socialdemocratici dell'Europa dell'Est venivano considerati alla stregua degli americani, quindi come nemici assoluti. Tuttavia, (...) l'americano "negativo" era contrapposto all'americano "semplice", il quale, se non proprio comunista, era almeno un simpatizzante. (...) [L'] unica funzione dell'americano "semplice" (...) era quella di credere nell'Unione Sovietica: non tanto una personalità individuale, dunque, quanto un rappresentante del popolo (un "ruolo idealizzato"). In *Conspiracy of the Doomed* si incontrano quattro di questi rappresentanti e, anche se interpretati da attori noti, quali Pavel Kadočnikov, Vladimir Družnikov, Rostislav Pljatt e Maksim Strauch, i loro ruoli rimangono "idealizzati". Naturalmente, all'interno di questa struttura tipologica real-socialista quasi tutti quelli che non erano "dei nostri" erano di fatto rappresentati come "nemici del popolo", e viceversa. La funzione dell'"ostruzionista" poteva essere svolta, secondo Plyatt, da un senatore o da un ambasciatore americano in un paese dell'Europa orientale o chiaramente da un generale. Ma un rappresentante della CIA in qualità di agente professionista dei servizi segreti appariva solo a margine dell'azione. La struttura di genere di questi film era dunque notevolmente indebolita: l'intrucco spionistico diventava contesto per la trama piuttosto che pretesto per l'azione. Per questa ragione gli autori di questi film assegnavano volentieri il ruolo di spia alle donne: ciò permetteva di vivacizzare l'azione con imprevisti sviluppi della trama e *mise mozzafiato* (...).

Maya Turovskaya, *Soviet Films of the Cold War*, in Richard Taylor, Derek Spring (a cura di), *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, 1993

The agitational task of [Cold War] films was to represent yesterday's ally in the anti-fascist struggle as the enemy. ... The transformation of recent allies...was achieved in terms of plot through secret links between Americans (class enemies, naturally, like generals, senators, businessmen or diplomats) and Nazis. The identification of the Americans with the Nazis was the only "secret ingredient" of the whole package of Cold War films, while in *Conspiracy of the Doomed*, East European Social-Democrats were actually equated with the Americans, as if with absolute evil. However, ... the "negative" American was inevitably contrasted with the "simple" American who, if he was not actually a Communist, was at least a sympathizer. ... [The] only function of the "simple" American...was to believe in the Soviet Union. He was not a personality in his own right but a delegated representative of the people (an "idealised role"). In *Conspiracy of the Doomed* there are four such representatives and, even though they are all played by actors who were popular – Pavel Kadočnikov, Vladimir Družnikov, Rostislav Plyatt and Maxim Strauch, the roles still remained "idealised". Naturally, in this Socialist Realist typological structure almost everybody who was not "one of us" was in practice depicted as an "enemy of the people", and vice versa. The function of the "wrecker" could be played, according to Plyatt, by a senator or an American ambassador in an Eastern European country, not to mention a general. But it was only on the periphery of the action that a representative of the CIA as a professional intelligence officer appeared. The genre structure of these films was therefore considerably weakened: the spy intrigue provided the framework for the plot rather than motivating the action. It was for this reason that the authors of a film willingly gave spy roles to women: it allowed them to enliven the action with unexpected plot twists and striking outfits...

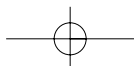
Maya Turovskaya, "Soviet Films of the Cold War", in Richard Taylor, Derek Spring, eds., *Stalinism and Soviet Cinema* (Routledge, 1993)

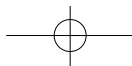
I WAS A COMMUNIST FOR THE F.B.I. Usa, 1951 Regia: Gordon Douglas

■ Sog.: basato sulle esperienze di Matt Cvetic, raccontate a Pete Martin e pubblicate nel *Saturday Evening Post*; Scen.: Crane Wilbur; F.: Edwin B. DuPar; Mo.: Folmar Blangsted; Scgf.: Leo Kuter; Su.: Leslie G. Hewitt; Int.: Frank Lovejoy (Matt Cvetic), Dorothy Hart (Eve Merrick), Philip Carey (Mason), James Millican (Jim Blandon), Richard Webb (Ken Crowley), Konstantin Shayne (Gerhardt Eisler), Paul Picerni (Joe Cvetic), Roy Roberts (Father Novac), Eddie Norris (Harmon), Ron Hagerthy (Dick Cvetic), Hugh Sanders (Garson), Hope Kramer (Ruth Cvetic); Prod.: Bryan Foy per Warner Bros. ■ 35mm. D.: 83'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros., per concessione di Hollywood Classics

Tra i tanti registi di B-movies sulla Guerra Fredda che non rivelano alcun tipo di coinvolgimento, Gordon Douglas (1909-1993) appare come un vero combattente per la fede che proprio grazie a questa passione è riuscito a fare film "migliori". Nel 1948

Among the great purveyors of Cold War B-films bearing no signs of involvement, Gordon Douglas (1909-1993) seems to have been a true soldier of faith, and a director whose faith made "better" films. He pioneered the genre in 1948 with *Walk*





inaugurò il genere con *La grande minaccia* (il titolo originale, *Walk a Crooked Mile*, allude ai tacchi dei comunisti che impedivano loro di camminare dritto) e diede un contributo essenziale con *I Was a Communist for the F.B.I.* nel 1951. Entrambe le opere sono film veri e propri che combattono per la causa, schiacciati tra due dei migliori film del regista, il violentissimo *Non ci sarà un domani* (1950), con James Cagney, e *Assalto alla terra* (1954), uno dei migliori film di fantascienza del periodo.

I Was a Communist for the F.B.I. è la vera storia di Matt Cvetic (Frank Lovejoy) che, dopo 9 anni di militanza nel Partito, diventa un informatore; il film aggiunge agli eventi reali i tipici valori familiari, come l'amore materno e la disperazione di un fratello per il tradimento. Le immagini del film portano lo spettatore *in medias res*: le rivolte e il malcontento che si nasconde a margine della difficile vita in fabbrica (le acciaierie di Pittsburgh) sono elementi reali del dopoguerra, di cui vengono ricreati i personaggi che affollavano i titoli dei giornali (l'eminente esponente comunista Gerhardt Eisler, fratello del compositore Hanns, interpretato da Konstantin Shayne, il folle nazista di *Lo straniero* di Orson Welles). Tutto ciò arrivò al momento giusto e il film venne addirittura nominato agli Oscar per la categoria documentari! Vale la pena di ricordare questo dettaglio per capire l'atmosfera di follia dell'epoca: se da un lato il film si attiene diligentemente alla tradizione iniziata dal produttore Louis de Rochemont, dall'altro presenta le proprie tesi con l'affascinante e fredda anonimità che ha reso *Assalto alla terra* un film così irresistibile.

Peter von Bagh

a *Crooked Mile* – the title refers to Commie heels incapable of walking straight – and made a quintessential contribution with *I Was a Communist for the F.B.I.* in 1951. Both are real films, fighting for the cause. They are sandwiched between two of the director's best films, the extremely violent James Cagney film *Kiss Tomorrow Good-Bye* (1950) and *Them!* (1954), one of the best sci-fi films of the time.

I Was a Communist for F.B.I. is the true story of Matt Cvetic (Frank Lovejoy), who after 9 years in the Party becomes an informer; the film adds typical family values (motherly love; a brother's desperation about the betrayal). Its imagery takes the spectator *in medias res*: the riots, discontent, and proximity of industrial trouble (the Pittsburgh steel mills) were all very much a part of real post-war life, with the recreation of known characters in the headlines (prominent Communist agent Gerhardt Eisler, the brother of composer Hanns, is played by Konstantin Shayne, the deranged Nazi from Welles' *The Stranger*). All this made a timely impression – and the film was an Oscar nominee in the category of documentary! Let's remember this detail as another sign of the derailed mindset of the times – even if the film attaches dutifully to the tradition initiated by producer Louis de Rochemont, while it on the other hand presents its views with the fascinating, cool anonymity that made *Them!* such a compelling film.

Peter von Bagh

MY SON JOHN Usa, 1952 Regia: Leo McCarey

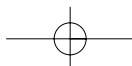
■ T. it.: L'amore più grande; Sog.: Leo McCarey; Scen.: John Lee Mahin, Myles Connolly, Leo McCarey; F.: Harry Stradling; Mo.: Marvin Coil; Scgf.: Hal Pereira, Robert Flannery; Mu.: Robert Emmett Dolan; Int.: Helen Hayes (Lucille Jefferson), Van Heflin (Kenneth Stedman), Robert Walker (John Jefferson), Dean Jagger (Dan Jefferson), Frank McHugh (Padre O'Dowd), James Young (Ben Jefferson), Richard Jaeckel (Chuck Jefferson), Minor Watson (Dr. Sam Carver), Irene Winston (Ruth Carlin), Todd Karns (Bedford); Prod.: Leo McCarey, Rainbow Productions, per Paramount Pictures ■ 35mm. D.: 122'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures, per concessione di UIP

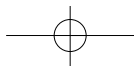
My Son John è un'apoteosi per diverse ragioni. È un film perverso ma illuminante sul problema della famiglia, nello stile lucido del cinema di Douglas Sirk e di *Bigger than Life* di Nicholas Ray: tutto nominalmente a posto, tutto diverso e distante, un tuffo nel cuore delle cose, per trovarvi soltanto tragedie e vuoto. Un film che sottolinea anche l'anti-intellettualismo tipico dell'epoca. John è un intellettuale, i cui soli rapporti umani si limitano ai funzionari del Partito. È ormai indifferente ai commoventi richiami della madre, un crimine difficilmente giustificabile nell'universo di Leo McCarey.

Il percorso di una madre americana, che la porta a dire a un agente dell'Fbi, "Portatelo via! Deve essere punito!" non è, come in Unione Sovietica, un mero formalismo, ma una vera e propria *via crucis* tormentata. La famosa attrice teatrale Helen Hayes interpreta meravigliosamente la madre che si aggrappa al figlio John (Robert Walker), il quale incarna una presenza oscura e minacciosa, ricordando un perverso fuggiasco di qualche noir di serie B. Sembrano venire da pianeti diversi: la recitazione vuota di Walker

My Son John is an apotheosis for many reasons. It's a perverted but illuminating family problem film, in the manner of Douglas Sirk's lucid cinema and Nicholas Ray's *Bigger than Life*: all nominally in place, all transformed and alien, a plunge into the core of things, finding tragedy and emptiness. It also spotlights the anti-intellectualism of the time. John is an intellectual, whose sole human relations are directed towards Party officials. He is quite beyond the emotional reach of his mother – a crime difficult to surpass in the universe of Leo McCarey.

The road of an American mother, to the point when she tells an FBI agent, "Take him away! He has to be punished!" is not, as in the Soviet Union, merely a formality – it's truly a tortured *via dolorosa*. Famous theatre actress Helen Hayes masterfully plays the mother clinging to her son John, who as played by Robert Walker reflects a threatening, dark presence, reminiscent of an escaped pervert from some B film noir. They seem to be from different planets: Walker's ham acting and Hayes' tragic performance are made moving by the freely associative use





e l'interpretazione tragica della Hayes sono rese toccanti da un uso liberamente associativo di elementi kitsch e lo scontro è elettrizzante. Il momento più alto è una scena scioccante in cui John, senza esitare, giura il falso con la mano sulla Bibbia.

Il padre [anti-intellettuale] (Dean Jagger) è un vero sciocco, ma intuitivamente vicino alle istanze dell'epoca. La madre, che secondo Robert Warshow è "trattata come se fosse la bandiera americana", è più tollerante, anche quando il figlio critica aspramente la stupidità urlata del padre. La madre è ben presto portata al limite della sopportazione e scoppia in lacrime. Poi interviene il *deus ex machina*, quando i comunisti uccidono John. Per fortuna "la spia americana" ha registrato un messaggio che si diffonde da un enorme altoparlante, confondendosi con un coro di angeli. (Fortunatamente l'attore Robert Walker aveva già registrato la sua tragica confessione prima della sua morte, avvenuta poco prima della fine delle riprese). *My Son John* è la testimonianza cinematografica più pregnante sulla necessità (poi il dovere) di "fare i nomi". Il film è incentrato sulla lealtà, grande valore dell'epoca, misurata dall'intensità delle emozioni. Non importa nient'altro, neanche agli occhi dell'FBI.

Peter von Bagh

of kitsch elements, and the clash is electrifying. The high moment is a wild, shocking scene, in which John, without hesitation, takes a fake oath, his hand on the Bible.

The anti-intellectual father (Dean Jagger) is truly a fool, but he intuitively has the times on his side. The mother – "treated as if she were the American flag", in Robert Warshow's words – is more tolerant, even if her son is nastily critical about his father's loud stupidity. The mother is soon at the end of her tether, crying like an animal. Then comes the *deus ex machina*, as the Commies kill John. Happily "the native American spy" has recorded a message, which pours from a huge loudspeaker, aptly mixed with an angel chorus. (Luckily actor Robert Walker had already recorded his climactic confessional speech shortly before his sudden death before the film's completion.) *My Son John* is cinema's most poignant testimony about the requirement – then a duty – of "naming names". The film is all about loyalty, the great concept of the time, measured by the poignancy of emotions. Nothing else matters, even from the FBI's point of view.

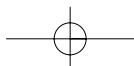
Peter von Bagh

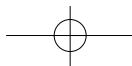
ÁLLAMI ÁRUHÁZ Ungheria, 1952 Regia: Viktor Gertler

■ T. ing.: State Department Store; Scen.: Szilárd Darvas, Béla Gábor, Tibor Barabás; F.: Otto Forgács; Mo.: Sándor Zákonyi; Scgf.: József Pán; Cost.: Éva Weingruber; Mu.: János Kerekes, Szabolcs Fényes; Su.: Gyula Rónay; Ass. R.: Károly Makk; Int.: Miklós Gábor (Ferenc Kocsis), Zsuzsa Petress (Ilonka), Kálmán Latabár (Dániel), Kamill Feleki (Glauziusz), Ida Turay (Boriska), Lajos Mátyai (Dancs); Prod.: László Végh per Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione ungherese / Hungarian version ■ Da: Magyar Filmintezet Filmarchivum / Hungarian Film Archive

Dopo la nazionalizzazione della produzione cinematografica ungherese nel 1948, i film erano considerati uno strumento ideologico e di propaganda da parte della guida culturale del partito unico. Questo film di Viktor Gertler, il grande decano dell'era Horthy, sarebbe diventato il simbolo di quell'epoca. Realizzato in forma di operetta con le più grandi star del periodo (Kálmán Latabár, Kamill Feleki, Pál Gábor, Imre Soós), il film attirò diversi milioni di spettatori. Ogni scena trasmette la sensazione di una vita idilliaca e di un futuro felice. Il grande magazzino, chiamato Triumph, è un modello di società. La figura del direttore (Miklós Gábor), fresco di formazione e di nomina ma di origine proletaria, è l'incarnazione del nuovo uomo socialista che si confronta con nuove ed enormi sfide: smorza l'ardore dei troppo zelanti, sconfigge gli attacchi allarmisti interni ed esterni dell'imperialismo reazionario e riesce persino a superare le titubanze della propria vita sentimentale. I due innamorati visitano i luoghi più significativi del controllo collettivo della *privacy*: le piscine, Margaret Island, le rimesse delle barche, le colline di Buda, mentre il momento più alto della celebrazione dell'ideologia collettivistica nasce sulla collina di Gellért, sotto il monumento sovietico: "È per il nostro bene che questa città è così bella!"
Eszter Fazekas

After the nationalization of film production in Hungary in 1948, film was regarded as a means of ideology and propaganda by the cultural leadership of the one-party state. This film by Viktor Gertler, the great doyen of the Horthy era, was to become a symbol of the age. Made in the style of an operetta, and featuring some of the biggest stars of the period (Kálmán Latabár, Kamill Feleki, Pál Gábor, Imre Soós), the film attracted several million spectators. Every single shot suggests the illusion of an idyllic life and a happy future. The department store, called Triumph, is a model of society. The figure of its newly trained and appointed director (Miklós Gábor), who is of working-class origin, is a manifestation of how the new socialist type of man copes with new and enormous challenges: he dampens the ardour of the over-zealous, defeats the alarmist forces of imperialist reaction from without and within, and even overcomes the perplexities of his own love affair. The lovers visit the major sites of collectively monitored privacy: swimming-pools, Margaret Island, boathouses, and the Buda hills, while the most beautiful hit celebrating the ideology of collectivism is born on Gellért Hill, under the Soviet monument: "It is for our sake that this city is so beautiful!"
Eszter Fazekas





¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL! Spagna, 1953 Regia: Luis García Berlanga

■ T. it.: *Benvenuto, Mr. Marshall!*; Sog.: Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga; Scen.: Juan A. Bardem, Luis G. Berlanga, Miguel Mihura; F.: Manuel Berenguer; Mo.: Pepita Orduña; Scgf.: Francisco Canet Cubel; Cost.: Eduardo de la Torre, Peris Hermanos; Mu.: Jesús García Leoz; Canzoni: José Antonio Ochaíta, Antonio Valero, Juan Solano; Int.: Lolita Sevilla (Carmen Vargas), Manuel Morán (Manolo), José Isbert (don Pablo, il sindaco), Alberto Romea (don Luis, il gentiluomo), Elvira Quintillá (senorita Eloisa, l'insegnante), Luis Perez de Leon (don Cosme), Fernando Rey (narratore); Prod.: Joaquín Reig, UNINCI Films ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Filmoteca Española

A cominciare dal titolo, *Benvenuto Mr. Marshall!* è una satira delicata, umoristica, a tratti pungente e con risvolti "picareschi" sulla reazione di un piccolo paese della Castiglia al programma di aiuti del Piano Marshall. Nel film troviamo abbondanti frecciate e acuti spunti satirici nei confronti degli Stati Uniti. In occasione della prima proiezione a Cannes, [il membro della giuria] Edward G. Robinson (...) tacciò il film di anti-americanismo e riuscì a farlo censurare. Naturalmente, il film fu ampiamente frainteso durante gli anni della Guerra Fredda. Piuttosto che una satira contro l'America, si trattava della parodia di un piccolo villaggio [l'immaginario Villar del Rio] pronto a tutto pur di ricevere i vantaggi promessi dagli aiuti del Piano Marshall. (...) Ciò che rende la trama fuori dal comune sono le critiche di Berlanga nei confronti dello stile di vita americano. Nelle tre sequenze oniriche finemente costruite, Berlanga lancia una satira contro i film western americani: con gli immancabili saloon, le roulette, le pistolettate, gli sceriffi donnaiole e le ragazze di facili costumi; il Ku Klux Klan che impicca un prete del paese, e le vittime interrogate alle udienze del Comitato per le Attività Antiamericane. Questi sono gli elementi che decretarono la censura del film negli Stati Uniti.

Berlanga portò il film anche fuori dallo studio e ingaggiò gli abitanti del villaggio di Guadalix de la Sierra, che conferirono alla sua opera un tocco di autenticità neorealistica (...) [Una delle scene] tagliate dall'originale fa vedere una bandiera americana che viene trasportata dalla corrente di un ruscello, a dimostrazione del malcontento spagnolo nei confronti della "febbre yankee" dopo che i sogni degli abitanti del villaggio sono stati disattesi. Il film conserva ancora una certa freschezza e semplicità, che sorprendono soprattutto alla luce delle coraggiose posizioni critiche e degli atteggiamenti anticonformisti assunti da Bardem e Berlanga nei primi anni '50. Questo film siglò il successo delle [loro] successive collaborazioni e [dei loro] progetti individuali. Ronald Schwartz, *The Great Spanish Films: 1950-1990*, Scarecrow Press, 1991

EL CANTO DEL GALLO Spagna, 1955 Regia: Rafael Gil

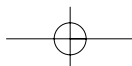
■ T. it.: *Il canto del gallo*; Sog.: dal romanzo omonimo di José Antonio Giménez-Arnau; Scen.: Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo; F.: Alfredo Fraile; Mo.: José Antonio Rojo; Scgf.: Enrique Alarcón; Cost.: Humberto Cornejo; Mu.: Juan Quintero; Su.: Antonio Alonso Ciller; Int.: Francisco Rabal (padre Muller), Jacqueline Pierreux, Alicia Palacios, Félix de Pomés, José Luis Heredia, Julia Lajos, Antonio Riquelme, Carmen Rodríguez, Gérard Tichy (Gans); Prod.: Aspa P.C. ■ 35mm. D.: 87'. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Filmoteca Española

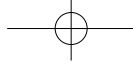
Dopo aver prodotto film di discreto successo (*Huella de luz*, 1943; *El clavo*, 1944), Rafael Gil (1913-1986) diventò uno degli esponenti di rilievo del cinema politico-religioso spagnolo degli anni '40 e '50 con opere quali *La Señora de Fátima* (1951) e *La guerra de Dios* (1953; premiato in occasione della prima edizio-

Beginning with its title, *Welcome Mr. Marshall* is a gentle, humorous and sometimes caustic satire with "picaresque" tendencies about a local Castilian village's reaction to Marshall Plan aid. The film abounds with flashes of malicious humor and finely observed satirical touches about the United States. When the film was first shown in Cannes, [jury member] Edward G. Robinson ... denounced it for its anti-American bias and managed to have it censored. During these years of the Cold War, the film was obviously misunderstood. Rather than an anti-American satire, it was a burlesque of a small village [the fictitious Villar del Rio] eager to ingratiate and disfigure itself to get the promised benefits of Marshall Plan aid. ... What elevates the plot above the ordinary are Berlanga's political critiques of American life. In three finely honed dream sequences, Berlanga satirizes the American Western film, replete with saloon, gambling wheels, gunfights, womanizing sheriffs and bar girls; the Ku Klux Klan hanging a local priest; and victims giving testimony at the House Un-American Activities Committee hearings. Such elements led to the film being censored in the United States.

Berlanga also took his film out of the studio and actually used local townspeople in the village of Guadalix de la Sierra, giving the film a kind of neo-realistic authenticity... [One of the scenes] cut from the original shows an American flag floating downstream in a local river, demonstrating the Spaniards' dissatisfaction with "Yank fever" after the townspeople's dreams have been scuttled. The film retains a kind of freshness and naïveté that is remarkable in light of the bold critical posturings and unconventional attitudes expressed by Bardem and Berlanga in the early Fifties. It was the key film that sealed the success of [their] future collaborative and individual efforts. Ronald Schwartz, *The Great Spanish Films: 1950-1990* (Scarecrow Press, 1991)

After having made some fairly successful films (*Huella de luz*, 1943; *El clavo*, 1944), Rafael Gil (1913-1986) grew into a leading exponent of Spanish political-religious cinema of the 1940s and 50s, with titles such as *La Señora de Fátima* (1951) and *La guerra de Dios* (1953; awarded a prize at the first San Sebastián





ne del Festival Cinematografico di San Sebastián). Il suo importante doppio programma sulla Guerra Fredda era composto da *Murió hace quince años* (1954) – storia di un ragazzo che riceve un'istruzione politica in Unione Sovietica e ritorna in Spagna con l'ordine di assassinare suo padre – e *El canto del gallo* (1955). In entrambi i film il ruolo da protagonista è interpretato da niente di meno che Francisco Rabal, pochi anni prima della sua magistrale interpretazione nei due film di Buñuel, *Nazarín* e *Viridiana*.

Questi gli avvenimenti del film: il convento in cui vive padre Muller viene preso d'assalto dai soldati comunisti che sparano ai religiosi ospiti del convento, ma il padre riesce a fuggire. Fatto prigioniero, egli nega tre volte di essere un prete, un ovvio parallelismo col discepolo Pietro che rinnega Gesù Cristo. Muller viene portato davanti ad un ufficiale comunista, Gans, un suo vecchio amico che però ora odia i preti. Gans obbliga Muller a scrivere una lettera nella quale dichiara di aver ingannato tutti durante gli anni di sacerdozio.

Si tratta di uno straordinario film sui panorami interiori dell'anti-comunismo e sui labirinti politico-poetici della storia e dell'allucinazione religiosa. Più tardi Gil diresse film folcloristici e commerciali, come *Currito de la Cruz* (1965) e *El relicario* (1969), e adattamenti letterari, come *El mejor alcalde, el rey* (1973).

Peter von Bagh, che ha incluso materiale dal Catalogo del Festival de San Sebastián 1996

Film Festival). His notable Cold War double-bill consisted of *Murió hace quince años* (1954) – about a boy who gets a political education in the Soviet Union and returns to Spain with an order to assassinate his father – and *El canto del gallo* (1955). Both films have in the leading role none other than Francisco Rabal, only a couple of years before his supreme interpretations in two films by Buñuel, *Nazarín* and *Viridiana*.

Here are the film's events: the convent where Father Muller lives is stormed by Communist soldiers who shoot its religious inhabitants, although the Father manages to escape. He is taken prisoner, and denies that he is a priest three times, in an obvious parallel with the denial of Jesus Christ by his disciple Peter. Muller is taken before a Communist officer, Gans, an old friend of his, but who now hates priests. Gans obliges Muller to write a letter confirming that he deceived people during his years as a priest.

It's a remarkable film about the inner landscapes of anti-Communism and the political-poetical labyrinths of history and religious hallucination. Gil later directed folkloric and commercial films, such as *Currito de la Cruz* (1965) and *El relicario* (1969), and literary adaptations, for example, *El mejor alcalde, el rey* (1973).

Peter von Bagh, incorporating material from the Catalogo Festival de San Sebastián 1996

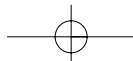
ARMoured ATTACK Usa, 1957 versione rimontata di THE NORTH STAR Usa 1943, Regia: Lewis Milestone

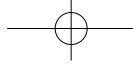
■ Scen.: Lillian Hellman; F.: James Wong Howe; Eff. Spec.: Ray Binger, Clarence Slifer; Scgf.: Perry Ferguson, McClure Capps; Mo.: Daniel Mandell; Canzoni: Aaron Copland (mu.), Ira Gershwin (testi); Coreografie: David Lichine; Su.: Fred Lau; Assistente tecnico russo: Zina Voynow; Int.: Anne Baxter (Marina), Dana Andrews (Kolya), Walter Huston (Dr. Kurin), Walter Brennan (Karp), Ann Harding (Sophia), Jane Withers (Claudia), Farley Granger (Damian), Erich von Stroheim (Dr. von Harden), Dean Jagger (Rodion), Eric Roberts (Grisha), Carl Benton Reid (Boris), Esther Dale (Anna), Martin Kosleck (Dr. Richter); Prod. Assoc.: William Cameron Menzies; Prod.: Samuel Goldwyn ■ 35mm. D.: 76'. (D. or.: 106') Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive, con permesso di Paramount Pictures e concessione di UIP

Pochi film di Hollywood hanno attraversato così tante evoluzioni e tanti cicli interpretativi come *North Star*. Uscito nel 1943 per incoraggiare il pubblico americano ad accettare l'Unione Sovietica come eroico alleato di guerra, *North Star* venne nominato a sei premi Oscar e riscosse un discreto successo al botteghino. Nel 1952, durante le udienze al Comitato per le Attività Antiamericane sull'influenza comunista a Hollywood, *North Star* venne citato come esempio di come i comunisti di Hollywood avevano trasmesso messaggi sovversivi sugli schermi americani. Nel 1957 la National Telefilm Associates acquistò il film. Dopo aver cambiato la colonna sonora e aggiunto materiale da cinegiornali che riprendevano la [repressione ad opera dei sovietici della] rivolta ungherese del 1956, *North Star* uscì per una seconda volta sotto il titolo di *Armoured Attack*. Il tema del film era diventato il tradimento dei comunisti nei confronti della lotta anti-fascista. Samuel Goldwyn (...) ingaggiò (...) la celebre drammaturga Lillian Hellman [per scrivere un copione originale per un "film di qualità"]. (...) Il film della Hellman aveva ricevuto un budget di tre milioni di dollari, il più alto mai messo a disposizione da Goldwyn per un

Few Hollywood films have gone through as many evolutions and interpretive cycles as *North Star*. Released in 1943 as part of the industry's encouragement of the American public's acceptance of the Soviet Union as a heroic wartime ally, *North Star* was nominated for six Academy Awards and did quite well at the box office. In 1952, during the HUAC hearings on Communist influence in Hollywood, *North Star* was cited as an example of how Hollywood Reds had gotten subversive messages onto American screens. In 1957, National Telefilm Associates bought the film. After changing the soundtrack and adding newsreel footage of [the Soviet crushing of] the Hungarian Rebellion of 1956, *North Star* was re-released as *Armoured Attack*. The film's theme was now Communist betrayal of the anti-fascist struggle.

Samuel Goldwyn...chose ... the celebrated playwright Lillian Hellman [to write an original script for a "quality picture"]. (...) The Hellman film was budgeted for three million dollars, the most Goldwyn had ever put into a single film. William Wyler was slated to direct, but early on he was replaced by Lewis Mile-





solo film. William Wyler era stato scelto come regista, ma fu presto sostituito da Lewis Milestone, che era nato ad Odessa. La musica doveva essere composta da Aaron Copland, le cui simpatie di sinistra erano testimoniate da vari suoi progetti per la rivista *New Masses* e dall'appartenenza al *Composers' Collective*. La sceneggiatura originale della Hellman era incentrata sulla vita di una prospera fattoria collettiva in Ucraina. [Quando il collettivo "North Star" viene attaccato e occupato dai nazisti, gli eroici contadini adottano la tattica della terra bruciata] e i sopravvissuti giurano di combattere fino alla vittoria finale sul Fascismo (...). Appena la Hellman consegnò la sceneggiatura, Goldwyn cominciò a operare profonde alterazioni. (...) La più devastante, secondo la Hellman, fu l'idea di Goldwyn per cui ci voleva della musica per far sì che gli americani simpatizzassero coi russi. Il canto e il ballo occupano quasi un terzo del film. La Hellman riterrà poi Goldwyn responsabile di aver svilito la sua sceneggiatura. (...) La sequenza di apertura del film, secondo lei, assomigliava a una "lunga opera buffa animata non da contadini, reali e vivi, ma da personaggi di una commedia musicale senza un pensiero o preoccupazione al mondo".

Quando la National Telefilm Associates acquistò *North Star* nel 1957, il film venne praticamente rimontato fotogramma per fotogramma, eliminando ogni traccia di linguaggio ritenuto politicamente inappropriato. Tutti i *compagni* furono tagliati. Un dirigente della NTA si lamentò che "L'unica cosa che non abbiamo potuto eliminare - con grande rammarico - era Dana Andrews che andava in giro indossando un'uniforme sovietica." (...) [Il film, un tempo pro-sovietico e ora antisovietico] uscì nei cinema del Midwest specializzati in film d'azione e fu un successo di incassi.

Dan Georgakas, *A Second Look: The Revisionist Releases of North Star*, "Cineaste", New York, v.22 no.1, 1 aprile 1996

stone, who had been born in Odessa. Music was to be composed by Aaron Copland, whose leftist credentials included many projects for *New Masses* magazine and membership in the Composers' Collective. Hellman's original script centered on a prosperous collective farm in the Ukraine. [When the "North Star" collective is attacked and occupied by the Nazis, the heroic peasants apply the scorched earth policy] and the survivors vow to fight on until total victory over fascism....

No sooner was Hellman's script in hand than Goldwyn began to make fundamental alterations. ... Most devastating to Hellman's conception was Goldwyn's notion that the Americans had to be warmed up to the Russkies with some music. This singing, dancing, and storytelling goes on for nearly a third of the film. Hellman would forever hold Goldwyn responsible for debasing her script. ... She described the film's opening as an "extended *opera bouffe*, peopled not by peasants, real and alive, but by musical comedy characters without a thought or care in the world."...

When National Telefilm Associates bought *North Star* in 1957, the film was re-edited virtually frame by frame and expunged of any politically distasteful language. Every *comrade* was excised. One NTA executive lamented, "The only thing we couldn't take out - much to our regret - was Dana Andrews running around in his Soviet uniform." (...) [The once pro-Soviet, now anti-Soviet film] was released to theatres in the Midwest specializing in action pictures and was a box-office success....

Dan Georgakas, "A Second Look: The Revisionist Releases of *North Star*", *Cineaste* (New York), v.22 n.1, 1 April 1996

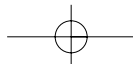
THE MANCHURIAN CANDIDATE Usa, 1962 Regia: John Frankenheimer

■ T. it.: *Va' e uccidi*; Sog.: dall'omonimo romanzo (1959) di Richard Condon; Scen.: George Axelrod; F.: Lionel Lindon; Mo.: Ferris Webster; Scgf.: Richard Sylbert; Cost.: Moss Mabry; Eff. Spec.: Paul Pollard; Mu.: David Amram; Su.: Joe Edmondson; Int.: Frank Sinatra (Bennett Marco), Laurence Harvey (Raymond Shaw), Janet Leigh (Rosie), Angela Lansbury (la madre di Raymond), James Gregory (senatore John Iselin), Henry Silva (Chunjin), Leslie Parrish (Jocie Jordan), John McGiver (senatore Thomas Jordan), Khigh Dhiagh (Yen Lo), James Edwards (caporale Melvin), Douglas Henderson (Colonnello), Albert Paulsen (Zilkov), Barry Kelley (Segretario della difesa), Whit Bissell (ufficiale medico), Robert Riordan (candidato); Prod.: John Frankenheimer, George Axelrod, M.C. Productions, per United Artists ■ 35mm D.: 126'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

Il primo film che ho davvero voluto e sul quale avevo un controllo totale è stato *Va' e uccidi* (...). Non era un soggetto che molti studi cinematografici fossero disposti ad affrontare (...). Ma quando Sinatra disse che avrebbe accettato, avremmo potuto farlo in qualsiasi studio (...). Girammo tutto il film in 39 giorni. (...) Avevo un'idea precisa di tutto il film, anche grazie a George Axelrod (...). Avevamo discusso il film dalla prima all'ultima scena. Sono stato fortunato anche ad avere Richard Sylbert come scenografo (...). È un artista molto creativo, ed ha ricostruito gran parte dei set [per il film] negli studi. Tutti pensano che sia girato in esterni. Abbiamo ultimato le scene del Madison Square Garden in soli quattro giorni. (...)

The first film I really instigated and had complete control over was *The Manchurian Candidate*.... [It] was not a subject that most studios wanted to make.... As soon as Sinatra said he wanted to do it, we could have shot it at any studio in town.... [We] shot the entire film in 39 days. ... I had a very clear concept of the entire movie due partially to George Axelrod.... We...talked out the whole film. I was also fortunate to have, as an Art Director, Richard Sylbert.... He's an imaginative Art Director and he built most of the sets for [the film] in the studio. Everybody thinks it was done on location. We did the Madison Square Garden scenes in just four days....

I thought that Condon's [novel] was one of the best books I



Credo che il [romanzo] di Condon sia uno dei migliori libri che abbia mai letto (...). A quel tempo ebbe una grande importanza sociale e politica per me, e purtroppo il film si è rivelato tristemente profetico. È spaventoso quello che è successo nel nostro paese da quanto è stato fatto il film e quanto spesso il film venga citato per le tecniche [di lavaggio del cervello] (...). George Axelrod (...) mi disse: "È facile che cose del genere possano veramente succedere". Nel film molte cose le abbiamo solo accennate. Ho passato molto tempo a visionare i cinegiornali dei convegni politici, passando in rassegna tutti i libri sul lavaggio del cervello e sulla guerra di Corea. Poi ci siamo fatti assorbire dalla storia e abbiamo capito che ciò che avevamo poteva essere molto più vicino alla realtà di quanto la gente potesse immaginare (...).

Allo stesso tempo eravamo certi di vivere in una società sottoposta al lavaggio del cervello. Volevo poter fare qualcosa (...). Sono sempre più convinto che la nostra società sia manipolata e controllata. Qui avevamo un individuo che cercava di combattere i conflitti interiori che lo tormentavano (...). Inoltre, la cosa più importante era che questo paese si stava riprendendo dal maccartismo e non era mai stato girato alcun film sull'argomento. Volevo fare un film che mostrasse la risibilità delle politiche di estrema destra maccartiste, così come la pericolosità dell'estrema sinistra, volevo esprimere come in fondo entrambe fossero la stessa cosa, e l'assurdità del tutto. Era questo che volevo far vedere, e credo di esserci riuscito.

John Frankenheimer, in Gerald Pratley, *The Films of John Frankenheimer*, Lehigh University Press/Cygnus Press, 1998

had ever read.... It had great social and political significance for me at the time, and it has certainly been – unfortunately – a horribly prophetic film. It's frightening what has happened in our country since that film was made. It's amazing how often the picture is referred to in terms of [brainwashing] techniques... George Axelrod...used to say to me, "This could really very easily happen." A lot of the things we just hinted at in the film. I spent a great deal of time looking at newsreels of political conventions, going through all the books on brainwashing and the Korean War. Then we started to get absorbed in the story and realized that what we had was something that could very well be a lot closer to the truth than many people imagined....

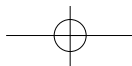
On another level we believed that we lived in a society that was brainwashed. And I wanted to do something about it.... More and more I think that our society is becoming manipulated and controlled. Here was an individual trying to fight the inner conflicts which tormented him.... Also, the most important aspect is that this country was just recovering from the McCarthy era and nothing had ever been filmed about it. I wanted to do a picture that showed both how ludicrous McCarthy-style far-right politics are and how dangerous the far-left is also, how they were really exactly the same thing, and the idiocy of it all. I wanted to show that, and I think we did.

John Frankenheimer, in Gerald Pratley, *The Films of John Frankenheimer* (Lehigh University Press/Cygnus Press, 1998)

IL PIANO MARSHALL / THE MARSHALL PLAN

Quando venne lanciato il piano Marshall, nel giugno del 1948, la situazione in Italia non aveva pari in tutto l'Occidente. I comunisti italiani formavano un partito di massa sufficientemente forte da poter salire al potere con strumenti democratici; quindi, il Piano in Italia fu accompagnato da una vasta operazione di propaganda, la più intensa tra quelle lanciate nei sedici paesi partecipanti. Tale campagna doveva assicurarsi che ogni cittadino italiano, di qualsiasi ceto sociale, capisse la natura di ciò che gli americani offrivano alla popolazione e perché. Alla fine del 1949, il "Programma di Informazione" del Piano Marshall si era trasformato nella più grande operazione propagandistica mai lanciata da una nazione verso un gruppo di paesi in tempo di pace. Il numero di film legati al Piano Marshall prodotti in Italia e per l'Italia fu molto maggiore rispetto a quello di qualsiasi altro paese. I principi promotori vennero trasmessi piuttosto rapidamente e cambiarono poco fino alla guerra di Corea. Venivano così riassunti dal direttore della divisione informativa di Roma: "Trasmettete il messaggio del Piano Marshall alla gente. Trasmettetelo direttamente altrimenti non si diffonderà. E fatelo in modo che la gente lo possa capire." Lo scopo dell'operazione era diffondere il

When the Marshall Plan started in June 1948, Italy's situation was unique in the West. The local Communists were a mass party strong enough to stand a serious chance of coming to power by democratic means, so the Plan was accompanied in Italy by a vast propaganda operation, the strongest in any of the sixteen participating countries. This set out to ensure that every Italian citizen, at every level of society, understood the nature of what it was the Americans were offering, and why. By the end of 1949 the Marshall Plan's "Information Program" had evolved into the largest propaganda operation directed by one country to a group of others ever seen in peacetime. More Marshall Plan films were made in Italy and for Italy than for any other country. Its operating principles were arrived at fairly quickly, and changed little up to the outbreak of the Korean War. They were stated succinctly by the information division's director in Rome: "Carry the message of the Marshall Plan to the people. Carry it to them directly – it won't permeate down. And give it to them so that they can understand it." The basic thrust was for a truly mass programme, using "every method possible ... to reach Giuseppe in the factory or Giovanni in the fields".



messaggio in modo capillare utilizzando “ogni metodo possibile (...) per raggiungere Giuseppe in fabbrica o Giovanni nei campi.” In particolare, i reparti informativi dell’ERP (European Recovery Program) erano destinati ad accrescere il senso di identificazione nazionale e di partecipazione al Piano, con speciale attenzione ad alcuni obiettivi strategici, come i sindacalisti, i contadini, le casalinghe (poiché gestivano “l’economia domestica”) e i dirigenti nei settori economici, industriali e governativi. I reparti informativi avevano l’ordine di evitare un confronto diretto con le forti ondate di propaganda comunista rivolte contro il Piano. Soprattutto avevano il compito di mostrare rispetto verso ogni forma di sovranità locale, evitando accuse di “ingerenza”.

Inizialmente generici e astratti, i film italiani del Piano si trasformarono gradualmente fino ad assumere un carattere più locale, utilizzando registi, sceneggiatori e compositori italiani. Questi prodotti cinematografici non parlavano dell’America (a quello pensavano i film USIS), ma si concentravano sui problemi dello sviluppo dell’Italia e su come il Piano Marshall li avrebbe alleviati. Secondo la prospettiva americana, il comunismo era portatore di povertà, depressione e arretratezza. Nell’Italia del ‘49 questi problemi erano fortemente sentiti ed è per questo che l’intento didattico e informativo era così intenso e diffuso.

Dopo l’inizio della guerra di Corea, nel giugno del 1950 e l’accelerazione della Guerra Fredda, i film diventarono veicoli convenzionali di propaganda, ma il Piano Marshall rimase un’operazione fondamentalmente economica. Il messaggio esplicito che appariva sui vagoni ferroviari italiani era “La Prosperità Vi Rende Liberi”, che implicitamente voleva dire “Anche Voi Potete Essere Come Noi”. Con un linguaggio semplice, familiare, quasi folcloristico e (nelle opere che proiettiamo) non tecnico, i film dimostravano che questo era possibile. Ma evidenziavano anche l’impegno dell’America nei confronti dell’Italia, una sorta di trasfusione psicologica che doveva infondere speranza per un certo tipo di futuro, che poteva essere costruito assieme da americani, italiani e da tutti i cittadini dell’Europa Occidentale. Se il mito del Piano Marshall è sopravvissuto fino ad oggi è perché il futuro promesso da quei film possedeva una dose di verità: le promesse sono state mantenute.

David Ellwood

More specifically, ERP (European Recovery Program) information divisions were expected to increase the sense of national identification and participation in the Plan, with special attention to key target groups, particularly trade unionists, agricultural workers, housewives (as managers of the “economics of the household”), and executives in business, industry, and government. Information divisions were also instructed to avoid direct confrontation with the massive waves of Communist propaganda directed against the Plan. Above all, they were requested to be respectful of every form of local sovereignty, and avoid accusations of “interference”.

Generic and abstract at the start, the Plan’s Italian films gradually evolved to become much more local, and in fact began to use local directors, scriptwriters, and composers. Their products don’t talk about America (that was the job of USIS films), but focus on Italy’s development problems, and how Marshall Plan methods and resources can solve them. To American minds, Communism was a question of poverty, depression, and backwardness. Italy was the country where these questions were most urgent in 1949, hence the great force and ubiquity of the information and educational (*didattico*) effort.

After the start of the Korean War in June 1950, and the acceleration of the Cold War, the films become more like conventional propaganda, but the Marshall Plan itself was primarily an economic operation. Its explicit message, displayed on railway trucks in Italy, was “La Prosperità Vi Rende Liberi”; implicitly it said “You Too Can Be Like Us”. With language that was simple, familiar, quasi-folkloric, and – in the selection we are screening – not technical, the films showed how this could be possible. At the same time, they demonstrated an American commitment to Italy which provided a sort of psychological blood transfusion, expressing hope in a certain kind of future, to be worked out together by Americans, Italians, and all Western Europeans. If the myth of the Marshall Plan has persisted down to our own day, it is because there was a certain truth in the future these films offered: the promises were kept.

David Ellwood

VILLAGE WITHOUT WORDS Italia, 1950 Regia: David Kurland

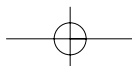
■ Mu.: Alberigo Vitalini; Prod. David Kurland Productions ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Senza dialoghi / No dialogue ■ Da: Deutsches Historisches Museum – Zeughauskino

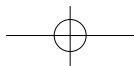
Se esistesse un modello per cinema del Piano Marshall, sarebbe *Village Without Words*. Il film di Kurland assume sorprendentemente le forme di un inno, una celebrazione del programma di aiuti e del boom economico.

Molti dei metodi e delle tecniche che la propaganda dell’ERP (European Recovery Program) amava tanto utilizzare non si ritrovano in *Village Without Words*. Al contrario, il film rompe totalmente con lo stile documentaristico. Le immagini sono costruite in modo che ogni ripresa formi una parte dell’insieme.

If there is a model Marshall Plan film, then *Village Without Words* could well be it. Kurland’s film surprisingly takes on the form of a hymn, a celebration of the aid program and the economic boom.

Many of the methods and techniques which ERP propaganda so likes to use are not used in *Village Without Words*. Instead, the film completely breaks away from documentary style. Its pictures are built in such a way that each shot forms a part of the whole. Kurland does without characterization within the sto-





Kurland fa a meno della caratterizzazione all'interno della storia e non esistono figure individuali identificabili. Non si concentra su progetti concreti, che sarebbe possibile documentare cinematograficamente, o su storie edificanti che potrebbero servire da esempio ed essere raccontate a loro volta nel film. L'intento di Kurland è piuttosto quello di creare un film che funga da simbolo e non di un progetto in particolare ma dell'idea più ampia del Piano Marshall. *Village Without Words* è una vera storia di successo. Tutti gli scenari che appaiono in molti dei film del Piano Marshall per rappresentare il successo di un particolare progetto ERP legato ad un luogo, a un momento o a una persona particolari, sono già qui. E nella loro forma più pura: fabbriche, lavoratori che potrebbero venire da qualsiasi luogo del mondo, strade e vetrine di una città anonima, una giostra immobile. Tutto questo rappresenta la materia prima del film.

Rainer Rother

ry, and there are no identifiable individual figures. He doesn't focus on concrete projects, which it would be possible to document cinematically, or on decent stories which could set an example, and which could be re-told in the film accordingly. Rather, he aims to create a film which can then act as a symbol – not for this or that project, but rather for the whole idea of the Marshall Plan.

Village Without Words is a true success story. All the scenery which appears in so many Marshall Plan films, in order to depict the success of a particular ERP project tied to a particular place, time, or person, is already here. And in its purest form: some sort of factory, workers who could come from anywhere, streets and shop windows of an anonymous town, an unmov- ing carousel – all this is the film's raw material.

Rainer Rother

AIR OF FREEDOM Rft, 1951

■ Prod.: HICOG Film per ECA ■ 16mm. D.: 12'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Deutsches Historisches Museum – Zeughauskino

La celebre stazione radio RIAS (Radio In the American Sector), che portava notizie e intrattenimento alla gente di Berlino e della Germania dell'Est, è la protagonista del film. Nei settori occidentali della città la ricostruzione procede rapidamente grazie agli aiuti del Piano Marshall. I principali artisti europei tengono un concerto. L'amministratore del Piano Marshall, Paul Hoffman, apre il padiglione americano alla nuova Fiera Industriale di Berlino Ovest. Sandra Schulberg

Famed radio station RIAS (Radio In the American Sector), which brought news and entertainment to the people of Berlin and Communist East Germany, is featured in this report. In the Western sectors of the city reconstruction is proceeding apace, thanks to Marshall Aid. Leading European artists entertain at a concert. Marshall Plan Administrator Paul Hoffman opens the American exhibit at the new West Berlin Industries Fair. Sandra Schulberg

CITY OUT OF DARKNESS Rft, 1950

■ Prod.: Mercurius Film per ECA ■ 16mm. D.: 10'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Deutsches Historisches Museum – Zeughauskino

Quando la centrale elettrica di Berlino Ovest viene finalmente ricostruita la città si illumina, per la prima volta, grazie alla propria energia. Il film insiste sull'importanza degli aiuti americani per sostenere la città nella lotta contro la dominazione comunista e apre con una meravigliosa sequenza di atmosfera "noir". Sandra Schulberg

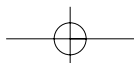
When West Berlin's electric plant is finally rebuilt, the city lights up – on its own power for the first time. The film stresses the importance of US aid to maintain the city in its struggle against Communist domination. It includes a marvellous opening sequence with a *film noir* feeling. Sandra Schulberg

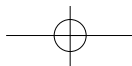
PAESE SENZA ACQUA Italia, 1949 Regia: Giuliano Tomei

■ T. ing.: *Town Without Water*; F.: Antonio Schiavinotto; Mu.: Alberigo Vitalini; Prod.: Phoenix Film ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Una piccola cittadina italiana riceve l'acqua per la prima volta. Iniziando con una panoramica sulla terra inaridita della regione circostante il paese, la storia segue la costruzione di un condotto a opera del governo di Roma grazie agli aiuti del fondo del Piano Marshall. È fotografato in modo sorprendente e lo spettatore avverte realmente la siccità. L'ultima ripresa di un bambino che si bagna il viso con l'acqua lascia un'indelebile sensazione di sollievo e gioia.

A small town in Italy gets water for the first time in its memory. Beginning with views of the parched earth of the region, this story follows the construction of a pipeline built by the government in Rome with help from Marshall Plan matching funds. It's amazingly photographed; one can practically feel the drought. The final shot of a little boy dousing his face with water leaves an indelible image of relief and joy.




DOBBIAMO VIVERE ANCORA Italia, 1949 Regia: Vittorio Gallo

■ F.: Gábor Pogány; Mu.: Ennio Porrino; Prod.: Phoenix Film ■ 35mm. L.: 394 m. D.: 14'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

La vicenda di un uomo che, avuto un incidente sul lavoro, viene salvato dai medici grazie alla tempestiva somministrazione di plasma sanguigno viene usata come metafora della grave condizione italiana nell'immediato dopoguerra, risanata solo attraverso l'impegno americano e il Piano Marshall.

The fortunes of a man who suffers an accident at work and is saved by doctors thanks to the timely administration of blood plasma is used as a metaphor for Italy's grave post-war situation, remedied only through American commitment and the Marshall Plan.

LA CASA Italia, 1950 Regia: Giuliano Tomei

■ F.: Antonio Schiavinotto; Prod.: Phoenix Film ■ 35mm. L.: 286 m. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Resoconto della drammatica mancanza di abitazioni nell'Italia del dopoguerra. Un viaggio attraverso la periferia di Roma accanto ad un giovane in cerca come tanti di un alloggio. Intervento in presa diretta del Ministro dei Lavori Pubblici che illustra la ripresa dell'edilizia nazionale.

An account of the dramatic housing shortage in post-war Italy, told via the story of a young man travelling through the outskirts of Rome in search of somewhere to stay, like many others. Made with direct sound by the Ministry of Public Works, to show the recovery of public building.

TESORI NASCOSTI Italia, 1948 Regia: Vittorio Gallo

■ F.: Antonio Schiavinotto; Mu.: Mario Tamanini; Prod.: Vittorio Gallo per Phoenix Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

L'Italia vista dal punto di vista degli stranieri, come meta turistica che dietro le meraviglie naturali cela potenzialità produttive ed energetiche, in un'Europa che però ancora non favorisce lo scambio commerciale tra le nazioni.

Italy as seen from the viewpoint of foreigners, as a tourist destination, whose productive and energy potentials are concealed behind the natural marvels, in a Europe which, however, still does not favour commercial exchange between the nations.

VIA APPIA Italia, 1950 Regia: Vittorio Gallo

■ F.: Francesco Vitrotti; Mu.: Mario Tamanini; Prod.: Phoenix Film ■ Beta SP. D.: 12'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

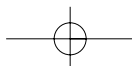
Un viaggio lungo l'antica Via Appia (che corre per 800 chilometri a sudest di Roma fino a Capua) per illustrare il progresso ottenuto grazie agli aiuti del Piano Marshall per risolvere i problemi dell'Italia del dopoguerra. Bonifiche in Puglia, una sosta a Volturno, dove tanti americani persero la vita durante la seconda guerra mondiale, e lungo la strada la prova della nascita di nuovi lavori e nuove speranze rappresentati dalle opere per la manutenzione di strade, ponti ed edifici.

A trip down ancient Rome's Appian Way (which extends from the city of Rome 500 miles southeast to Capua) serves to illustrate the progress being made with Marshall Aid in solving Italy's post-war problems. Land reclamation in Apulia; a pause at Volturno, where so many Americans died in World War II; and, all along the way, evidence of new jobs and new hope as work is undertaken to restore damaged roads, bridges, and buildings.

OMAGGIO A MARCELLO BALDI / HOMAGE TO MARCELLO BALDI

Programma proposto dal progetto "La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema dalla liberazione alle televisioni commerciali 1946 - 1975", promosso da Ministero per i Beni e per le attività culturali, Direzione Generale per il Cinema, Istituto Luigi Sturzo, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna, Cineteca del Comune di Bologna.

This programme is part of the project "Political Communication in Italy through cinema, from the Liberation to Commercial Television, 1946-1975", promoted by the Ministero per i Beni e per le attività culturali, Direzione Generale per il Cinema, Istituto Luigi Sturzo, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna, Cineteca del Comune di Bologna.



Marcello Baldi classe 1923, trentino.

Milite ignoto ancora vivo della seconda fila e della linea estrema del cinema italiano dell'era dei genii che pullulano ad ogni cantone delle strade di Roma (e della Città del Vaticano).

Con, a complicare le cose, un cognome troppo diffuso fra i cineasti della penisola, condiviso ancora con un tale che diresse anche Orson Welles al tempo della *Ricotta* e con un altro, un rosselliniano di gran talento e sperpero.

Un cognome, come se non bastasse, che in Italia è un aggettivo da abbinare quasi inevitabilmente all'epiteto di "giovannotto". Quando si dice linea estrema si deve pensare a Turi Vasile, il sicilianuzzo che porta Méliès, Pirandello, Chaplin, Guareschi e Longanesi nell'ufficio Psicologico dei Comitati Civici. Un cilindro magico che a tempi record sforna i conigli che non votano, i decapitati che credono a Togliatti e Dio che nell'urna ti vede mentre Stalin no. Turi Vasile, l'uomo che ha portato Visconti ad Acitrezza e che ha fatto covare uova di gallina a Eduardo in film maledetti o che ancor oggi tutti ignorano.

Baldi, comico giovanile del teatro unisessuale, cineoperatore d'assalto (anche di guardie svizzere) degli anni di vere bombe, come l'ancora a tutt'oggi invisibile *Guerra alla guerra*. Opere che probabilmente il Patto Atlantico o la Nato, o più semplicemente l'Ambasciatore o il Sottosegretario s'incaricarono di far sparire o di occultare per un po' perché il Papa, accusato di non aver tuonato contro i nazisti, si erge in cielo, sopra il fungo di Hiroshima, a giudicare gli americani.

In quella stagione, poco dopo, sempre agli ordini di Gedda e Vasile, il giovanotto fa film micidiali di propaganda antiastensionista e antifrontista. Fu uno dei maghi della pioggia che il 18 aprile del 1948 fece grandinare.

Dopo film così forti, continuò la sua carriera da autarchico, da artigiano e da amico delle sue montagne. Scalò il K2 in uno dei suoi film di montaggio più difficili da accoccare e con dentro le false verità eroiche meglio protette di mezzo secolo di storia d'Italia. Chiedete a Walter Bonatti!

E poi il peplum biblico verace del periodo in cui la San Paolo crede, con quarant'anni di anticipo, di essere l'azienda metà pubblica e metà privata di Ettore Lux Bernabei. Nella Almería di Leone, con qualche dolly e qualche dollaro in più di Sergio.

E infine film di genere che non conosciamo per la library di Dino De Laurentiis il quale per fare l'americano più americano degli americani si fida ciecamente di questo sveltone che ha imparato a montare da Serandrei (e da Simonelli).

Insomma, un cineasta anomalo e quasi maledetto. Il che è il massimo per un uomo che per alcuni anni della sua giovinezza non fece altro che filmare un Papa e che diresse un cortometraggio che s'intitola *La verità della scomunica*.

Cinema da ritrovare.

Tatti Sanguineti

Marcello Baldi, class of 1923, native of the Trento region.

This Unknown Soldier, still alive, in the second rank and on the politically extreme frontline of Italian cinema, hails from the era when geniuses were springing up on every street corner in Rome (and Vatican City).

To complicate things, he had a last name that was already widespread among people involved in Italian cinema. It was shared by someone who had even directed Orson Welles at the time of *Ricotta*, and with a Rossellinian of great, wasted talent. As if that weren't enough, in Italy his last name is an adjective almost inevitably associated with the epithet of *giovannotto* (a self-confident young man).

When we say extreme, we should think of Turi Vasile, the Sicilian who brought Méliès, Pirandello, Chaplin, Guareschi, and Longanesi to the Psychological Office of the *Comitati Civici*. These Civic Committees were a magic top hat churning out, in record time, cowards who do not vote, the headless who believe in Togliatti, and God who sees you at the polls, while Stalin does not. Turi Vasile, the man who brought Visconti to Acitrezza, and made Eduardo De Filippo sit on eggs in accursed films that everyone still ignores today.

Baldi was then a young comic of the unisexual theater, a frontline cameraman during the years of real bombs, like the still largely unavailable *Guerra alla guerra*. He made works that disappeared or were hidden, probably due to the interference of the Atlantic Pact, NATO, or more simply some Ambassador or Undersecretary, because the Pope, accused of not having thundered against the Nazis, rose in the sky above the mushroom cloud over Hiroshima to judge the Americans.

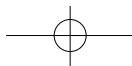
In the immediate post-war period, leading to the crucial elections in 1948, young Baldi, under the orders of Gedda and Vasile, made hard-hitting anti-Frontist (anti-Communist) propaganda films, urging people to vote. He was one of the rain-makers, magicians who made it pour on 18 April 1948.

After these powerful films, he continued his career as a self-sufficient man, artisan, and lover of mountains. He climbed K2, shown in one of his most difficult compilation films to string together, and with the most well protected false heroic truths of half a century of Italian history. Just ask Walter Bonatti!

Then came the *peplum* period, of the Biblical sword-and-sandal film, 40 years ago, with San Paolo Film (believed to be the half-public, half-private company of Ettore Lux Bernabei). Baldi was in Leone's Almería, with a few dollies and a few dollars more than Sergio.

And finally, genre films that we are not familiar with, made for Dino De Laurentiis, who in order to be more American than the Americans blindly trusted this cunning devil, who had learned how to edit from Serandrei (and Simonelli).

In short, an anomalous and almost accursed filmmaker, which is the best we can say for a man who for several years in his youth did little else but film a Pope and direct a short entitled *La verità della scomunica*. Definitely a cinema to be rediscovered. Tatti Sanguineti


AD OGNI COSTO Italia, 1953 Regia: Marcello Baldi

■ F.: Osvaldo Marelli; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ Beta. D.: 17'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Don Luigi Sturzo

È Luigi Gedda a commissionare a Baldi, un film con l'obiettivo di portare la gente alle urne nelle elezioni del '53. La consegna è a dieci giorni e per Marcello Baldi non c'è il tempo di mettersi a scrivere. Insieme all'amico architetto col pallino per Chaplin, gira a braccio la storia di un povero Charlot insidiato da due omoni baffuti che fanno di tutto per impedirgli di votare. Fuori dalla comica, nella realtà dell'elettore medio votare è molto più semplice, è un diritto e un dovere che la propaganda antiastensionista del Comitato Civico Nazionale difende anche col cinema.

Giulia Fiaccarini

It was Luigi Gedda who commissioned the cineaste Baldi to make a film to get people to the polls for the election of '53. The film had to be delivered in only 10 days, and Marcello Baldi did not have time to sit down and write. Along with an architect friend who had a craze for Chaplin, he shot impromptu the story of a poor Tramp besieged by two mustached men who do everything to stop him from voting. Outside the slapstick comedy, the reality for the onscreen average voter is much less complicated. Voting is depicted as a right and a duty, defended even in films by the pro-voting propaganda of the Comitato Civico Nazionale.

Giulia Fiaccarini

IDOLO INFRANTO Italia, 1956 Regia: Marcello Baldi

■ Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ Beta. D.: 14'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Don Luigi Sturzo e Cineteca di Bologna

Uno speaker che scimmiotta l'accento russo di certi documentari rossi, fa la storia dell'idolo Stalin. Il Baldi dei Comitati Civici sceglie il sarcasmo per spiegare che l'imbratto e la caduta dell'idolo sovietico è avvenuto non per opera degli anticomunisti, ma dei suoi stretti collaboratori. Vaglio di metri e metri di repertorio, montaggio certosino per un film che mette in guardia dal pericolo rosso usando una retorica sottile: Attenti a votare comunista, come hanno tradito il loro stesso idolo potrebbero tradire voi!

Giulia Fiaccarini

A speaker who apes the Russian accent of certain Red documentaries tells the story of Stalin. Baldi of the *Comitati Civici* chooses sarcasm for explaining the immorality and the fall of the Soviet idol, which was brought on not by anti-Communists but by his closest collaborators. Baldi screened metres and metres of footage, and painstakingly edited a film that warns against the Red threat using subtle rhetoric: Be careful voting Communist – just as they betrayed their own idol, they could betray you!

Giulia Fiaccarini

TRENT'ANNI DOPO Italia, 1951 Regia: Marcello Baldi

■ Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ Beta. D.: 20'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Don Luigi Sturzo

A trent'anni dall'avvento del comunismo si fanno i conti con la sua vera essenza. E il conto è molto salato per l'operaio Giuseppe Santini, protagonista di questa favola tragica e vittima di quella comunista. Per questo che è uno dei film di propaganda a marca Comitati Civici tra i più costruiti, Marcello Baldi scrive e organizza, immagina gli spazi neorealisti e ne adatta i teatri di posa, arriva in Abruzzo per girare con la neve. Al suo attore appena uscito di Accademia vuol fare interpretare la sventura di chi ha scelto il comunismo, l'oblio di chi sulla scheda elettorale trova solo il nome del candidato Giuseppe Stalin ripetuto infinite volte.

Giulia Fiaccarini

Thirty years after the advent of Communism, it is time to come to terms with its true essence. The toll is high for the worker, in this case Giuseppe Santini, the protagonist of this tragic fable and victim of Communism. For this film, which was one of the most constructed propaganda films of the *Comitati Civici*, Marcello Baldi wrote, organized, visualized Neo-realist spaces and adapted them for the studios, and went to Abruzzo to shoot scenes in the snow. He wanted his actor, who was fresh out of the Accademia, to enact the tragedy of someone who had chosen Communism, and the oblivion of someone who finds on the ballot the name of the candidate Joseph Stalin, repeated infinitely.

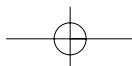
Giulia Fiaccarini

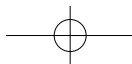
OSIRIDE Italia, 1966 Regia: Marcello Baldi

■ F.: Marcello Masciochi; Mu.: Franco Potenza; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Sembra un nome d'arte, ma Osiride Pevarello mostra la carta d'identità per sedare ogni dubbio residuo: così si chiama, all'anagrafe di Padova. Nome d'arte, invece, doveva essere quello

It sounds like a stage name, but Osiride Pevarello shows his identification card to quash any doubt: that's his real name, registered at the office of vital statistics in Padua. Legend has it



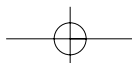


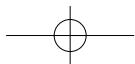
adottato in una delle tappe della sua vita da circense, se la leggenda corrisponde a realtà: Zampanò, prima della *Strada* di Fellini. Osiride ha fatto parte per davvero di quel caravanserraglio di tipi unici che banchetta nel mondo felliniano. E come caratterista ha lavorato con moltissimi altri (Lattuada, Leone, Brass, D'Amato, Lizzani, Bava, Steno...), portando la figura massiccia e il faccione burbero in quel cinema italiano che oggi non esiste più. Osiride vive con la famiglia in una roulotte, e si arrangia benissimo. Persona e personaggio abitano lo stesso corpo, straripante di energia e di umanità.
Andrea Meneghelli

that he already had his stage name, Zampanò, in the circus, long before Fellini's *La Strada*. Osiride truly was a part of that caravanserai of one-of-a-kinds that feasted in Fellini's world. As a character actor he worked with many others (Lattuada, Leone, Brass, D'Amato, Lizzani, Bava, Steno...), bringing his enormous body and grumpy face to the screens of an Italian cinema that today no longer exists. Osiride lives with his family in a trailer, and he gets by well enough. Both the individual and the character live in the same body, overflowing with energy and humanity.
Andrea Meneghelli

Nell'omaggio a Marcello Baldi abbiamo voluto inserire anche questo cortometraggio recentemente ritrovato, anche se il suo argomento non ha nulla a che fare con la propaganda.

A rediscovered short by Marcello Baldi has been added to the programme even though the subject has no relations with the Cold War.





IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (TERZA PARTE) - OMAGGIO A VINCENTE MINNELLI
CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 3) - HOMAGE TO VINCENTE MINNELLI



IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (TERZA PARTE) - OMAGGIO A VINCENTE MINNELLI
CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 3) - HOMAGE TO VINCENTE MINNELLI

Programma a cura di Peter van Bagh
 Programmes by Peter van Bagh



Nello splendido Cinema Arlecchino, pensato originariamente per il CinemaScope e per i “materiali più spettacolari”, continua la nostra presentazione di film dell’epoca d’oro del widescreen. Il formato 2:55,1 a volte veniva combinato a una *mise-en-scène* che sapeva cogliere la magia del grande schermo con una creatività e una magnificenza forse impareggiabili.

Questo viene ampiamente dimostrato dalla serie di film in CinemaScope di Vincente Minnelli, con copie che rendono questa occasione un privilegio ancor più raro: *Brigadoon*, *Qualcuno verrà*, *A casa dopo l’uragano*, *Susanna agenzia squillo*, *I quattro cavalieri dell’Apocalisse*, e *Due settimane in un’altra città* (dove

la città è ovviamente Roma).

I tre generi, il musical, la commedia e forse soprattutto il melodramma, mostrano la maestria di Minnelli in tutto il suo splendore. Il finale orgiastico di *Qualcuno verrà*, o il modo in cui il mondo maschile viene condensato nelle scenografie di *A casa dopo l’uragano*, appartengono ai ricordi più cari di ogni vero cinefilo.

Quando abbiamo iniziato le nostre proiezioni in widescreen tre anni fa, abbiamo sottolineato la perfezione tecnica dei primi tre gloriosi e creativi anni di esistenza del CinemaScope. La tragedia è che pochissime copie originali sembrano aver mantenuto intatti i loro colori (purtroppo il sistema DeLuxe usato dalla casa di produzione più attiva in questo formato, la Fox, è soggetto a decadimento e alterazione del colore).

Quest’anno, siamo lieti di proiettare altri due film in CinemaScope: *There’s No Business Like Show Business*, il film in cui Marilyn Monroe interpreta la sua immortale “Heat Wave”, proveniente dal Finnish Film Archive, e *Sign of the Pagan* di Douglas Sirk, dalla collezione di Martin Scorsese.

Questa sezione sarà arricchita anche da due grandi film europei originali. Il primo, *En Djungelsaga* (1957) è un film “di una bellezza sorprendente”, per usare le parole di Jon Wengström, ed è anche il primo lungometraggio mai girato in AgaScope, realizzato in India dal grande Arne Sucksdorff sulle orme di Renoir e Rossellini. Il secondo è una copia restaurata “director’s cut” di *The Damned* (1961), un affascinante film di fantascienza troppo poco conosciuto, che segna il punto di incontro tra Joseph Losey e la Hammer Films.

Peter von Bagh

With the wonderful Cinema Arlecchino – an auditorium originally designed for CinemaScope and “other more spectacular materials” – we continue our presentation of films from the period when widescreen was king. The 2:55,1 format was sometimes complemented by a *mise-en-scène* that caught the magic of the big screen somehow more creatively and dazzlingly than anything since.

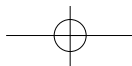
This should be amply proved by a series dedicated to the CinemaScope films of Vincente Minnelli, in copies that make the occasion a rare privilege: *Brigadoon*, *Some Came Running*, *Home from the Hill*, *Bells Are Ringing*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, and *Two Weeks in Another Town* (the town, of course, being Rome). All three genres – musical, comedy, and, perhaps most poignantly, melodrama – display Minnelli’s mastery in full bloom. The orgiastic ending of *Some Came Running*, or the way the male world is condensed into the décor of *Home from the Hill*, belong to every true cinephile’s dearest memories...

When we began our widescreen presentations three years ago, we noted the divinity of the technical form of the glorious and creative first three years of the existence of CinemaScope. The tragedy is that very few original copies seem to exist with their colour intact (alas, the DeLuxe system, used by the format’s most active producer, Fox, suffers from colour fading or mutation).

This year we are very happy to screen two more CinemaScope films: *There’s No Business Like Show Business*, the film in which Marilyn Monroe performs her immortal “Heat Wave”, from the Finnish Film Archive, and Douglas Sirk’s *Sign of the Pagan*, from the collection of Martin Scorsese.

Two great and original European films complete this year’s selection. First, *En Djungelsaga* (1957) – a “stunningly beautiful” film (in the words of Jon Wengström), and the first feature film shot in AgaScope, made in India by the great Arne Sucksdorff, in the footsteps of Renoir and Rossellini. Second, the restored “director’s cut” print of *The Damned* (1961), a too-little-known and intriguing science-fiction film, marking the intersection of the paths of Joseph Losey and the Hammer company.

Peter von Bagh



OMAGGIO A VINCENTE MINNELLI / HOMAGE TO VINCENTE MINNELLI

BRIGADOON Usa, 1954 Regia: Vincente Minnelli

■ Sog.: dal musical omonimo (1947) di Alan Jay Lerner e Frederick Loewe; Scen.: Alan Jay Lerner; Mu.: Frederick Loewe; F.: Joseph Ruttenberg; Mo.: Albert Akst; Eff. Spec.: Warren Newcombe; Scgf.: Cedric Gibbons, Preston Ames; Cost.: Irene Sharaff; Coreografie: Gene Kelly; Arrangamenti: Conrad Salinger; Arrangamenti vocali: Robert Tucker; Su.: Dr. Wesley C. Miller; Int.: Gene Kelly (Tommy Albright), Van Johnson (Jeff Douglas), Cyd Charisse (Fiona Campbell), Elaine Stewart (Jane Ashton), Barry Jones (Mr. Lundie), Hugh Laing (Harry Beaton), Albert Sharpe (Andrew Campbell), Virginia Bosler (Jean Campbell), Jimmy Thompson (Charlie Dalrymple), Dody Heath (Meg Brockie), Dee Turnell (Ann), Eddie Quillan (Sandy); Prod.: Arthur Freed per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 108'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Film and Television Archive, per concessione di Hollywood Classics

Brigadoon incantò il pubblico di Broadway nel 1947, con le meravigliose musiche di Lerner e Loewe, l'ambientazione scozzese "alternativa" e il variopinto spettacolo che offriva. Due americani, il romantico idealista Tommy e il cinico e realista Jeff, si imbattono nella magia di Brigadoon, un villaggio delle Highlands che magicamente prende vita per un unico giorno ogni 100 anni. La storia colpì l'immaginario del mondo del dopoguerra, quanto la Shangri-La di James Hilton.

Il primo CinemaScope di Minnelli ebbe problemi fin dall'inizio: l'idea iniziale di girare gli esterni in Scozia venne scartata per via del maltempo; la proposta di Kelly di filmare una sorta di western scozzese vicino a Big Sur fu cestinata perché le limitazioni del budget costringevano a girare tutto in studio. Il reparto artistico della MGM creò un set enorme e incredibile che comprendeva gole e pendii, un corso d'acqua e un intero villaggio di cottage bianchi col tetto di paglia, con fondali dipinti così realistici che gli uccelli si dice entrarono volando sul set quando le porte dello studio erano aperte. I costumi fantasiosi di Irene Sharaff prevedevano kilt e vestiti stilizzati per le contadine e le pastorelle. Sul set pascolavano animali in carne ed ossa, compresi alcuni bovini scozzesi a pelo lungo.

Il film fu considerato una grande delusione (Minnelli ricorda: "Ero insoddisfatto del film (...) sentivo che mancava qualcosa") ed è stato spesso criticato per l'artificiosità delle riprese in studio. Ma vedendolo oggi si può solo accettare la stilizzata fantasia di Minnelli per quello che è e non per quello che avrebbe potuto essere. L'irritazione per le pose artificiose dei personaggi che sembrano manichini di *tableaux vivants* o dei ballerini messi in fila lungo lo schermo, vengono compensate da alcuni momenti magici: Brigadoon che emerge dalla foschia risvegliata da raggi di luce; interni che sembrano dipinti fiamminghi; il *pas de deux* che vede sbocciare l'amore tra Kelly e Charisse ("Heather on the Hill"); e la drammatica scena dell'inseguimento, presumibilmente girata in una singola ripresa; il tutto sulle note delle ricche orchestrazioni di Conrad Salinger. Ai due protagonisti basta rimettere piede nella frenesia e tra le nevrosi di una claustrofobica New York per rimpiangere il loro idillio scozzese. Quando Gene Kelly torna sul set fantastico di Brigadoon, accolto dalle braccia di Cyd Charisse, solo gli occhi di un vero cinico possono restare asciutti: "Quando si ama davvero qualcuno, tutto è possibile".

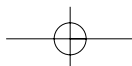
Catherine A. Surowiec

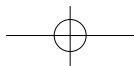
Brigadoon charmed Broadway audiences in 1947, with its lovely Lerner and Loewe score, "different" Scottish locale, and colourful spectacle. Its story about two Americans who happen upon Brigadoon, a Highland village which magically comes to life for one day every 100 years, struck a chord in the post-war world, comparable with James Hilton's pre-war vision of Shangri-La.

Minnelli's first CinemaScope venture hit trouble right at the start. The original idea of Scottish location filming was dashed by bad weather; then Kelly's notion of a sort of Scottish Western filmed near Big Sur bit the dust when budget cuts forced the project into the studio. The art department created an incredible set of glens, braes, a rushing stream, and whitewashed thatched cottages, with painted backdrops so realistic that birds reportedly flew in when the soundstage doors were open. Irene Sharaff's imaginative costumes featured tartans and stylized shepherdess and milkmaid outfits. Live animals roamed the set, including long-haired Highland cattle.

The film was widely regarded as a disappointment (Minnelli recalled, "I felt frustrated by the picture ... something was definitely missing"), and it has been much criticized for its hermetically-sealed studio look. But one must accept Minnelli's stylized Scottish fantasy on its own terms rather than dream of what might have been. Irritations like characters posed like mannequins in *tableaux vivants*, or lines of dancers strung across the screen, are counterbalanced by magical moments: Brigadoon emerging from the mist; interiors like Flemish genre paintings; Kelly and Charisse's "Heather on the Hill" *pas de deux* as their love blossoms; and the dramatic chase sequence, allegedly filmed in one set-up – all to the strains of Conrad Salinger's lush orchestrations. A brief return to jangled, claustrophobic New York certainly makes our two Americans yearn for their Highlands idyll. And when Gene Kelly returns to the soundstage Brigadoon, to Cyd Charisse's outstretched arms, only the true cynic will have dry eyes: "If you love someone deeply enough, anything is possible."

Catherine A. Surowiec




SOME CAME RUNNING Usa, 1958 Regia: Vincente Minnelli

■ T.it.: *Qualcuno verrà*; Sog.: dal romanzo omonimo di James Jones; Scen.: John Patrick, Arthur Sheekman; F.: William H. Daniels; Mo.: Adrienne Fazan; Scgf.: William A. Horning, Urie McCleary; Cost.: Walter Plunkett; Mu.: Elmer Bernstein; Canz.: Sammy Cahn, James Van Heusen; Su.: Franklin Milton; Int.: Frank Sinatra (Dave Hirsh), Dean Martin ('Bama Dillert), Shirley MacLaine (Ginny Moorehead), Martha Hyer (Gwen French), Arthur Kennedy (Frank Hirsh), Nancy Gates (Edith Barclay), Leora Dana (Agnes Hirsh); Prod.: Sol C. Siegel per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 137'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, per concessione di Hollywood Classics

Dopo *Da qui all'eternità*, il suo fortunato primo romanzo sui soldati americani di stanza alle Hawaii prima dell'attacco a Pearl Harbor, James Jones passò un'eternità a scrivere il suo secondo libro. Il risultato fu *Qualcuno verrà*, un resoconto velato e colorito del suo blocco creativo. Il protagonista è un romanziere ed ex-soldato che fa miseramente ritorno a Parkman, la sua città natale del Midwest, un luogo pieno di ipocrisia, confusione sessuale e monotonia. Ville di lusso con colonnati là in alto, squallide bettole con prostitute e gioco d'azzardo lì in basso. Ma cosa ci faceva Minnelli da quelle parti? Nel 1958 ci era arrivato in seguito a *Gigi*, così deliziosamente francese, e della commedia da salotto *Come sposare una figlia*. Forse lo aveva attratto il protagonista. Dave Hirsh è un artista tormentato e a Minnelli questo piaceva. Ma senza dubbio era anche attratto dalla stella che lo interpretava: Frank Sinatra era già parte del progetto. A Minnelli piacevano le sfide, e questo voluminoso romanzo lo era sicuramente. Forse era convinto che col suo forte senso visivo, il ritmo giusto e un casting adeguato (Dean Martin e Shirley MacLaine, giocatore d'azzardo e prostituta), avrebbe potuto trasformare questa soap-opera pretenziosa in una tragedia. Se è così, c'è quasi riuscito.

Tre settimane vennero impiegate per le riprese a Madison, in Indiana. Nel 1943, Josef von Sternberg ci era andato per fare un documentario per l'Office of War Information, il corto *The Town*, in cui la cittadina era presa a simbolo dell'America di provincia, sana e integrata. Ma Minnelli la vedeva diversamente, o la voleva diversa per *Qualcuno verrà*. Non voleva neppure il realismo documentaristico, infatti il film tende sempre allo stravagante. Sembra che Minnelli si sia ispirato visivamente ai juke-box, e sicuramente ci sono molte luci al neon. Per la penultima sequenza, quella della festa, costruisce accuratamente la tensione con un delirante montaggio incrociato tra assassino e vittima, in cui i set, la musica, le comparse e i proiettili si fondono. Potrebbe quasi essere un'opera lirica, o un balletto.

Nonostante l'evidente artificiosità, il film conserva un volto umano, in parte per merito di Shirley MacLaine. Nel cinema dal 1955, la MacLaine era ancora considerata una stranezza; *Variety* scrisse che i suoi capelli "sembravano pettinati con un frullatore". Ma grazie alla regia di Minnelli e alla forza della sua interpretazione, il personaggio della prostituta Ginny diventa una figura di forte pathos.

Geoff Brown

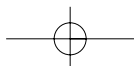
Following *From Here to Eternity*, his acclaimed first novel about American soldiers serving in Hawaii before the Pearl Harbor attack, James Jones spent from here to eternity writing a successor. The result was *Some Came Running*, a veiled and colourful account of his own writing block. The hero is an ex-soldier novelist who makes a misbegotten return to Parkman, his Midwest home, a place filled with hypocrisy, sexual confusions, and drabness. Ritz houses with colonnades up here; low dives with prostitutes and gambling down there.

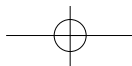
What was Minnelli doing in town? In 1958 he came to the property after *Gigi*, so exquisitely French, and the drawing-room comedy *The Reluctant Debutante*. Perhaps the hero drew him in. Dave Hirsh is a tortured artist; Minnelli liked those. No doubt he was attracted to the star player too: Frank Sinatra was already part of the package. And Minnelli liked a challenge; the long, unwieldy novel was certainly that. Maybe he believed that with his strong visual eye, sense of rhythm, and some appropriate casting (Dean Martin and Shirley MacLaine, gambler and slut), he could turn a pretentious soap opera into a tragedy. If so, he almost made it.

Three weeks were spent shooting in Madison, Indiana. In 1943 Josef von Sternberg had come there to make the Office of War Information documentary short *The Town*, where it stood as a symbol of wholesome, integrated small-town America. That wasn't what Minnelli saw, or what *Some Came Running* wanted. He didn't want documentary realism either; the film is always spinning into extravagance. Supposedly, Minnelli took his visual inspiration from juke-boxes: there's certainly plenty of flashing neon. For the penultimate carnival sequence, he carefully builds tension with murderer and prey deliriously cross-cut, and sets, music, extras, and bullets fused. It could be an opera, almost, or a ballet.

Despite the gaudy artifice this film retains a human face, partly thanks to Shirley MacLaine. In films since 1955, she was still considered an oddity; *Variety* said her hair "looks like it was combed with an eggbeater". But through Minnelli's handling and the force of her acting she makes Ginny the tramp a figure of pathos.

Geoff Brown





HOME FROM THE HILL Usa, 1960 Regia: Vincente Minnelli

■ **T. it.:** *A casa dopo l'uragano*; **Sog.:** dal romanzo omonimo (1957) di William Humphrey; **Scen.:** Harriet Frank Jr., Irving Ravetch; **F.:** Milton Krasner; **Mo.:** Harold F. Kress; **Scgf.:** George W. Davis, Preston Ames; **Cost.:** Walter Plunkett; **Mu.:** Bronislaw Kaper; **Eff. Spec.:** Robert R. Hoag; **Int.:** Robert Mitchum (capitano Wade Hunnicutt), Eleanor Parker (Hannah Hunnicutt), George Peppard (Raphael "Rafe" Copley), George Hamilton (Theron Hunnicutt), Luana Patten (Libby Halstead), Everett Sloane (Albert Halstead), Anne Seymour (Sarah Halstead), Constance Ford (Opal Bixby), Ken Renard (Chauncey), Ray Teal (Dr. Reuben Carson); **Prod.:** Sol C. Seigel, Edmund Grainger per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. **D.:** 150'. **Col.** Versione inglese / English version ■ **Da:** BFI National Film and Television Archive, per concessione di Hollywood Classics

Alla fine degli anni '50, la carriera di Minnelli lo aveva già portato in molti luoghi diversi: la St. Louis nostalgica di inizio secolo, la Parigi dei pittori impressionisti, e poi Broadway e il Radio City Music Hall. Tutti luoghi dove un esteta e un artista poteva sentirsi a proprio agio. Ma mai prima di *A casa dopo l'uragano* era finito in Texas, tra machismo esasperato, trofei di caccia e fucili alle pareti, e quel che Stephen Harvey descriveva nel suo libro su Minnelli come "una poltrona a misura umana dal colore della carne appena uccisa".

Eppure il Texas era una scelta ovvia. Negli anni '50 c'era stata una crescente ondata di film che parlavano di famiglie tormentate del profondo Sud, petrolieri e allevatori pieni di soldi, di forti emozioni e di scheletri nell'armadio. La Fox aveva adattato due romanzi di William Faulkner, *La lunga estate calda* e *L'urlo e la furia*, le cui sceneggiature erano state scritte da Irving Ravetch assieme alla moglie Harriet Frank Jr. Sfruttando questa formula, la MGM, Minnelli, Ravetch e Frank adattarono *A casa dopo l'uragano*, il primo romanzo scritto da un discepolo di Faulkner proveniente dal Texas orientale, William Humphrey. La produzione sfruttò come *location* proprio la terra natale di Faulkner, Oxford nel Mississippi, assieme a Paris e Clarksville nel Texas nord-orientale.

La storia è imperniata sulle tensioni tra un ricco e virile padre (Robert Mitchum), la moglie insoddisfatta (Eleanor Parker), e i due figli, uno legittimo e l'altro illegittimo (George Hamilton, George Peppard). Trovandosi in un terreno così poco familiare, un regista minore avrebbe cercato di nascondersi, fungendo unicamente da illustratore della vicenda. Ma non Minnelli, che si tuffa con un abbandono lirico per affrontare di testa sia il machismo che la poltrona di carne, si lancia in una caccia al cinghiale facendo un uso dinamico della macchina da presa e del montaggio, e costruisce l'epilogo come un grandioso climax sinfonico che supera perfino il finale di *Qualcuno verrà*.

Ma in tutto questo Minnelli resta attento alle voci più deboli e impercettibili. Riesce a trasmettere la sofferenza di queste vite senza amore. Nel suo sguardo c'è calma, calore, humour, soprattutto nelle scene in cui Peppard, nel ruolo del figlio illegittimo Rafe, si avvia, nonostante tutti gli ostacoli, verso la maturità. Per Peppard, cresciuto tra l'Actors Studio e i teatri di New York, questo ruolo decretò il successo cinematografico. Per Minnelli, il film rappresentò una sfida ampiamente superata. E per Mitchum, con la sua presenza forte nel ruolo del padre, *A casa dopo l'uragano* fu un lavoro ben fatto, anche se lo capi solo in seguito. "Agli studi arrivavano molte lettere dei fan", disse.

Geoff Brown

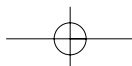
By the late 1950s, home had been many places in Minnelli's career: nostalgic turn-of-the-century St. Louis; the Impressionist painters' Paris; Broadway and Radio City Music Hall. All places where an aesthete and craftsman could be among friends. Never, before *Home from the Hill*, had he fetched up in Texas with strutting machismo, a décor of animal trophies and rifles, and what Stephen Harvey described in his excellent Minnelli book as a "man-sized easy chair the colour of fresh-killed meat".

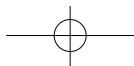
But Texas might have been expected. The 1950s saw a rising wave of films about tortured families from the Deep South, full of oil money, ranchers, large emotions, and skeletons in closets. Fox adapted William Faulkner's *The Long Hot Summer* and *The Sound and the Fury*, with scripts by the married writing team of Irving Ravetch and Harriet Frank Jr. On their coat-tails, MGM, Minnelli, Ravetch, and Frank adapted a new book, *Home from the Hill*, the first novel of a Faulkner acolyte from east Texas, William Humphrey. The production actually used Faulkner's home territory, Oxford, Mississippi, as one of the locations, along with Paris and Clarksville in northeast Texas.

The story details the tensions between a rich stud father (Robert Mitchum), his alienated wife (Eleanor Parker), and two sons, legitimate and illegitimate (George Hamilton, George Peppard). A lesser director on unfamiliar ground might have tried to hide, functioning only as the script's illustrator. Not Minnelli. He splashes out with operatic abandon, facing the machismo and the meat-chair head on, charging through a wild-boar hunt with dynamic camerawork and cutting, and pacing the finale as a grand symphonic climax topping even the last stretch of *Some Came Running*.

Yet in all of this Minnelli remains alert to still, small voices. He makes you feel the sense of loss endured by loveless lives. There is quiet observation, warmth, and humour, particularly in Peppard's scenes as the illegitimate, gentle Rafe, growing to maturity despite all his hurdles. For Peppard, a New York stage actor keen on the Method, the role marked his cinema breakthrough. For Minnelli, the film represented a challenge largely surmounted. As for Mitchum, a strong presence as the father, *Home from the Hill* was a job done well, though he carped afterwards. "The sets got a lot of fan mail," he said.

Geoff Brown





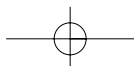
BELLS ARE RINGING Usa, 1960 Regia: Vincente Minnelli

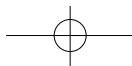
■ **T. it.:** Susanna agenzia squillo; **Sog.:** tratto dal musical omonimo (1956) di Betty Comden e Adolph Green; **Scen.:** Betty Comden e Adolph Green; **Mu.:** Jule Styne; **F.:** Milton Krassner; **Mo.:** Adrienne Fazan; **Scgf.:** George W. Davis, Preston Ames; **Cost.:** Walter Plunkett; **Coreografie:** Charles O'Curran; **Int.:** Judy Holliday (Ella Peterson), Dean Martin (Jeffrey Moss), Fred Clark (Larry Hastings), Eddie Foy Jr. (J. Otto Prinz), Jean Stapleton (Sue), Ruth Storey (Gwynne), Dort Clark (Ispettore Barnes), Frank Gorshin (Blake Barton), Ralph Roberts (Francis), Valerie Allen (Olga), Bernie West (Dr. Joe Kitchell), Hal Linden (cantante di "The Midas Touch"), Gerry Mulligan (cavaliere per l'appuntamento di Ella); **Prod.:** Arthur Freed per Metro-Goldwyn-Mayer ■ **35 mm. D.: 126'. Col. Versione inglese / English version** ■ **Da:** BFI National Film and Television Archive, per concessione di Hollywood Classics

Susanna agenzia squillo fu ispirato da un'inserzione dell'elenco telefonico di New York che pubblicizzava un concetto allora nuovo, il servizio di segreteria telefonica. Il team di scrittura formato da Comden e Green plasmò un veicolo perfetto per esaltare i molti talenti dell'amata attrice Judy Holliday, che si cala negli incantevoli panni di Ella Peterson, la cordiale e fin troppo umana operatrice del centralino "Susanswerphone" che viene coinvolta nella vita dei suoi clienti. È una maga a risolvere i loro problemi – meravigliosi il borbottante attore *beat* brandoniano interpretato da Frank Gorshin e il dentista aspirante canzoniere (Bernie West), che sembra uscito dalla rivista *Mad* – ma l'amore le sfugge. Ogni appuntamento galante è un disastro, finché incontra l'uomo dei suoi sogni, Jeff Moss (Dean Martin), un placido commediografo di Broadway in blocco creativo. Sconvolge la vita di Jeff, e anche la sua, imparando ad essere se stessa e trovando finalmente l'amore. La Holliday si dà un gran da fare assumendo diverse identità e accenti, scherzando, ballando e cantando. Il quoziente di felicità è quasi tangibile, mentre vediamo la sua interpretazione illuminare lo schermo. Come i più grandi clown, sa anche mostrare il suo lato vulnerabile e toccare il cuore. Le musiche di Jule Styne (compositore di *Gli uomini preferiscono le bionde*, *La donna che inventò lo striptease* e *Funny Girl*) crearono due immediati classici, l'esuberante "Just in Time" (con un meraviglioso duetto di tip-tap comico con Martin in un parco di Sutton Place) e la nostalgica ballata "The Party's Over". L'entusiasmante vaudeville finale della Holliday in "I'm Goin' Back (to where I belong, to the Bonjour Tristesse Brassiere Company...)" scatena il delirio generale. Purtroppo fu l'ultimo film della Holliday, morta di leucemia nel 1965. Giunto a questo film, Minnelli era già un maestro del CinemaScope. Vediamo i soliti espedienti di grandi divani che si allungano sullo schermo, ma in sintonia con le qualità umane di Ella Peterson, riempie anche lo schermo di personaggi, soprattutto nella sequenza del "buongiorno" a Times Square o nell'orgia di nomi celebri durante il party (un vero e proprio censimento rimato delle celebrità dell'epoca, comprese le stelle della MGM e i membri della Freed Unit). Ma non è nemmeno soltanto pura teatralità. Lo scorcio notturno e colorato di un'affollata Times Square è provocante. Quando si esce dal cinema, viene da pensare: quando è stata l'ultima volta che ho detto "buongiorno" alla gente che incontro? Gli anni '50 erano un mondo diverso. Catherine A. Surowiec

Bells Are Ringing was inspired by an ad in the NY telephone directory for a then-new concept, the telephone answering service. The writing team of Comden and Green fashioned the perfect vehicle to showcase the many talents of beloved comedienne Judy Holliday. Holliday is a delight as Ella Peterson, the warm and all-too-human "Susanswerphone" switchboard operator who gets involved in the lives of her clients. She's a wiz at solving their problems – there are wonderful bits with a mumbly, *beat* Brando-esque actor, played by Frank Gorshin, and an aspiring songwriting dentist (Bernie West) straight from the pages of *MAD Magazine* – but romance eludes her. Every date is a disaster, until she meets the man of her dreams, Jeff Moss (Dean Martin), a smooth Broadway playwright with writer's block. She turns Jeff's life around, and her own, learning to be herself, and finding love at last. Holliday has a field day assuming various personas and accents, clowning, dancing, and singing. The happiness quotient is almost tangible as you watch her performance light up the screen. Like all great clowns, she also shows her vulnerable side, touching the heartstrings. The score by Jule Styne (composer of *Gentlemen Prefer Blondes*, *Gypsy*, and *Funny Girl*) features two immediate standards, the exuberant "Just in Time" – with a marvellous soft-shoe comic duet by Holliday and Martin, set in a Sutton Place park – and the wistful ballad "The Party's Over". Holliday's final vaudeville showstopper, "I'm Goin' Back (to where I belong, to the Bonjour Tristesse Brassiere Company...)" brings down the house. Sadly, it was Holliday's last film; she died of leukaemia in 1965.

By this time Minnelli was an old hand with CinemaScope. There are the usual ploys of long sofas stretching across the screen, but in tune with Ella Peterson's people skills he also fills the screen with characters, notably in the Times Square "hello" sequence and the name-dropping society party (whose lyrics are a rhyming census of the celebrities of the time, including MGM stars and members of the Freed Unit). It's not all stage-bound, either. The actual glimpse of bustling Times Square at night, in colour, is tantalizing. When you leave the cinema, mull this question: When was the last time you said "hello" to the people around you? The 1950s were a different world. Catherine A. Surowiec




TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN Usa, 1962 Regia: Vincente Minnelli

■ T.it.: *Due settimane in un'altra città*; Sog.: dal romanzo omonimo (1960) di Irwin Shaw; Scen.: Charles Schnee; F.: Milton Krasner; Mo.: Adrienne Fazan, Robert J. Kern Jr.; Scgf.: George W. Davis, Urie McCleary; Cost.: Walter Plunkett, Pierre Balmain (per Cyd Charisse); Mu.: David Raksin; Int.: Kirk Douglas (Jack Andrus), Edward G. Robinson (Maurice Kruger), Cyd Charisse (Carlotta), George Hamilton (Davie Drew), Dahlia Lavi (Veronica), Claire Trevor (Clara), James Gregory (Brad Byrd), Rosanna Schiaffino (Barzelli), George Macready (Lew Jordan), Vito Scotti (aiuto regista), Erich von Stroheim Jr. (Ravinski), Leslie Uggams (cantante); Prod.: John Houseman Productions per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 107'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémaèque Suisse, per concessione di Hollywood Classics

Nel 1959, intravedendo gli ingredienti per un successo al botteghino (sesso, violenza, cinema, la "città eterna"), la MGM si buttò sui diritti del romanzo di Irwin Shaw ancor prima che fosse pubblicato. Ma quando apparve il film di Minnelli, era inevitabile il paragone con un altro racconto sulle disillusioni e sulle follie del cinema, *La dolce vita* di Fellini. Il ventitreenne Peter Bogdanovich non aveva dubbi su quale dei due film fosse il migliore: "*Due settimane*", scrisse, "faceva sembrare il film di Fellini ordinario, ne sminuiva il valore". Mentre quello di Minnelli era "un grande melodramma, pieno di passione, carnalità, odio e veleno, sicuramente il film più viscerale e vibrante che avesse mai firmato".

"Mi chiedo", disse poi Minnelli, "se io e il giovane Bodganovich avessimo visto lo stesso film". E aveva ragione a nutrire delle riserve, perché il film di cui parla era una versione di *Due settimane* rimontata per ordine dalla direzione generale dalla "veterana" Margaret Booth, che aveva già massacrato *Greed* quasi 40 anni prima. Una scena con un'orgia era stata polverizzata; il personaggio di Cyd Charisse era stato privato di senso. Alla fine, le speranze di Minnelli e del produttore John Houseman di creare un degno erede del *Bruto e la bella* erano svanite. *Due settimane*, con un torvo Kirk Douglas, un rabbioso Edward G. Robinson e personaggi femminili assolutamente inverosimili non ottenne alcun successo di pubblico.

Eppure Bogdanovich aveva ragione e torto assieme. La passione, la carnalità, il veleno emergono dalle immagini così come dalla sceneggiatura di Charles Schnee. A tratti questo isterismo rischia l'infarto: prendiamo la scena dell'auto, un chiaro riferimento al *Bruto e la bella*, in cui Douglas e Cyd Charisse sbandano sulla strada, e la macchina da presa di Minnelli li segue quasi in affanno. In altri momenti più calmi, il film sa essere altrettanto avvincente: con le strade romane a far da teatro e l'ordinaria follia degli studi di Cinecittà. Viene anche da chiedersi se il personaggio di Kruger, un regista che deve rifarsi un nome, non rappresenti un autoritratto di Minnelli.

Questo non è un film ragionevole, è un melodramma. Ma tra le grida e le immagini urlate qualche amara verità rimane. E il modo in cui vengono descritte queste vite in preda a un caos morale non tradisce le intenzioni di Irwin Shaw: non per niente aveva intitolato una delle sue raccolte di racconti *God Was Here, But He Left Early* (*Dio è stato qui, ma se ne è andato presto*).

Geoff Brown

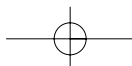
In 1959, sniffing box-office ingredients – sex, violence, movie-making, the Eternal City – MGM pounced on the rights to Irwin Shaw's novel even before publication. But by the time Minnelli's film emerged, comparisons were due with another tale of movie folly and disillusionment, Fellini's *La dolce vita*. The 23-year-old Peter Bogdanovich knew clearly which was the better film: *Two Weeks*, he wrote, made Fellini's film seem pedestrian, hopelessly worthy. Minnelli's, meanwhile, was "a grand melodrama, filled with passion, lust, hate and venom, surely the ballsiest, most vibrant picture he has signed".

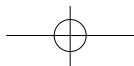
"I wonder," Minnelli mused later, "if young Bodganovich and I saw the same picture." He was right to cast aspersions. He'd seen *Two Weeks* cut on Head Office orders by the veteran editor Margaret Booth, who had shrivelled *Greed* almost 40 years before. An orgy scene had been pulverised; Cyd Charisse's character had been stripped of motivation. Along the way, the hopes that Minnelli and producer John Houseman nurtured for a punchy successor to *The Bad and the Beautiful* had faded. *Two Weeks*, complete with a glowering Kirk Douglas, a barking Edward G. Robinson, and ladies poised as a bagful of cats, was not a public success.

Yet Bogdanovich is right as well as wrong. Passion, lust, venom: they writhe through the visuals as they do in Charles Schnee's script. At times this hysteria reaches apoplexy: take the car ride scene, a specific *Bad and the Beautiful* echo, with Douglas and Charisse careening over the road, Minnelli's camera in panting pursuit. In slightly calmer moments, the film can rivet just as much, with Rome's street theatre and the everyday madness of movie-making at Cinecittà. There's also the question of whether Robinson's Kruger – the veteran director with a reputation to restore – represents a self-portrait by Minnelli.

This is never a reasonable film; it is a melodrama. But inside the screams and visual shrieks surely some home truths lie. And its portrait of lives in moral chaos doesn't distort the intentions of Irwin Shaw: not for nothing did he call one of his story collections *God Was Here, But He Left Early*.

Geoff Brown





THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE Usa, 1962 Regia: Vincente Minnelli

■ T. it.: I quattro cavalieri dell'Apocalisse; Sog.: dal romanzo "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (1916) di Vicente Blasco Ibáñez; Scen.: Robert Ardrey, John Gay; F.: Milton Krasnauer; Mo.: Adrienne Fazan, Ben Lewis; Scgf.: George W. Davis, Urie McCleary, Elliot Scott; Cost.: René Hubert, Walter Plunkett, Orry-Kelly (abiti aggiuntivi per Ingrid Thulin); Modelli dei quattro cavalieri: Tony Duquette; Mu.: André Previn; Eff. Spec.: A. Arnold Gillespie, Lee LeBlanc, Robert R. Hoag; Int.: Glenn Ford (Julio Desnoyers), Ingrid Thulin (Marguerite Laurier), Charles Boyer (Marcelo Desnoyers), Lee J. Cobb (Julio Madariaga), Paul Henreid (Étienne Laurier), Paul Lukas (Karl von Hartrott), Yvette Mimieux (Chi-Chi Desnoyers), Karlheinz Böhm (Heinrich von Hartrott), Prod.: Julian Blaustein per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 153'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, per concessione di Hollywood Classics

Per coincidenza, *The Four Horsemen of the Apocalypse* debuttò a New York due giorni dopo *L'Année dernière à Marienbad*. Sulle colonne del *New York Times*, Bosley Crowther prometteva agli spettatori del rompicapo di Resnais "le sensazioni particolarmente estreme di un'esperienza cinematografica completa". Minnelli, con finalità e metodi differenti, offriva un'altra esperienza estrema. Vediamo un maestro di stile impegnato a mimetizzare col suo estro decorativo e i suoi giochi di colore un materiale altrimenti povero di realismo e di cuore.

La traduzione inglese del romanzo dello spagnolo Blasco Ibáñez era in vetta alle classifiche americane dei best-seller, con la sua storia romantica e tragica di cugini destinati a combattere su fronti opposti durante la prima guerra mondiale, e la versione cinematografica del 1921, con Valentino, non fece che prolungarne la popolarità. Alla fine degli anni '50, la MGM era in piena ondata di "remake"; nel 1958 progettò una nuova versione di *Apocalypse*, mentre *Ben-Hur* di Wyler stava prendendo forma. Visto il fiasco dei recenti soggetti sulla prima guerra mondiale, gli studi cercarono di trasferire la vicenda nella seconda guerra mondiale, ma con evidenti difficoltà. Il casting contribuì a trasformare alcuni personaggi in marionette nelle mani del regista, perfette per formare splendide composizioni o dissimularsi negli effetti speciali. Glenn Ford non era l'equivalente anni '60 di Valentino (Minnelli avrebbe voluto Alain Delon), ma era famoso ed era sotto contratto. Ingrid Thulin, la sua innamorata, aveva i suoi problemi, e gran parte delle sue battute furono doppiate da Angela Lansbury.

"Se questo film si doveva fare", ricordava Minnelli, "dovevo riuscire a renderlo il più splendido possibile dal punto di vista visivo". Nei dodici mesi di riprese non si impose limiti. Concepi il film come una sinfonia in rosso, colore che scivola anche negli inserti in bianco e nero dei materiali di repertorio. Ogni occasione per creare atmosfera venne sfruttata, dalle passeggiate al chiaro di luna sul lungo Senna nebbioso alla festa argentina, sgargiante come Carmen Miranda. E tutto venne studiato per il CinemaScope: il formato ideale a cogliere i Cavalieri (Conquista, Guerra, Pestilenza e Morte) che tuonano simbolicamente sullo schermo.

Il critico di *Le Monde* scrisse: "Riesce a esprimere mirabilmente la poesia delle cose", ma avrebbe potuto aggiungere che Minnelli, a differenza di Resnais in *Marienbad*, riuscì a dare ai suoi eccessi barocchi una qualità che tutti potevano capire.

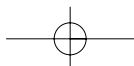
Geoff Brown

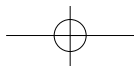
By coincidence, *The Four Horsemen of the Apocalypse* opened in New York City two days after *L'Année dernière à Marienbad*. Bosley Crowther in the *New York Times* promised viewers of Resnais' conundrum "the extreme and abnormal stimulation of a complete cinematic experience". Minnelli, using different ends and means, offered another extreme experience. You watch a master stylist in the act of camouflage, lavishing his arts of colour design and decorative fancy on material short of reality and heart.

The English translation of Vicente Blasco Ibáñez's Spanish novel topped American best-seller lists in 1919, with its half-romantic, half-gritty story of cousins fated to fight on opposite sides in the First World War; the 1921 movie version, with Valentino, only prolonged its popularity. By the late 1950s MGM was in remake mode; it first laid plans for a new *Apocalypse* in 1958, while Wyler's *Ben-Hur* was taking shape. With recent First World War subjects a flop, the studio insisted on updating the story to the Second World War, where it fitted badly. Casting helped to turn some characters into the director's puppets, perfect for forming a striking composition or blending into a special effect. Glenn Ford was not the 1960 equivalent of Valentino (Minnelli wanted Alain Delon), but he was a name, and under contract. Ingrid Thulin, as the love interest, offered her own challenges; most of her lines were dubbed by Angela Lansbury. "If the picture was to be made," Minnelli recalled, "I decided it should be as stunning visually as I could make it." Through the year-long shoot he didn't stint himself. He styled the film as a symphony in red; the colour even washes over injections of black-and-white newsreel material. All chances for atmosphere are indulged, from misty moonlight walks along the Seine to an Argentine fiesta quite as gaudy as Carmen Miranda. And everything is posed in CinemaScope: the perfect shape to catch the Horsemen (Conquest, War, Pestilence, Death) thundering symbolically across the screen.

"He expresses admirably the poetry of things," wrote the critic of *Le Monde*. He could have added that Minnelli, unlike Resnais in *Marienbad*, actually made a baroque extravagance that one can understand.

Geoff Brown




IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (TERZA PARTE) / CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 3)
SIGN OF THE PAGAN Usa, 1954 Regia: Douglas Sirk

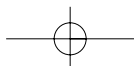
■ T.it.: Il Re dei barbari; Sog.: Oscar Brodney; Scen.: Oscar Brodney, Barré Lyndon; F.: Russell Metty; Mo.: Milton Carruth, Al Clark; Scgf.: Alexander Golitzen, Emrich Nicholson; Cost.: Bill Thomas; Mu.: Hans J. Salter, Frank Skinner, Joseph Gershenson; Su.: Leslie I. Carey, Corson Jowett; Int.: Jeff Chandler (Marcianus), Jack Palance (Attila), Ludmilla Tcherina (Principessa Pulcheria), Rita Gam (Kubra), Jeff Morrow (Paulinus), George Dolenz (Theodosius), Eduard Franz (astrologo), Allison Hayes (Ildico), Alexander Scourby (Chrysaphius), Michael Ansara (Edeon), Leo Gordon (Bleda), Moroni Olsen (papa Leone I); Prod.: Albert J. Cohen per Universal International ■ 35mm. L.: 2459 m. D.: 92'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House e Collezione Martin Scorsese, per concessione di UIP per Universal ■ Copia originale Technicolor con suono magnetico e formato 1:2,55 / Original vintage Technicolor print with magnetic sound and 1:2,55 format

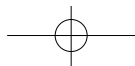
L'epica dell'unno Attila mostrata dal punto di vista di Bisanzio/Costantinopoli. Per il suo secondo film in CinemaScope, la Universal assegnò a Sirk un budget di 1.300.000 dollari, prese in prestito le armature romane dalle versioni mute di *Ben-Hur* e *Quo Vadis*, e trasformò in spade le baionette di *All Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1930). Dando libero sfogo alla fantasia, questo *peplum* californiano in Technicolor affiancò un indimenticabile Attila, interpretato con una brutalità quasi animale da Jack Palance (Sirk si ispirò a *Tamburlaine* di Marlowe, conferendogli la dignità e la solennità di un eroe elisabettiano), e la stella del balletto di Serge Lifar, Ludmilla Tcherina, nel suo unico film hollywoodiano. C'è troppa trama e troppo poco combattimento vero e proprio in quest'affresco atipico, a parte la battaglia finale, assolutamente forzata. Sempre sensibile al canto funebre delle civiltà in agonia, l'autore di *Come le foglie al vento* e *Tempo di vivere* è più interessato alla personalità carismatica del "Flagello di Dio" e della figlia tormentata Kubra, che egli colloca in un universo magico popolato da teschi, sogni premonitori, oracoli funesti e superstizioni. Questo Attila, che gira attorno a Roma come una belva selvatica, si inserisce nella galleria di antieroi tipicamente Sirkiani che "si misurano con se stessi e con i loro sogni irrealizzabili", ma in questo caso l'unno rappresenta "una variante violenta rispetto al personaggio solitamente calmo e introverso di Amleto" (Sirk). È allo stesso tempo brutale, vulnerabile e psicologicamente complesso (...). Jeff Chandler, la stella ufficiale del film, aveva rifiutato il ruolo di Attila, non volendo macchiare la sua immagine "positiva" e Palance gli ruba la scena. Particolarmente memorabile è una sequenza che sfiora il fantastico, quando papa Leone I, che si leva dalla nebbia mattutina del Tevere, semina il terrore nell'accampamento barbaro. Il film è stato girato negli studi Universal City, con esterni nella Valle della Morte e al Ranch Iverson di Chatsworth, in California.

Hervé Dumont, *Sign of the Pagan*, in *Encyclopédie du Film Historique, Tome I: Antiquité*

The epic of Attila the Hun shown from the viewpoint of Byzantium/Constantinople. For his second film in CinemaScope, Universal allotted Sirk a budget of \$1,300,000, borrowed Roman armour from the silent *Ben-Hur* and *Quo Vadis*, and transformed the bayonets from *All Quiet on the Western Front* (1930) into swords. Unbridled fantasy, this California *peplum* in Technicolor brought together an unforgettable Attila, played by Jack Palance with an almost animal savagery (inspired by Christopher Marlowe's *Tamburlaine*, Sirk draped him in the sombre dignity of an Elizabethan superman), and the star of Serge Lifar's ballet company, Ludmilla Tcherina, in her only Hollywood film. Too much plot and too little actual combat in this atypical fresco, except for the battle finale, entirely fabricated. Always sensitive to the funeral chant of civilizations in agony, the maker of *Written on the Wind* and *A Time to Love and a Time to Die* is most interested in the charismatic personality of the "Scourge of God" and his tormented daughter Kubra, whom he places in a magic universe peopled with skulls, premonitory dreams, ill-fated oracles, and superstition. This Attila, circling Rome in fury like a wild beast, is part of a gallery of typically Sirkian anti-heroes who "go around and round themselves and their unrealizable dreams", except that here the Hun represents "a violent variant on the usually calm and introverted character of Hamlet" (Sirk). He is simultaneously fierce, vulnerable, and psychologically complex... Jeff Chandler, the official star of the film, had refused the role of Attila, not wanting to tarnish his "positive" image, and Palance steals the show. Particularly memorable is a scene bordering on the fantastic, when Pope Leo I, rising in white from the morning mists of the Tiber, sows terror in the barbarian camp. Shot at Universal City, with locations at Death Valley and the Iverson Ranch in Chatsworth, California.

Hervé Dumont, "Sign of the Pagan," in *Encyclopédie du Film Historique, Tome I: Antiquité*




THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS Usa, 1954 Regia: Walter Lang

■ Tit. it.: *Follie dell'anno*; Sog.: Lamar Trotti; Scen.: Phoebe Ephron, Henry Ephron; F.: Leon Shamroy; Mo.: Robert Simpson; Canzoni: Irving Berlin; Coreografie: Robert Alton, Jack Cole (non accreditato); Scgf.: Lyle Wheeler, John DeCuir; Cost.: Charles LeMaire, Miles White, Travilla; Eff. Spec.: Ray Kellogg; Su.: E. Clayton Ward, Murray Spivack; Int.: Ethel Merman (Molly Donahue), Donald O'Connor (Tim Donahue), Marilyn Monroe (Vicky Hoffman, in seguito Parker), Dan Dailey (Terry Donahue), Mitzi Gaynor (Katy Donahue), Johnnie Ray (Steve Donahue), Richard Eastham (Lew Harris), Hugh O'Brian (Charles Gibbs), Frank McHugh (Eddie Duggan), Rhys Williams (Padre Dineen), Lee Patrick (Marge); Prod.: Sol C. Siegel per Twentieth Century-Fox ■ 35mm. D.: 112'. Col. Versione inglese con sottotitoli finlandesi / English version with Finnish subtitles ■ Da: Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive ■ Copia originale DeLuxe Color con suono magnetico e formato 1:2,55 / Original vintage DeLuxe Color print with magnetic sound and 1:2,55 format

Prendendo spunto dalle parole dello scoppiettante inno di Irving Berlin allo *show business*, questo musical all'antica racconta la storia di una famiglia di artisti di varietà, i Donahue. Li seguiamo tra alti e bassi dal vaudeville del 1919, attraverso i night club della Florida, fino all'epilogo a lieto fine che ha luogo nel famoso Hippodrome di New York, negli anni della seconda guerra mondiale. Nonostante la sfilza di canzoni celebri prese dal catalogo di Irving Berlin, non si avverte l'atmosfera di quegli anni: la produzione sembra privilegiare i numeri musicali, per i quali ricorre a piattaforme idrauliche e bandierine ondegianti, ma i costumi in particolare sono più anni '50 che anni '20 o '30. La leggenda di Broadway, Ethel Merman, è in grande forma, e la sua interpretazione di una matriarca energica e pratica riesce a tenere unito il film (e la sua famiglia). Uno degli elementi migliori del film è la sua voce potente in "There's No Business Like Show Business", una preziosa testimonianza su pellicola di uno dei suoi brani più caratteristici, che portò a teatro in *Annie Get Your Gun* ma che non riuscì ad interpretare nella versione cinematografica. Ethel Merman e la sua famiglia sullo schermo interpretano diversi brani dal repertorio di Irving Berlin, compresi "A Pretty Girl Is Like a Melody" e alcune variazioni su "Alexander's Ragtime Band", oltre a brani originali scritti per il film. (Fu un anno importante per le canzoni di Irving Berlin nel cinema; nel 1954 la Paramount fece uscire anche *White Christmas*).

Nel film appaiono anche ballerini di talento, come Donald O'Connor (che interpreta un numero brillante in cui prendono vita le statue di una fontana), Mitzi Gaynor e Dan Dailey. O'Connor si lega sentimentalmente a un'ambiziosa e navigata guardarobiera che diventa una stella dei night club. La sua ascesa alla fama non stupisce, visto che si tratta della bionda di punta della Fox, la leggendaria Marilyn Monroe. Le coreografie sono di Jack Cole, che non compare nei credit e aveva già coreografato "Diamonds Are a Girl's Best Friend" in *Gli uomini preferiscono le bionde*. Marilyn è una provocante ragazza martinicana che agita il suo gonnellino in "Heat Wave", davanti a un gruppo di coristi che cantano "the temperature's rising, it isn't surprising, she certainly can, can-can". Gli altri due numeri musicali dove Marilyn è protagonista sono altrettanto sexy: "Lazy", che interpreta con pose sensuali e conturbanti su una *chaise longue*, e la provocante "After You Get What You Want, You Don't Want It" in cui il fasciante abito bianco disegnato da Travilla vale da solo il prezzo del biglietto.

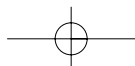
Catherine A. Surowiec

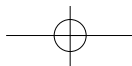
Taking its cue from the lyrics of Irving Berlin's rousing show

business anthem, this old-fashioned musical is the story of a fictitious family of stage troupers, the Donahues. We follow their ups and downs from vaudeville in 1919, to Florida nightclubs, ending with an all-star benefit finale at New York's famous Hippodrome theatre sometime during World War II. Despite the cavalcade of vintage songs from the Irving Berlin catalogue, there is little period feel: the soundstage-bound production is lavishly colourful, with production numbers utilizing hydraulics, platforms, and waving pennants, but the costumes, especially, are more 1950s than 1920s or 30s. Broadway legend Ethel Merman is in fine form, and her performance as a strong, practical matriarch holds the film (and her cinematic family) together. One of the film's highlights is her brassy belting of "There's No Business Like Show Business", a precious capturing of one of her signature tunes on film; she introduced it on stage in *Annie Get Your Gun* but didn't get to play the role when it was filmed. Merman and her onscreen family perform a range of numbers from the Irving Berlin songbook, including "A Pretty Girl Is Like a Melody" and variations on "Alexander's Ragtime Band", besides some screen originals. (It was a big year for Irving Berlin songs on film; Paramount's *White Christmas* also came out in 1954.)

Dancing talents are also on show, with Donald O'Connor (who performs a lively number with fountain statues coming to life), Mitzi Gaynor, and Dan Dailey. O'Connor's love interest is an ambitious, man-wise hatcheck girl who becomes a nightclub star. Her rise to fame is little wonder, as she is played by Fox's resident blonde, the glorious Marilyn Monroe. Working with uncredited choreographer Jack Cole, who had staged "Diamonds Are a Girl's Best Friend" in *Gentlemen Prefer Blondes*, Marilyn sizzles as the gal from Martinique who waves her skirts in "Heat Wave", proving to a group of chorus boys that "the temperature's rising, it isn't surprising, she certainly can, can-can". Monroe's other two specialty numbers are just as hot: "Lazy", delivered with sultry, writhing poses on a *chaise longue*, and the sexy "After You Get What You Want, You Don't Want It" – her figure-hugging white lace Travilla gown is worth the price of admission.

Catherine A. Surowiec





EN DJUNGELSAGA Svezia, 1957 Regia: Arne Sucksdorff

■ T. ing.: *The Flute and the Arrow*; Scen.: Arne Sucksdorff; F.: Arne Sucksdorff; Mu: Ravi Shankar; Mo.: Arne Sucksdorff; Ass. R.: Graeme Ferguson; Voci: Gunnar Sjöberg, Arne Sucksdorff; Prod: Arne Sucksdorff Filmproduktion, per Sandrew-Ateljéerna ■ 35mm. L.: 2531 m. D.: 92'. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinemateket-Svenska Filminstitutet ■ Copia restaurata nel 1999 da un negativo suono, un negativo immagine e tre interpositivi colore / Print restored in 1999 from a sound negative, a picture negative and three colour separation dupe positives

A livello internazionale, Sucksdorff è conosciuto soprattutto per la sua breve sinfonia urbana su Stoccolma *Människor i stad* (1947), il che è abbastanza curioso considerata la sua bravura nel rappresentare il mondo della natura, come dimostrano i più di dieci cortometraggi che girò su questo soggetto negli anni '40 e '50. Nel 1953, lo stesso anno in cui realizzò il suo primo lungometraggio sulla natura svedese, *Det stora äventyret*, Sucksdorff andò in India per girare i dieci minuti di *Vinden och floden*, probabilmente il suo più bel cortometraggio.

Come Renoir prima di lui e Rossellini poi, anche Sucksdorff restò affascinato dall'India, e vi tornò un paio d'anni più tardi per la produzione di *En Djungelsaga*, un film sulla vita di un villaggio del Bastar, nell'India centrale. *En Djungelsaga* fu il primo film girato in AgaScope (formato 2:35,1), ma a causa dei lunghi tempi di produzione (le sole riprese durarono 18 mesi) non fu il primo a uscire in questo formato. Resta comunque il migliore film in cinemascope mai realizzato in Svezia, e Sucksdorff sfruttò l'ampiezza del formato non solo per cogliere i movimenti laterali da una parte all'altra dello schermo, ma anche per composizioni che nella stessa scena mettono in rilievo sia lo sfondo che i primi piani. *En Djungelsaga* è anche un meraviglioso film a colori.

La narrazione è in svedese (evidenziando un certo esotismo) e i dialoghi in lingua locale non sono mai stati sottotitolati in nessuna versione. La versione originale svedese includeva un voice-over introduttivo (con la voce dello stesso Sucksdorff), che mancava nel negativo sonoro, quindi è stato creato un nuovo negativo sonoro di questa parte da altre copie presenti nella collezione.

Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

Internationally Sucksdorff is best known for his short city symphony on Stockholm, *Människor i stad* (1947), which is something of an irony since he really is the great renderer of nature and wildlife, making more than a dozen shorts on this subject in the 1940s and 50s. In 1953, the same year Sucksdorff made his first feature-length documentary on Swedish wildlife, *Det stora äventyret*, he travelled to India to shoot the ten-minute *Vinden och floden*, arguably his most beautiful short.

Like Renoir before him and Rossellini after him, Sucksdorff was fascinated by India, and he returned a couple of years later for the production of *En Djungelsaga*, a film on life in and around a village in the Bastar region in central India. *En Djungelsaga* was the first film to be shot in AgaScope (format 2.35:1), but due to its long production period (shooting alone took 18 months) it was not the first film to be released in this format. It is, however, the best Scope film ever made in Sweden, and Sucksdorff uses the wide format not just to capture lateral movement from one end of the screen to the other, but also for compositions heightening both background and foreground in different parts of the same shot. *En Djungelsaga* is also a stunningly beautiful colour film.

The film is narrated in Swedish (displaying a kind of exoticism), and the local dialogue was never subtitled in any release version. The Swedish release version included an explanatory voice-over (narrated by Sucksdorff himself) at the very beginning of the film, which was missing from the sound negative, so a new sound negative for this section was made from existing prints in the collection.

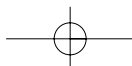
Jon Wengström, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

THE DAMNED Gb, 1961/1963 (in Inghilterra) Regia: Joseph Losey (Director's Cut)

■ T. it.: *Hallucination*; T. alt. (Usa): *These Are the Damned*; Sog.: dal romanzo "The Children of Light" di Henry Lionel Lawrence; Scen.: Evan Jones; F.: Arthur Grant; Mo.: Reginald Mills; Scgf.: Richard MacDonald, Bernard Robinson; Cost.: Molly Arbutnot; Sculture: Elizabeth Frink; Mu.: James Bernard; Su.: Jock May; Int.: Macdonald Carey (Simon Wells), Shirley Ann Field (Joan), Oliver Reed (King), Alexander Knox (Bernard), Viveca Lindfors (Freya Neilson), Walter Gotell (maggiore Holland), James Villiers (capitano Gregory); Kit Williams (Henry), Rachel Clay (Victoria); Prod.: Anthony Hinds per Hammer Films Productions Limited ■ 35 mm. D.: 96'. Bn. Versione inglese / English Version ■ Da: Sony Columbia, per concessione di Hollywood Classics

The Damned è il racconto agghiacciante di una banda di motociclisti spietati e di un misterioso esperimento che coinvolge bambini innocenti. (...) Nati da madri morte per una dose letale di radiazioni, anche i bambini sono radioattivi, e diventano cavie di un esperimento bizzarro, che cerca di produrre individui in grado di sopravvivere alle radiazioni che seguiranno un inevitabile olocausto nucleare. (...)

The Damned is a chilling tale revolving around a ruthless teddy boy motorcycle gang and a dark experiment involving innocent children. (...) Born of mothers who died of a lethal dose of radiation, the children are radioactive too, and are being brought up in a bizarre experiment (...) in an attempt to produce an individual capable of surviving in the radioactive wastes following the inevitable nuclear holocaust. (...)



Il film fu giudicato troppo lungo dai distributori, così i 100 minuti originari vennero ridotti a 87. Anche se la Hammer era delusa del risultato finale, il film fu accolto da molte critiche sorprendentemente positive. In particolare, *Films and Filming* scrisse: "Si tratta senza dubbio di uno dei film britannici più importanti dell'anno, e forse di tutti gli anni '60."

Visti i temi particolarmente delicati, la Hammer era indecisa su come gestire il film. Ci vollero 18 mesi prima che uscisse in Inghilterra nel [maggio] 1963, inserito in un doppio spettacolo con un altro thriller della Hammer, *Maniac*, e anche allora la pubblicità continuava a insistere sulla banda di motociclisti di [Oliver] Reed, piuttosto che sull'elemento fantascientifico. Ma il film ebbe un lancio ancor più difficile e burrascoso in America. *The Damned* faceva parte dell'accordo di distribuzione tra Hammer e Columbia e gli americani furono almeno abbastanza furbi da giocare con gli aspetti fantascientifici della storia, soprattutto visto il successo di *Il villaggio dei dannati*. Ma non bastò questo e il cambio di titolo in *These Are the Damned* ad evitare che il film venisse relegato negli archivi della Columbia e andasse perduto, forse a causa di vecchi risentimenti verso Losey. Nel 1964, *The Damned* vinse l'ambito Asteroide D'Oro alla seconda edizione del Festival della Fantascienza di Trieste, ma continuò a non uscire in America. Riemerse infine nell'estate del 1965, ma solo dopo aver subito un ulteriore taglio di 10 minuti, così che con i suoi 77 minuti potesse accompagnare la proiezione di *Genghis Khan*.

Wayne Kinsey, "The Damned", *The House That Hammer Built*, n. 3, giugno 1997

The Damned fu il primo film di Losey in grande formato (HammerScope).

"Vedi le cose in modo diverso (...) da un lato offre maggiore ampiezza, ma dall'altro distorce la profondità... [e] influenza i movimenti della macchina da presa, perché se ti muovi troppo in fretta l'immagine traballa. Non mi piacerebbe fare così tutti i film. Ma ce ne sono alcuni come *The Damned* (...) che avrebbero perso molto in un altro formato. In *The Damned* potevo fare lunghe inquadrature (...) e seguire i movimenti nel panorama, tra le rocce, navi ed elicotteri, in parte proprio grazie alla forma dello schermo (...)"

Joseph Losey, in Michel Ciment, *Conversations with Losey*, Methuen, 1985

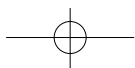
The film was deemed too long by its distributor at 100 minutes and had to be chopped down to a more manageable 87 minutes. Although Hammer were disappointed with the end result, the film surprisingly generated a great deal of critical acclaim. In particular, *Films and Filming* wrote: "This is undoubtedly one of the most important British films of the year, even perhaps of the 60s." (...) Because of the rather sensitive subject matter, Hammer were unsure how to handle the picture. It took 18 months before the film was finally released in England, as a double bill with another Hammer thriller, *Maniac*, in [May] 1963, and even then the British publicity revolved entirely around [Oliver] Reed's motorcycle gang, the science fiction element being considerably played down. However, the film had an even more difficult and stormy launch in America. *The Damned* was made as part of Hammer's distribution deal with Columbia, and the Americans were at least astute enough to play on the science fiction side of the story, particularly in view of the success of *The Village of the Damned*. However, despite this and its name change to *These Are the Damned*, the film was consigned to Columbia's vaults and lost, possibly still because of ill feelings towards Losey. In 1964 *The Damned* won the Golden Asteroid, the acclaimed prize of the Second Trieste Science Fiction Film Festival, yet still the film did not appear in America. Finally it emerged in the Summer of 1965, but only after a further 10 minutes had been extracted to give a 77-minute running time so that it could support *Genghis Khan*.

Wayne Kinsey, "The Damned", in *The House That Hammer Built*, no. 3 (June 1997)

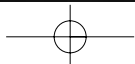
The Damned was Losey's first film in Scope – in this instance, HammerScope.

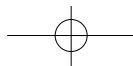
"You see things differently. (...) while it gives you the width it distorts the depth (...) [and] it affects camera movement because if you don't move quite slowly you get a bad judder. I wouldn't want to make every picture that way. On the other hand, there are certain ones like *The Damned* (...) that would have suffered greatly from not being that shape. In *The Damned* I could do long sustained shots (...) movements across landscapes and across rocks and with boats and with helicopters, partly because of the shape of the screen (...)"

Joseph Losey, in Michel Ciment, *Conversations with Losey* (Methuen, 1985)



**DE KRI-KRI À DANDY:
RAYMOND FRAU DANS TOUS SES ÉTATS**




**DE KRI-KRI À DANDY:
RAYMOND FRAU DANS TOUS SES ÉTATS**

Dandy, o Gli scherzi impertinenti di un commediante

Tra tutte le serie comiche, quella di Dandy è una delle meno famose e dunque poco studiate. Questo perché nasce dopo la prima guerra mondiale, quando il genere si era già inaridito. Boireau, Onésime, Tommy, Caza, Max, Bébé e Bout-de-Zan, Anana et Cunégonde avevano prodotto più di 2000 comiche con circa 80 personaggi diversi tra il 1908 e il 1918. Provenienti dal circo, dal teatro o dal music hall, questi primi comici erano stati dei pionieri. Il burlesque francese rappresentava allora una vera e propria scuola che ispirò lo slapstick americano. Il personaggio di Dandy, sulla scia di Kri-Kri, era completamente fuori tempo nel 1918, con Serpentin come unico rivale. Anche se le serie comiche appartenevano a un'altra epoca, Raymond Frau riuscì a mantenere il personaggio di Dandy all'Eclair fino al 1925, con un grande successo di pubblico e spesso anche di critica. In che modo?

Quest'omino dai pantaloni troppo lunghi e troppo larghi, con l'espressione stupita e la fisionomia straordinariamente mobile, conquistò il pubblico e diventò uno dei fantasisti più celebri dello schermo. La sua sola apparizione scatenava le risate, se diamo retta alla stampa dell'epoca. Ciò era dovuto probabilmente al fatto che il suo personaggio di Kri-Kri/Patachon era molto noto in Francia, al suo riconoscimento come uomo di spettacolo, al suo fisico elastico, alle sue contorsioni degne dell'uomo di gomma, e a una sottile miscela tra comico iconoclasta, nello spirito del gruppo dei "Pouittes" di Jean Durand, e una certa flemma.

Dal 1918 Raymond Frau interpreta in Francia, sotto la direzione di Georges Rémond, cineasta poco noto a servizio dell'Eclair, diciassette Dandy, senza contare quelli del periodo austriaco. Dal primo titolo, *Dandy fait un béguin*, lo scenario è costruito: Raymond Frau, anche se non viene mai citato tra gli autori della serie, spinge il soggetto verso un sottile miscuglio di intrecci buffoneschi e commedia sentimentale, con una volontà comica sfrenata o bislacca. Esperto nella tecnica del circo e del music-hall, inventa un personaggio diverso, dal sorriso perenne, dal corpo elastico. Dandy è un vero fenomeno su cui l'Eclair faceva molto affidamento, come dimostrano i "messaggi" nella stampa specializzata a colpi di manifesti, locandine e slogan pubblicati in articoli ben evidenziati: "Dandy? Molto divertente..."

A suo fianco, mai citata, la giovane attrice Lucienne Legrand compare in diversi film, a volte con il nome di Lulu (*Dandy ébéniste*, *Dandy navigateur*). Lucienne Legrand (1900-1987) era al debutto, dopo aver studiato canto e interpretato tre riviste. I suoi esordi con Dandy la porteranno a recitare in qualche lungometraggio, prima dell'incontro della sua vita con il cineasta, attore e scenografo Donatien, di cui diventerà la compagna e interprete feticcio, riprendendo il personaggio di Lulu in vari film, prima di abbandonare definitivamente il cinema agli albori del sonoro. Accanto a Dandy porta giovinezza, grazia e freschezza.

Beside him, never credited, the young actress Lucienne Legrand appeared in a number of films, sometimes under the name of Lulu (*Dandy ébéniste*, *Dandy navigateur*). Lucienne Legrand (1900-1987) made her film debut after having studied singing, and performing in three revues. Her debuts with Dandy led to feature films, and the biggest encounter of her life, with the cinéaste, actor, and designer Donatien. She became Donatien's real-life partner as well as mascot actress, reviving the character of Lulu in several films before definitively abandoning the cinema on the eve of talking films. Alongside Dandy, she contributed youth, freshness, and grace.

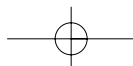
Dandy, or The Impertinent Jests of a Comedian

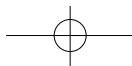
Of all the comedy series, that featuring Dandy is one of the least known, and consequently the least studied. And for obvious reasons: it was born after the First World War, when the genre was already exhausted. All together, Boireau, Onésime, Tommy, Caza, Max, Bébé and Bout-de-Zan, Anana and Cunégonde had made more than 2,000 films with some 80 different characters between 1908 et 1918. Coming from the circus, theatre, or music hall, these first comics were pioneers. The French burlesque of that era formed a distinctive school, which inspired American slapstick comedy. The character of Dandy, following in the path of Kri-Kri, was already exceptional in 1918, with Serpentin as his only rival. The comic series already belonged to another age; yet at Eclair, Raymond Frau (1887-1953) was able to sustain his character of Dandy until 1925, enjoying great success with the public and often with the critics. How?

This little man with trousers that were too long and too large, with a dazed look and a face of extraordinary mobility, conquered the public and became one of the most celebrated fantasists of the screen. He only had to appear for the laughter to explode, if the press of the period is to be believed. Perhaps he owed this to the fact that his earlier character of Kri-Kri/Patachon had been widely distributed in France, to his recognition as a man of the theatre, to his elastic physique, his contortions worthy of an india-rubber man, and to a subtle mix of comic destructor in the spirit of Jean Durand's troupe "Les Pouittes", and a certain unflappable composure.

From 1918, in France, Raymond Frau played in 17 Dandy films under the direction of Georges Rémond – an unsung filmmaker employed at Eclair – without counting those of his Austrian period. The pattern was shaped from the very first title, *Dandy fait un béguin*: Raymond Frau, although never credited as author of the films, guided the subjects towards a subtle blend of farcical business and sentimental comedy, with a bent for unbridled or crazy comedy. With experience of the techniques of circus and music hall, he reinvented another character, with a permanent smile and an elastic body. Dandy was a true phenomenon, on which Eclair based itself, "communicating" this in the corporate press by means of posters, handbills, and slogans like "Dandy? A hoot!"

Beside him, never credited, the young actress Lucienne Legrand appeared in a number of films, sometimes under the name of Lulu (*Dandy ébéniste*, *Dandy navigateur*). Lucienne Legrand (1900-1987) made her film debut after having studied singing, and performing in three revues. Her debuts with Dandy led to feature films, and the biggest encounter of her life, with the cinéaste, actor, and designer Donatien. She became Donatien's real-life partner as well as mascot actress, reviving the character of Lulu in several films before definitively abandoning the cinema on the eve of talking films. Alongside Dandy, she contributed youth, freshness, and grace.





È un periodo in cui il cinema francese cerca di resistere. I film di Dandy sono d'ispirazione tipicamente francese, con le scene girate nelle strade, la periferia parigina, la città di Épinay, le vetrine dei negozi..., ma con un curioso e particolare tentativo di imitazione nei confronti del cinema comico americano, soprattutto quello di Charley Bowers che Frau conosceva sicuramente. Alcune gag sono influenzate direttamente da questo umorismo sfasato, anche se certi titoli esitano tra comicità di situazione, operetta sentimentale e parodia. Dandy arriva a mettere dei cartelli in inglese o trucca il volto dei suoi attori con posticci "all'americana", con baffi degni dello slapstick d'oltreoceano. Al contrario, le didascalie esprimono un gusto molto francese per rime o giochi di parole, con un linguaggio vicino all'argot se non addirittura "parigino".

Frau lascia momentaneamente il cinema nel 1923 per una tournée in Sudamerica e torna sugli schermi solo nel 1929, agli albori del sonoro, grazie a Jean Gabin con cui aveva lavorato al Moulin Rouge. La Paramount, che comincia nei primi anni del sonoro a girare lungometraggi in versioni multiple, produce qualche soggetto comico. Gabin e Dandy compaiono in varie pellicole. A volte Dandy viene accreditato nei titoli di testa come Raymond Frau interprete di Dandy, in film che non hanno niente a che fare con la serie eponima. Ma è più spesso indicato Dandy come nome dell'attore che interpreta un altro ruolo.

Con il cinema sonoro, Dandy, anche se è sempre in forma, lavora meno e si spegne un po', comincia a invecchiare. Lo ritroviamo in un ruolo di protagonista nel solo cortometraggio che realizza (a quanto ne sappiamo), *Le suis-je?* Poi lo notiamo, ma sempre meno, in qualche lungometraggio, con ruoli di terzo piano. Deve comunque sempre la sua presenza a una certa disinvoltura e il pubblico continua a trovarlo esilarante. La spinta e il coraggio non mancarono a Dandy per farlo vivere fino in fondo. La passione per lo svago che lo animava è presente anche nel suo ultimo film, il meno conosciuto di Henri Georges Clouzot: *Miquette et sa mère* (*Un marito per mia madre*, 1949). Per il suo addio agli schermi, Dandy interpreta, nell'unica commedia del regista di *Diaboliques*, un personaggio che appartiene al repertorio classico del Boulevard: un addio che è anche una strizzata d'occhio.

Eric Le Roy

This was a period when French cinema was embattled. Curiously, Dandy's films are typically French in inspiration, shot in the streets, the Parisian suburbs, the town of Épinay, against the shopfronts... but with a very distinctive striving to emulate the American comic cinema, notably the work of Charley Bowers, of whom Raymond Frau was inevitably aware. Certain gags are directly influenced by this crazy humour, even if some films hesitate between situation comedy, sentimentality, and parody. Dandy even goes so far as to put up signs in English, or to give characters American-style make-up and whiskers, with moustaches worthy of transatlantic slapstick comedians. On the other hand, Dandy expresses himself in intertitles almost in argot, and with rhymes or wordplays that are very French, even Parisian.

Frau temporarily left the cinema in 1923 for a South American tour, and did not return to the screen until the dawn of sound in 1929, thanks to Jean Gabin, with whom he had worked at the Moulin Rouge. Paramount, which established a branch in Paris to make multiple versions of feature films, produced some comic subjects, and Gabin and Dandy appeared in several titles. In the credits, Raymond Frau is sometimes listed under his own name, playing the role of Dandy, in films which have no connection with the series of the same name. To add to the confusion, he is most often identified as "Dandy", playing another role.

With the coming of sound, Dandy, although still in brilliant form, made fewer films and faded somewhat, though not ageing badly. He reappears in a leading role in the only short which (as far as we know) he directed, *Le suis-je?* Then he is glimpsed, though less and less, in third roles in features. Dandy did not lack the breath and courage to keep active to the very end. That passion for entertainment which animated him still remains in his last film, the most minor work of Henri Georges Clouzot: *Miquette et sa mère*, made in 1949. For his farewell to the screen, in the only comedy made by the creator of *Les Diaboliques*, Dandy creates a character belonging to classic boulevard comedy: a farewell in the form of a wink.

Eric Le Roy

UN SOGNO DI KRI-KRI Italia, 1913

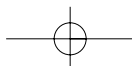
■ T. ing.: *Bloomer's Dream*; T. fr.: *Songe de Patachon*; T. ted.: *Bliemchens Traum*; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 136 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

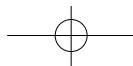
Kri-Kri, dopo cena, si mette a leggere *I tre moschettieri*. Preso dal racconto e sventolando il tagliacarte come una spada per imitare le gesta degli eroi di Dumas, pian piano si addormenta, ma la pesante digestione gioca brutti scherzi ai suoi sogni...

Cristina Zanasi

After dinner, Kri-Kri starts to read *The Three Musketeers*. Taken by the story and wielding a paper-knife like a sword in imitation of Dumas' heroes, he gradually falls asleep, but indigestion plays nasty tricks on his dreams

Cristina Zanasi





KRI-KRI FUMA L'OPPIO Italia, 1913

■ T. ing.: Bloomer Smokes; T. fr.: Patachon fumeur d'opium; T. ol.: Patachon als Opiumschuiver; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum e Cineteca di Bologna

“Nella comicissima scena *Kri-Kri fumatore d'oppio* si vedono 3 Kri-Kri sulla scena!” (*La Vita Cinematografica*). Kri-Kri, dopo aver fumato una “innocua” sigaretta, vive una disorientante crisi d'identità. I suoi doppi lo perseguitano e addirittura la sua immagine riflessa lo insegue con fare minaccioso... È proprio il caso di dire che fumare fa male, ma nell'eterna e alterna lotta dei plagi per questa volta l'oppio, tanto abusato nelle filmografie comiche del periodo, non ha certo danneggiato Kri-Kri (cfr., ad esempio, *Bigorno fume l'opium*, Pathé Frères, 1914). (c.z.)

“In a hilarious scene in *Kri-Kri Opium Smoker*, we see three Kri-Kris on the screen!” enthused *La Vita Cinematografica*. Kri-Kri, having smoked a “harmless” cigarette, undergoes a disorienting crisis of identity. His doubles persecute him, and even his own reflected image menacingly pursues him. It could be a case of saying that smoking is harmful, but in the eternal and alternate struggle with plagiarism, in this case opium, so much abused in the comic filmography of the period, it has certainly not harmed Kri-Kri (compare, for example, Pathé Frères' 1914 film *Bigorno fume l'opium*). (CZ)

KRI-KRI

KRI-KRI RINCASA TARDI Italia, 1913

■ T. ing.: Bloomer Very Late; T. fr.: Patachon rentre tard; T. sp.: Kri-Kri vuelve tarde; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri), Lea Giunchi (Lea); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Collezione Daniel Casagrande

Kri-Kri è un ritardatario cronico. Moglie e suoceri hanno stabilito un coprifuoco molto severo e mancarlo significa restare fuori di casa. Kri-Kri ci mette tutta la sua volontà per cercare di essere puntuale per la cena, ma, nonostante la sveglia che si è portato dietro e malgrado gli spintoni e le gomitate ai passanti sulla via del ritorno, arriva in ritardo. Non gli resta che ingegnarsi come al solito per prendersi la rivincita sull'inflexibile parentela... (c.z.)

Kri-Kri is a chronic late-comer. His wife and mother-in-law have established a very severe curfew, and to miss it means to be locked out of the house. Kri-Kri tries hard to be punctual for supper, but despite the alarm clock he carries with him, and pushing and elbowing passers-by on his way home, he arrives late. As usual, all that remains to him is ingenuity to revenge himself on his inflexible relations. (CZ)

KRI-KRI E CHECCO AL CONCORSO DI BELLEZZA Italia, 1913

■ T. ing.: Bloomer and the Beauty Show; T. fr.: Concours de beauté; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri), Giuseppe Gambardella (Checco); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 135 m. L.: 110 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

Kri-Kri e Checco, due poveri squattrinati, leggono di un concorso di bellezza femminile che promette ricchi premi. Con l'aiuto degli artigli di un gatto, recuperano abiti da concorrente e accompagnatrice e si presentano alla gara. Kri-Kri riesce a sbaragliare la concorrenza e, letteralmente, a “intrappolare” nel suo travestimento il senno del presidente di giuria. Peccato però che al banchetto in suo onore a Kri-Kri scoppi il busto troppo stretto e peccato che la copia sia mutila proprio di questa gag finale. (c.z.)

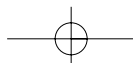
Kri-Kri e Checco, two poor down-and-outs, read about a female beauty contest which promises big prizes. With the help of a cat's claws, they acquire costumes for a contestant and a chaperone. Kri-Kri succeeds in defeating the competition, and his disguise literally entraps the good sense of the president of the jury. Unfortunately, at the banquet in his honour Kri-Kri bursts his too tight bosom. Unfortunately, too, the surviving print of the film is damaged exactly at the point of this final gag. (CZ)

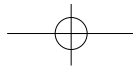
KRI-KRI DOMESTICO Italia, 1913

■ T. ing.: Bloomer Manservant; T. fr.: Patachon valet de chambre; T. ol.: Patachon wordt kamerdienaar; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri), Lorenzo Soderini (Cocò), Gildo Bocci (l'oste); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 154 m. L.: 96 m. D.: 5' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

Kri-Kri, sostituendosi all'immagine nello specchio del suo miope padrone che si sta preparando per un elegante ricevimento, non solo riesce ad appropriarsi con grande disinvoltura di una classe sociale diversa, ma duplica anche Cocò facendolo

Kri-Kri, taking the place of the reflection in the mirror of his short-sighted boss, who is getting ready for an elegant reception, not only succeeds in adopting with great nonchalance the character of a different social class, but also duplicates Cocò,





apparire “fuori luogo” con un abito da cameriere in mezzo all’alta società. Ma chi è il “vero signore” dello specchio: Kri-Kri o il “super-elegante” e “aristocratico” – come già lo invocano le riviste d’epoca di settore – Max Linder dei *Sept ans de malheur* del decennio successivo? (c.z.)

making him appear “out of place” with a servant’s costume in the midst of high society. But who is the “real gentleman” in the mirror, Kri-Kri, or the “super-elegant” and “aristocratic” one? This film anticipates Max Linder in *Seven Years’ Bad Luck* a decade later. (CZ)

KRI-KRI SENZA TESTA Italia, 1913

■ T. ing.: *Headless Bloomer*; T. fr.: *Patachon décapité*; T. ol.: *Patachon heeft zijn hoofd verloren*; Raymond Frau (Kri-Kri), Lea Giunchi (la miliardaria americana), Lorenzo Soderini (Cocò); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 166 m. L.: 161 m. D.: 8’ a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

“MATRIMONIO. Una ricca americana desidera sposarsi con un giovane simpatico e distinto”, ma solo colui che saprà scuotere il suo stato d’animo otterrà la sua mano. Ovviamente Kri-Kri risponde all’annuncio, ma quando arriva nella sontuosa villa c’è già un altro pretendente. Ma la miliardaria è più furba di loro... (c.z.)

“MATRIMONY. Rich American lady wishes to marry a nice, distinguished young man” (says the onscreen ad), but she only wants someone able to change her mood. Obviously, Kri-Kri answers the ad, but when he arrives at her sumptuous villa another applicant is already there. But the millionairess is more cunning than they are.... (CZ)

KRI-KRI GALLINA Italia, 1913

■ Int.: Raymond Frau (Kri-Kri); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 122 m. L.: 112 m. D.: 5’ a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

Kri-Kri si annoia, ma ricevuto l’invito ad una festa improvvisamente si illumina: quale occasione migliore per vendicarsi del suo rivale in amore? Al ricevimento cosparge le pietanze con una polverina che ha il magico effetto collaterale di favorire la deposizione di uova... (c.z.)

Kri-Kri is bored, but is unexpectedly brightened by the receipt of an invitation to a party. What better opportunity to revenge himself on his rival in love? At the reception he sprinkles the pepper pots with a powder which has the collateral magical effect of assisting the laying of eggs.... (CZ)

KRI-KRI E IL TANGO Italia, 1913

■ T. ing.: *Bloomer and the Tango*; T. fr.: *Patachon et le tango*; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 108 m. L.: 97 m. D.: 5’30” a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum e Cineteca di Bologna

Kri-Kri è stato invitato a un ballo e si allena a casa con un manichino. Alla festa vuole esibire tutta la sua abilità nel tango e ruba la compagna a un rivale per danzare con lei. Gli strani passi del ballo più in voga al momento prendono però il sopravvento, facendo compiere alla coppia le più spericolate acrobazie... (c.z.)

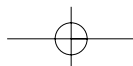
Invited to a ball, Kri-Kri practices dancing at home with a dressmaker’s dummy. Arriving at the party, he wishes to show off his prowess at the tango, and steals the partner of a rival to dance with him. The strange dance steps in vogue at the moment, however, take over, making the couple carry out the most daring acrobatics... (CZ)

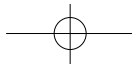
KRI-KRI E LEA MILITARI Italia, 1913

■ T. ing.: *Bloomer and Lea Soldiers*; T. fr.: *Les Conscrits*; T. ol.: *Lotelingen*; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri), Lea Giunchi (Lea); Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 114 m. L.: 87 m. D.: 4’ a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Con questo e altri tre film, Kri-Kri batte ogni record di programmazione per settimana. All’uscita “La Cine-Fono” (luglio 1913) lo definì una “sciocca copia di una scena della *Santarellina* [Ambrosio, 1912]”, scatenando così una dura polemica con Frau. Kri-Kri viene richiamato alle armi e Lea prende l’eroica decisione di indossare l’uniforme pur di seguirlo... (c.z.)

With this and three other films, Kri-Kri broke every record of weekly programming. When this film was released in July 1913, *La Cine-Fono* criticized it, saying it was only a “foolish copy of a scene from *Santarellina* [Ambrosio, 1912]”, and unleashing a hard polemic with Frau. Kri-Kri is called up into the army, and Lea takes the heroic decision to don a uniform in order to follow him... (CZ)




LA TROVATA DI KRI-KRI Italia, 1914 Regia: Raymond Frau

■ T. alt.: I suoceri; T. ing.: Bloomer's Smart Idea; T. ol.: Julius en zijn schoonpapa; F.: Giovanni Grimaldi; Int.: Raymond Frau (Kri-Kri), Giuseppe Gambardella (il suocero), Lea Giunchi (Lucia); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 185 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

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 fanciulla. 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... (c.z.)

Kri-Kri is in love with Lucia, the daughter of a rich jeweller, but as usual, he's in financial difficulties, and is frowned upon by the girl's tyrannical father. But if money is lacking, there is certainly no defect of fantasy. He has a telegramme sent from Lucia in which he announces his death. If he won't pay for a wedding, her old Cerberus can at least shell out for the funeral.... (CZ)

KRI-KRI

DANDY ET SON RIVAL Francia, 1919 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Frau (Dandy), Lucienne Legrand (Lulu) ■ 35mm. L.: 245 m. D.: 16' a 18 f/s. Bn./Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1999 in collaborazione con la Cinémathèque de Toulouse a partire da un positivo nitrato bianco e nero e colore / Print restored in 1999 in collaboration with the Cinémathèque de Toulouse from a black-and-white and tinted nitrate positive

Lulu, figlia del conte d'Aurel, è corteggiata sia da Dandy che da Jack Bill. Sceglie di ballare con il primo, offendendo così il rivale. Il giorno dopo il conte decide di andare a trovare il prescelto sul posto di lavoro, senza sapere che Dandy fa lo spazzino. A poco serve scappare e nascondersi, il conte scopre la verità e riporta la figlia in collegio. Dandy, preso dalla disperazione, decide di rapire la sua dulcinea.... (e.l.r.)

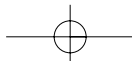
Lulu, daughter of the Count d'Aurel, is wooed by Dandy and Jack Bill. She chooses to dance with Dandy, thereby annoying his rival. The following day the Count decides to visit to the man of her choice at his place of work, not knowing that he is a roadsweeper. Despite Dandy's efforts to hide, the Count finally learns the truth, and takes his daughter back to boarding school. Desperate, Dandy decides to carry off his Dulcinea... (ELR)

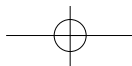
DANDY PREND DES VACANCES Francia, 1919 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Frau (Dandy), Lucienne Legrand (Selika) ■ 35mm. L.: 229 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2000 a partire da un positivo nitrato bianco e nero e colore / Print restored in 2000 from a black-and-white and toned nitrate positive

Dandy si traveste da governante per permettere alla sua amica Selika di entrare in un collegio per ragazze. Il viceprefetto della scuola crede di riconoscere dietro il travestimento di Dandy un soldato della classe 1915. Dandy e Selika cercano di svignarsela, ma vengono inseguiti da tutti attraverso l'edificio. L'arrivo di una foca non semplifica la situazione. (e.l.r.)

Dandy disguises himself as a governess in order to help his girlfriend Selika re-enter a boarding school for young ladies. The school's deputy prefect believes he recognizes, beneath Dandy's disguise, a soldier from the class of 1915. Dandy and Selika dodge him, but are then pursued by everyone throughout the establishment. The arrival of a seal does nothing to improve the situation. (ELR)




DANDY ÉBÉNISTE Francia, 1920 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Frau (Dandy), Lucienne Legrand (Madame Mazout) ■ 35 mm. L.: 300 m. D.: 16' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2006 a partire da un positivo incompleto nitrato bianco e nero e colore / Print restored in 2006 from an incomplete black-and-white and tinted nitrate positive

Dandy lavora presso un ebanista. Non appena arriva Sigismond Lebobard, "campione di whisky", è il caos nel laboratorio. La calma torna per un momento quando si presentano al negozio Monsieur e Madame Mazout, "grandi estimatori di false imitazioni e mobili finto vecchio". Dandy è affascinato da Madame Mazout che convince il marito a comprare un armadio. Dandy sogna di rivederla e si prepara a consegnare l'armadio dentro al quale si è nascosto Lebobard che aspetta di smaltire la sbornia. (e.l.r.)

Dandy works as a cabinet-maker. When Sigismond Lebobard "the whisky champion" arrives, all is chaos in the workshop. Calm is momentarily restored when M. and M.me Mazout, "great enthusiasts for fake imitations of old furniture", arrive. Dandy falls under the spell of Madame Mazout, who persuades her husband to buy a armoire. Dandy dreams of seeing Madame Mazout again, and prepares to deliver the armoire, in which Lebobard has concealed himself in order to sleep off his alcohol. (ELR)

DANDY NAVIGATEUR Francia, 1920 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Frau (Dandy) ■ 35 mm. L.: 540 m. D.: 23' a 20 f/s, Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1998 a partire da un controtipo nitrato / Print restored in 1998 from a nitrate dupe negative

Dandy va a comperare delle medicine per la moglie Lulu. Il farmacista sta scrivendo un biglietto d'amore alla figlia del padrone, proponendole di fuggire a bordo del prossimo transatlantico. Il biglietto scivola nella borsa di Dandy. Lulu scopre la lettera e, furiosa, si imbarca sul "Pacific", con l'intenzione di riportare l'uomo a casa. Dandy reagisce nello stesso modo della moglie e cerca di prendere la nave con un aereo. Dopo un atterraggio forzato e un breve soggiorno su un'isola abitata da ninfe, Dandy riesce a raggiungere il transatlantico. Il dedalo di ponti e cabine diventa teatro di equivoci e inseguimenti memorabili... (e.l.r.)

Dandy goes to the pharmacy for medicine for his wife Lulu. The assistant is writing a love letter to the boss's daughter, proposing that they elope on the next transatlantic ship. The letter of course ends up with Lulu's medicine. Furious, Lulu embarks on the *Pacific*, with the firm intention of fetching her husband. Dandy reacts as his wife did, and tries to catch up with the packet-boat by aeroplane. After a forced landing and a brief stay on an island inhabited by nymphs, Dandy succeeds in catching up with the ship. The maze of bridges and cabins becomes the theatre for misunderstandings and epic pursuits.... (ELR)

DANDY ET LES BANDITS Francia, 1921 Regia: Georges Rémond

■ Int.: Raymond Frau (Dandy) ■ 35mm. L.: 691 m. D.: 30' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1998 in collaborazione con la Cinémathèque Française a partire da un negativo nitrato. Nuova copia stampata nel maggio 2006 / Print restored in 1998 in collaboration with the Cinémathèque Française from a nitrate negative. New print made in May 2006

Quando arriva all'Elastic Palace di Troulville per consegnare dei bauli, Dandy viene scambiato per John Crockson, re dell'aglio e dei sottaceti. Dandy riceve le attenzioni dovute al suo rango e ne approfitta per corteggiare una vezzosa domestica. Il direttore dell'albergo, complice di una banda di criminali, decide di rapire Crockson per ottenere un riscatto. Dandy si lascia sedurre dalla maliarda del gruppo e si ritrova legato, in balia dei rapitori. (e.l.r.)

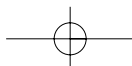
Arriving at the Elastic Palace, where he is to deliver some trunks, Dandy is mistaken for John Crockson, a garlic and gherkin king. Dandy receives the big welcome instead, and takes the opportunity to court a charming maid. The *maître d'hôtel*, involved with a gang of crooks, plans to kidnap the supposed Crockson. Dandy allows himself to be charmed by the gang's seducer, and finds himself tied up, at the mercy of the kindappers. (ELR)

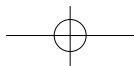
DANDY BRISEUR D'HYMÉNÉES Francia, 1921 Regia: Georges Rémond

■ T. alt.: L'Agence Pétoucassee ■ Int.: Raymond Frau (Dandy) ■ 35mm. L.: 360 m. D.: 17' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2006 a partire da un positivo nitrato bianco e nero e colore / Print restored in 2006 by from a black-and-white and tinted nitrate positive

Stanche dei loro pretendenti, due giovani donne decidono di rivolgersi all'agenzia Pétoucassee, specializzata in separazioni e divorzi. Se riuscirà a far fallire i loro fidanzamenti, Dandy, impiegato dell'agenzia, potrà incassare un compenso che gli permetterà di sposare la sua amata, che lavora in una tintoria. Dandy ha successo nel tentativo di compromettere i due corteggiatori, ma la sua strategia finisce per rovinare i suoi stessi piani... (e.l.r.)

Two young ladies tired of their suitors decide to call on the Pétoucassee Agency, which specializes in break-ups and divorces. If he succeeds in breaking up their respective engagements, Dandy, employed by the agency, will pocket a payment which will permit him to marry his fiancée. Dandy successfully compromises the two suitors in shady affairs, but discovers, a little too late, that his strategy has also destroyed his own plans. (ELR)




DANDY ALS FEUERWEHRMANN Austria, 1923 Regia: Raymond Dandy

■ T. it.: Dandy pompiere; F.: Julius Jonak; Int.: Raymond Dandy, Emmy Holstein, Willy Herbert, Josef Gutmayer; Prod.: Alba-Film ■ 35mm. L.o.: c700 m. L.: 348 m. D.: 17' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Una troupe cinematografica raggiunge il luogo stabilito per gli esterni del dramma "Il bambino del morfinomane". Dandy, travestito da pompiere, viene scambiato da un ufficiale per un pompiere vero. Tuttavia la vita della camerata e gli obblighi di servizio non gli si addicono. Sta per fuggire scavalcando il muro della caserma quando vede l'attrice della troupe. Incuriosita dalla vita dei vigili del fuoco la donna convince Dandy a portarla in caserma dove anche lei si traveste da pompiere. Gli equivoci si susseguono fino allo scoppio di un incendio in un appartamento. Dandy e la sua compagna salvano una donna, il suo bambino e il cane di casa e sono accolti come eroi...

Paolo Caneppele

A movie troupe arrives at the intended location for exteriors for the drama "The Child of the Morphine Addict". Dandy, wearing the costume of a fireman, is mistaken by an official for the real thing. The reluctant fireman does not adapt well to dormitory life and the obligations of service. He is escaping over the wall of the barracks when he meets the troupe's lead lady. Curious to know more about the life of the firemen, she persuades Dandy to take her into the barracks, where she dresses as a fireman. Misunderstandings follow, until a fire breaks out in an apartment. Dandy and his companion end up saving a woman, her baby, and her dog, and are hailed as heroes...

Paolo Caneppele

TUTANKHAMEN Austria, 1923 Regia: Raymond Dandy

■ T. it.: Il gioiello di Tut-An-Kamen; F.: Julius Jonak; Scgf. e cost.: Hans André; Int.: Raymond Dandy (Tutankhamen), Lixie Scott, Renée Soéré (moglie di Tutankhamen), Karl Leiter (generale egizio); Prod.: Listo-Dandy-Film-Consortium ■ 35mm. L.: 578 m. D.: 28' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1992 a partire da un positivo nitrato bianco e nero e colore / Print restored in 1992 from a black-and-white and tinted nitrate positive

Sull'onda dell'egittomania esplosa dal dicembre 1922 con la notizia del ritrovamento della tomba inviolata del faraone Tutankhamen, Raymond Dandy non si lascia sfuggire l'occasione di imbastire una parodia. Il film fu venduto in Francia, Belgio, Inghilterra, Spagna e Italia. Nel film diretto da Dandy compare anche Karl Leiter, conosciuto sotto lo pseudonimo di Länglich, uno dei comici austriaci più attivi nel periodo del muto. In lui Dandy trovò la spalla ideale per il suo unico lungometraggio austriaco. Il film, girato nell'atelier viennese della Listo, prevedeva anche numeri di danza interpretati da Renée Soéré. Particolare attenzione fu data ai costumi e alle grandiose scenografie realizzate da Hans André. (p.c.)

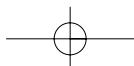
With the wave of Egyptomania that exploded after December 1922 and the news of the discovery of the unviolated tomb of the Pharaoh Tutankhamen, Raymond Dandy did not miss the opportunity to sketch a parody. The film was sold in France, Belgium, Britain, Spain, and Italy. The film, directed by Dandy himself, also featured Karl Leiter. Known under the pseudonym of Länglich, Leiter was one of the most active Austrian comics in the silent period, and Dandy found in him the ideal shoulder for his only Austrian feature film. Directed in the Viennese Listo studio, it also offered dance numbers performed by Renée Soéré. Particular attention was paid to the costumes and grandiose sets designed by Hans André. (PC)

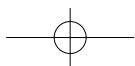
LE SUIS-JE? Francia, 1934 Regia: Raymond Dandy

■ F.: Georges Asselin; Int.: Raymond Frau (Dandy), Marsengo, Victor Launay, Moussia, Dany Flore, Jean Garnier, Robert Ozanne, Duverneuil, André Messanti; Prod.: René Sacquin ■ 16mm. L.: 3234 m. D.: 30' a 24 f/s. Versione francese / French version ■ Da: Lobster Films

Dandy, che ha dei dubbi sulla fedeltà della moglie, trova sul giornale un annuncio del professor Koukoff, che riesce a scoprire le infedeltà coniugali grazie a una nuova macchina. Dal professore cerca di sedurre le infermiere e si ritrova, per errore, a rimpiazzare un manichino in un apparecchio capace di assorbire le malattie dei clienti. Si prende così il mal di denti, poi la balbuzie. Quando una donna entra nella macchina, Dandy diventa effeminato prima di trasferire il tutto al professore. Alla fine compra un apparecchio per testare la fedeltà della moglie e scopre che questa lo tradisce col cugino: dunque lo è veramente... (e.l.r.)

Worried about his wife's fidelity, Dandy sees a newspaper advertisement by Professor Koukoff, who can identify marital infidelities thanks to new machines. At the professor's Dandy tries to seduce the nurses, and by accident finds himself replacing the dummy in a machine designed to transfer patients' ills. Thus he catches a toothache, then a stammer. When a lady enters the machine Dandy emerges transformed into a woman, before transferring the transformation to the professor. Finally, he buys a machine to test the fidelity of his wife, and discovers that he has been cheated by his cousin: so he really is it! (ELR)

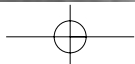


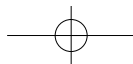


**PROGETTO CHAPLIN
THE CHAPLIN PROJECT**



© Roy Export Company Establishment




**PROGETTO CHAPLIN
THE CHAPLIN PROJECT**
A KING IN NEW YORK Gb, 1957 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Un re a New York*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Georges Périnal; Op.: Jeff Seaholme; Mo.: John Seabourne; Scgf.: Allan Harris; Cost.: J. Wilson-Apperson; Mu.: Charles Chaplin; Su.: John Cox; Ass. Prod.: Jerome Epstein; Int.: Charles Chaplin (re Shahdov), Dawn Addams (Ann Kay), Maxine Audley (regina Irene), Jerry Desmonde (primo ministro Voude), Oliver Johnston (ambasciatore Jaume), Sidney James (Johnson), Joan Ingrams (Mona Cromwell), Michael Chaplin (Rupert Macabee); Prod.: Charles Chaplin per Attica-Archway
 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro eseguito in collaborazione con Roy Export presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Restoration in collaboration with Roy Export, carried out at L'Immagine Ritrovata in 2006

Il signor Chaplin è una di quelle rare persone che possono di tanto in tanto sembrare leggermente isteriche senza perdere un briciolo di dignità. Sa essere romantico e al contempo rappresentare con realismo la sfera emotiva. Il suo interesse per il mondo è così vivo e così radicato nella natura del suo genio, che anche le sue più inaspettate manifestazioni di odio possono tramutarsi, con un semplice gesto o un'espressione rassegnata degli occhi, in dolcezza. *A King in New York* è per molti versi il suo film più amaro e senz'altro il più apertamente autobiografico. È un premeditato e appassionato grido di rabbia incanalato a forza nella gentilezza di una straordinaria vis comica. Come il re del suo film, Chaplin si è lasciato l'America alle spalle, e ora si è voltato per assestarle qualche colpo in piena faccia, con precisione e senza fretta. Alcuni vanno a segno, altri no. In effetti, trattandosi di un bersaglio così grande e facile la mira in molti casi non è delle migliori. Ma ciò che mantiene vivo l'interesse per questo spettacolo di energia male indirizzata è, ancora una volta, la tecnica di un comico unico.

John Osborne, *Chaplin Aims a Kick at America*, "Evening Standard", Londra, 12 settembre 1957

Mr. Chaplin is one of those rare people who can occasionally seem to be mildly hysterical without losing an ounce of dignity. He can be sentimental and create an emotional reality at the same time. His concern for the world is so bright, so deep at the earth of his genius, that even the most startling revelations of his hatred can be turned to sweetness by a simple gesture or a resigned turn of the eyes.

In some ways, *A King in New York* must be his most bitter film. It is certainly the most openly personal. It is a calculated, passionate rage clenched uncomfortably into the kindness of an astonishing comic personality. Like the king in his film, he has shaken the dust of the United States from his feet, and now he has turned round to kick it carefully and deliberately in their face. Some of it is well aimed – some is not. In fact for such a big, easy target, a great deal of it goes fairly wide. What makes the spectacle of misused energy continually interesting is once again the technique of a unique comic actor.

John Osborne, "Chaplin Aims a Kick at America," *Evening Standard* (London), 12 September 1957

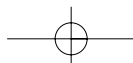
HIS PREHISTORIC PAST Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

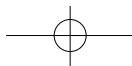
■ T. it.: *Charlot re per un giorno*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (Weakchin), Mack Swain (re Lowbrow), Gene Marsh (favorita del re), Fritz Shade (Cleo), Cecile Arnold (cavernicola), Grover Ligon, Ted Edwards (cavernicoli); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.: 426 m. Bn. D.: 23' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

His Prehistoric Past fu l'ultimo film di Chaplin per la Keystone, prototipo di tutte le sequenze oniriche di altri film in cui il Vagabondo viene trasportato in una realtà immaginaria, lontana dalla sua esistenza squallida. Sdraiato sulla solita panchina del parco ("simbolo di tristezza"), si addormenta e viene catapultato nella preistoria dove indossa pellicce di animali mantenendo però in testa la sua bombetta, sconfigge il suo nemico King Lowbrow (interpretato da Mack Swain) e marcia sui corpi delle pulzelle del re. Ma il re si rialza e lo colpisce in testa, e Charlie si sveglia trovandosi faccia a faccia con un minaccioso poliziotto. "Tutto ciò di cui ho bisogno per realizzare una commedia è un parco, un poliziotto e una bella ragazza", disse Chaplin a Sennett, e con il suo ultimo film per la Keystone, così come con molti altri, dimostrò di avere ragione.

Isabel Quigley, *Charlie Chaplin: Early Comedies*, Studio Vista/Dutton, 1968

Chaplin's last film for Keystone was *His Prehistoric Past*, prototype of the other film dreams in which Charlie the tramp was transferred to some imaginative existence far from the squalid present. On the familiar park bench ("symbol of sadness") he lay and slept himself into prehistory, where he wore an animal's skin but still kept on his bowler hat, and where he overcame his enemy King Lowbrow (played by Mack Swain) and marched over the bodies of the king's maidens. Then the king rose again and knocked him on the head, and Charlie woke to find a policeman looming over him. "All I need to make a comedy is a park, a policeman and a pretty girl," he told Sennett, and his last Keystone film, like so many of the others, proved him right. Isabel Quigley, *Charlie Chaplin: Early Comedies* (Studio Vista/Dutton, 1968)





THE FATAL MALLET Usa, 1914 Regia: Mack Sennett

■ T. it.: *Charlot e il martello*; Scen.: Mack Sennett; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (corteggiatore), Mabel Normand (Mabel), Mack Sennett (altro corteggiatore), Mack Swain (un uomo), Gordon Griffith (un ragazzo); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.o.: 341 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restauro eseguito presso L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2006

Si tratta di un film deliziosamente sciocco: alcuni uomini se ne stanno dietro alla porta di un granaio pronti a colpire con un pezzo di legno chiunque entri. È una specie di gioco dei birilli al quale prendono parte gli stessi birilli. Mabel Normand interpreta l'eroina. Quando non sono impegnati a colpirsi l'un l'altro finendo a terra, i personaggi maschili si precipitano, a turno, gesticolando vistosamente, a corteggiare l'altezzosa Mabel. Tra loro c'è anche Charlie, che però, mi dispiace dirlo, finisce per colpire la donna in una parte anatomica "poco opportuna", anche se il risultato è piuttosto divertente. L'attrice indossa un lungo abito di voile a fiori dal fascino antico.

Iris Barry, *Let's Go to the Pictures*, Chatto & Windus, 1926

It was quite exquisitely silly – people stood behind a barn-door and hit each man who entered on the head with a chunk of wood. It was like a game of nine-pins in which the nine-pins themselves took part. Mabel Normand was the heroine. In the intervals of hitting each other to the cold, cold ground, the male characters rushed forth and with frantic gestures each in turn wooed the haughty Mabel, though Charlie, I regret to say, let himself go so far as actually to strike the lady, and that with his boot, in a suitable portion of her anatomy. It was a quite playful tap, however. The long, flowered voile dress she wore had an antique charm.

Iris Barry, *Let's Go to the Pictures* (Chatto & Windus, 1926)

CAUGHT IN A CABARET Usa, 1914 Regia: Mabel Normand

■ T. it.: *Charlot garzone di caffè*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (cameriere), Mabel Normand (Mabel), Harry McCoy (l'innamorato), Chester Conklin (cameriere), Edgar Kennedy (proprietario del caffè), Minta Durfee (ballerina), Josef Swickard (il padre), Alice Davenport (la madre); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.o.: 600 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restauro eseguito presso L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2006

La prima, più matura sceneggiatura per un film a due rulli di Chaplin fu un altro compromesso. Chaplin unì la comicità delle torte in faccia della Keystone alla coscienza di classe, in una trama che lasciava spazio all'improvvisazione personale. Pur non vestendo i panni del Vagabondo, il personaggio di Charlie mantiene molte delle sue caratteristiche: un modesto cameriere aspira alla bella vita e pur di raggiungerla non si ferma neanche davanti all'inganno. C'è ancora traccia del personaggio triste e losco del suo primo film, ma con maggiore profondità: Charlie non è più l'imbrogliatore a caccia di quattrini ad ogni costo, ora è in cerca d'amore.

Denis Gifford, *Chaplin*, Macmillan, 1974

Chaplin's first full-blown, two-reel screenplay was another compromise. He coupled a Keystone custard-pie climax to a class-conscious plot that allowed passages of personal impromptu. Whilst not presenting Charlie as the Tramp, he maintained much of the Tramp's character. His lowly waiter aimed at the higher life, and was not above imposture to achieve it. There was something of the dundreary dude from his first film here, but with greater depth. Charlie was no longer the con man out for cash at any cost; he was looking for love.

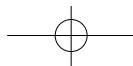
Denis Gifford, *Chaplin* (Macmillan, 1974)

THE STAR BOARDER Usa, 1914 Regia: George Nichols

■ T. it.: *Charlot pensionante*; Scen.: Craig Hutchinson; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (pensionante prediletto), Minta Durfee (padrona di casa), Edgar Kennedy (padrone di casa), Gordon Griffith (figlio), Alice Davenport, Harry McCoy, Lee Morris (pensionanti), Billy Gilbert (ospite); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.: 311 m. Bn. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

The Star Boarder, il più riuscito fra questi film supervisionati da Sennett, è girato in buona parte fra orti e giardini, e ha la verve e la semplicità di una strip di fumetti. Charlot è il cliente prediletto della padrona di casa (Minta Durfee), che flirta con lui sotto il naso di un marito (Edgar Kennedy) a sua volta non alieno da interessi extraconiugali. Il tutto viene entusiasticamente registrato dal loro terribile bambino che possiede – come Chaplin ai tempi di *Sherlock Holmes* – una piccola macchina fotografica. David Robinson, *Chaplin, His Life and Art*, Penguin, 2001

The Star Boarder, the most charming of this group of films supervised by Sennett, was partly shot in gardens and orchards, and has the verve and simplicity of a comic strip. Charlie is the pet of the landlady (Minta Durfee), carrying on a flirtation under the nose of her husband (Edgar Kennedy), who has his own extra-marital interests. All this is enthusiastically recorded by their mischievous son, who possesses – just like the boy Chaplin in his *Sherlock Holmes* days – a box camera. David Robinson, *Chaplin, His Life and Art* (Penguin, 2001)



THE FACE ON THE BAR ROOM FLOOR Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot pittore*; Sog.: dall'omonima poesia di Hugh Antoine d'Arcy; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (artista), Cecile Arnold (Madeline), Jess Dandy (l'amante), Fritz Shude, Chester Conklin, Josef Swickard (clienti), Charles Bennett (marinaio); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.o.: 311 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Film and Tv Archive e Lobster Films ■ Restauro eseguito presso L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2006

Un film insolito per Chaplin, (...) il tema è esattamente lo stesso della famosa canzone di Maurice Chevalier "Valentine", un giovanotto si innamora della "donna più bella del mondo" dalla quale viene abbandonato. In seguito, quando la reincontra, lei è sposata e ha un figlio. Vedendo la donna appesantita e sfiorita, ringrazia la sua buona sorte per essere sfuggito a un destino così crudele.

Uno Asplund, *Chaplin's Films*, A.S. Barnes, 1976

An unusual Chaplin film, (...) the theme is precisely the same as that of Maurice Chevalier's famous song "Valentine" – a young man who is in love with "the world's most beautiful woman", but who is abandoned by her. Later he meets up with her; but now she has a husband and a child. Seeing how gross her figure has become and how her beauty has faded, he thanks his lucky stars he has escaped so cruel a fate.

Uno Asplund, *Chaplin's Films* (A.S. Barnes, 1976)

BETWEEN SHOWERS Usa, 1914 Regia: Henry Lehrman

■ T. it.: *Charlot e l'ombrello*; Scen.: Henry Lehrman; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (damerino), Ford Sterling (rivale), Chester Conklin (poliziotto), Sadie Lampe (fidanzata), Emma Clinton (ragazza); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.: 262 m. Bn. D.: 14' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

Oltre agli elementi di slapstick, *Between Showers* è una commedia che si basa su contrasti di personaggi, di situazioni e di motivi. Charlie e Ford Sterling appartengono chiaramente a due classi diverse. L'abbigliamento di Sterling lo caratterizza come un "gentleman" borghese. In apparenza rispettabile, si rivela ben presto un ladro. (...) Il comportamento villano e il carattere irascibile di Sterling contrastano con la vivacità bonaria e dispettosa di Charlie. Harry Geduld, *Chapliniana. The Keystone Films*, Indiana UP, 1987

Aside from its slapstick elements *Between Showers* is a comedy of contrasts – of character, action and motive. Charlie and Ford Sterling clearly belong to different classes. Sterling's costume marks him as a middle-class "gentleman". Apparently respectable, he quickly reveals himself as a thief. (...) Sterling's mean-spirited, irascible attitude contrasts at every turn with Charlie's good-humored, mischievous playfulness.

Harry Geduld, *Chapliniana. The Keystone Films* (Indiana UP, 1987)

THE KNOCKOUT Usa, 1914 Regia: Charles Avery

■ T. it.: *Charlot e Fatty boxeurs*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Roscoe Arbuckle (Fatty), Minta Durfee (ragazza), Edgar Kennedy (Cyclone Flynn, il campione), Charles Chaplin (arbitro), Al St. John (boss), Hank Mann (uomo con la benda sull'occhio), Mack Swain (cowboy che scommette su Fatty), Mack Sennett, George "Slim" Summerville (spettatori), Billy Gilbert (cantante); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.: 597 m. Bn. D.: 32' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Film and Television Archive

In *The Knockout*, (...) Chaplin aveva un ruolo di due minuti, quello dell'arbitro di un match di boxe fra Roscoe Arbuckle e Edgar Kennedy, ma è una piccola partecipazione molto intelligente che anticipa *Charlot boxeur* e *Luci della città*. L'arbitraggio di Chaplin procede a ritmo di balletto e inserisce nel film una nota, per il resto assente, di umorismo raffinato. Molto più malconcio dei due pugili, Chaplin resta a terra e si attacca alle corde; poi, sempre restando seduto, conta fino a dieci per proclamare il vincitore. David Robinson, *Chaplin, His Life and Art*, Penguin, 2001

In *The Knockout*, (...) Chaplin played a two-minute supporting role as referee to a boxing bout between Roscoe Arbuckle and Edgar Kennedy. It is a lively little performance that anticipates *The Champion* and *City Lights*. Chaplin's refereeing is balletic, and introduces gags of a sophistication alien to the rest of the film. Worse hit than the pugilists, he lies down and drags himself around the ring by the ropes; then counts the loser out from a sitting position.

David Robinson, *Chaplin, His Life and Art* (Penguin, 2001)

A BUSY DAY Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

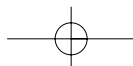
■ T. it.: *Una giornata indaffarata*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (moglie), Mack Swain (marito), Phyllis Allen (l'altra donna), Mack Sennett (regista), Billy Gilbert (poliziotto); Prod.: Keystone ■ 35mm. L.o.: 135 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restauro eseguito presso L'Immagine Ritrovata nel 2006 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2006

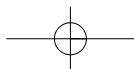
In *A Busy Day* Chaplin unisce vari aspetti dei ruoli femminili. Fa la moglie bisbetica quando scopre il marito Mack Swain con un'altra donna, e (...) cerca di strappare risate con un comportamento "poco femminile", soffiandosi più volte il naso con un lembo del vestito.

Dan Kamin, *Chaplin's One-Man Show*, Scarecrow Press, 1984

In *A Busy Day* he actually combines aspects of the female roles. He is a battle-ax when he catches husband Mack Swain with another woman, and (...) he tries to wring laughter from his "unfeminine" behaviour, including repeatedly wiping his nose with his dress.

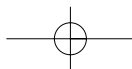
Dan Kamin, *Chaplin's One-Man Show* (Scarecrow Press, 1984)





CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1906
100 YEARS AGO: THE FILMS OF 1906




**CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1906
100 YEARS AGO: THE FILMS OF 1906**


Nel passaggio dal 1905 al 1906 un fatto rimane saldamente immutato: lo strapotere sul mercato cinematografico della Pathé. Segue, a buona distanza, la rivale storica Gaumont. È però un mercato sempre più affamato di novità, dove si impone chi è capace di raggiungere attraverso un adeguato sistema di distribuzione il maggior numero di luoghi di

proiezione e spettatori. L'estero assorbe grandissima parte della produzione francese; l'apertura di succursali in giro per il mondo è indispensabile al consolidamento di una posizione dominante. Gli Stati Uniti possono godere per privilegio naturale di una rete ampia e capillare di sale di proiezione e vivono, proprio a cavallo tra il 1905 e il 1907, il boom dei *nickelodeon*: è su questo terreno che la Vitagraph inizia a conoscere una vivacissima fioritura attuando strategie innovative di promozione e avvalendosi di numerosi uffici di distribuzione che le permetteranno di primeggiare anche in Europa.

All'ombra dei colossi nascono diverse case di produzione su basi finanziarie consistenti e strutturate secondo i ritmi regolari e i modi di produzione dell'industria capitalistica. Tutto ciò si traduce in adeguate strutture tecniche e organizzative, in attività produttive sistematiche e seriali, in una regolare immissione settimanale di novità sul mercato, in una tendenza generale alla specializzazione, attuata sul campo da piccole unità che annoverano regista, operatore e attori impegnati sullo stesso tema o genere. Infine, in un potenziamento degli studi e dei teatri di posa che permettono da un lato un aumento della produzione, dall'altro un maggiore controllo della messa in scena.

Il 1906 vede la nascita, tra le altre, della Nordisk Films Kompagni, della Lux, della Eclipse (già succursale parigina della Urban Trading, la maggiore fra le società inglesi). La produzione italiana fiorisce attorno alla romana Cines, erede della onorata Alberini e Santoni, e alla torinese Ambrosio. Il cinema assiste a una singolare quanto felice convergenza di capitale, industria e sviluppo tecnico, grazie all'interessamento diretto di banche e società elettriche che consentono alla produzione un respiro più ampio. Prende piede l'idea che lo spettacolo, perché tenga il passo coi tempi, deve essere come un ingranaggio che va oliato con ingenti finanze.

Del resto, è sufficiente controllare il metraggio dei film per rendersi conto del cambiamento in corso. Nel 1906, in una crescita esponenziale, metà dei prodotti Pathé supera i 100 metri. Di pari passo con la lunghezza, aumenta la complessità della narrazione. Presso la neonata Nordisk, ad esempio, metà dei lungometraggi dei primi anni è di soggetto drammatico. La sceneggiatura conosce uno sviluppo considerevole, la messa in scena è sottoposta a un controllo più stretto. Il trucco diventa un dispositivo da piegare ai fini del racconto e il film a trucchi tende a confluire in altri generi. Le attualità ricostruite lasciano il posto a quelle "dal vero" e sono sempre più le produzioni che dispongono di mezzi sufficienti a inviare i propri operatori in giro per il mondo.

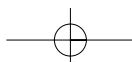
In the passage from 1905 to 1906, one fact remains firmly unalterable: the dominance of Pathé. Its historical rival, Gaumont, follows at a good distance. For a market ever more hungry for novelty, dominance belongs to the one with the distribution capacity to reach the maximum number of projection halls and spectators. A great part of French production is absorbed abroad, with branches rapidly opening around the world, consolidating their dominant position. Thanks to natural advantages the United States is able to enjoy an ample and capillary network of projection halls, and between 1905 and 1907 it triumphantly rides the nickelodeon boom. On this terrain Vitagraph starts its rich flowering, innovating promotion strategies and making use of numerous distribution offices, which permit its European business to flourish.

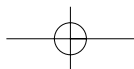
In the shadow of the colossi, various production firms are born, with financial bases structured according to the regular rhythm and production modes of capitalist industry. All of which translates into adequate technical and organizational structures, systematic production activity, a regular weekly supply of novelties to the market, a general tendency to specialization, effected by small units consisting of director, cameraman, and actors working on the same theme or genre. The year 1906 marks a development of studios and stages, which permits increased production as well as effective control of *mise-en-scène*.

The year also sees the birth of Nordisk Films Kompagni, Lux, and Eclipse (already the Parisian subsidiary of the Urban Trading Company, the biggest English firm). Italian production flourishes, with the Roman company Cines, heirs to the distinguished Alberini e Santoni, and Ambrosio of Turin. Cinema is part of a singular and fortunate convergence of capital, industry, and technical development, thanks to the intervention of banks and electrical companies, who provide film production with more breathing space. Cinema is seen as a mechanism to be oiled with enormous finance.

Otherwise, it is enough to look at the length of the films to recognize the changes in progress. In 1906, in an exponential increase, half of Pathé productions exceed 100 metres. Narrative also becomes more complex. At the newborn Nordisk, for instance, half of the long films of its first years of production are dramatic subjects. Scripts undergo considerable development; production is submitted to closer supervision. Special effects become a device to be used in a story's dénouement, and trick films tend to merge into other genres. Reconstructed actualities cede to films "from life", and are generally made by firms which have sufficient means to send their own cameramen around the world.

Cinema's vitality draws strength from the circulation of ideas and reciprocal comparison, procedures so exquisitely equivocal and subtle as to risk passing for plagiarism. It is also a story of renegades and adventurers playing for hard cash. Gaston Velle, Pathé's celebrated *metteur en scène*, is lured away from





La vitalità del cinema trae forza dalla circolazione delle idee, dal confronto reciproco, dallo scambio, prassi tanto squisitamente equivocate e sottili da rischiare di passare per plagio. È anche una storia di transfughi e avventurieri, contesi a moneta sonante. Gaston Velle, il celebre *metteur en scène* della Pathé, attirato dalle lusinghe della Cines lascia la manifattura di Parigi e affianca, in qualità di direttore artistico, il direttore tecnico Filoteo Alberini, firmando delle copie quasi esatte di soggetti da lui stesso già realizzati in Francia. Salvo poi fare dietro front l'anno successivo, ritornare dal suo vecchio *patron* e ripetere, à l'envers, la medesima operazione, lasciando dietro di sé uno strascico di accuse e recriminazioni. Eclatante il caso di Charles Lucien Lépine, regista dalla tecnica evoluta e subentrato in casa Pathé a Gaston Velle. Anch'egli tenterà l'avventura italiana a Torino presso la Carlo Rossi, destinata a diventare nel 1908 l'Itala Film, ma l'abbandono della ditta parigina gli costerà temporaneamente la galera. Il cinema, in netta espansione, mette radici. Se gli spettacoli nella fiere e l'attività degli ambulanti, soprattutto in provincia, restano redditizi, l'esercizio nelle grandi città è ormai pratica consolidata. La prima sala di lusso a Parigi è la *Omnia*, al 5 del boulevard Montmartre, inaugurata nel dicembre del 1906: il suo fiore all'occhiello sono i film in prima visione, il programma è rinnovato ogni venerdì. Spesso le sale sono di proprietà di ex ambulanti e fieraioli e in ciò Bologna non fa eccezione. Basti pensare al Cinema Marconi di via Rizzoli, prima sala fissa della città dal 1904, di proprietà di Guglielmo Cattaneo, ex ambulante. Corridoio un tempo adibito a pescheria, è la cerniera tra vecchio e nuovo mondo, chiuso e poi riaperto una volta rimesso a norma. Così sulle pagine dell'*Avvenire*, il 21 novembre 1906, si dà notizia della sua seconda vita: "La sala è stata divisa in iscompartimenti speciali, dove sono designati i posti di primo e secondo ordine; vi si è eretto un palco elegante su cui tutte le sere durante le proiezioni suona uno scelto concertino e si sono aggiunte decorazioni che la rendono più gaia. Tali innovazioni contribuiscono a richiamare al cinematografo sempre maggior pubblico". Dal 1906 risalta un quadro meravigliosamente in movimento, in cui convivono fianco a fianco diverse forme di produzione e fruizione: sale fisse e fiere stagionali, impresari ambulanti e direttori artistici, film a soggetto drammatico e attualità dal vero, ricercate ricostruzioni storiche e brevi *divertissement* comici. Con gli otto programmi che presentiamo, grazie anche ai consigli di Mariann Lewinsky, cercheremo, pur se parzialmente, di aprire qualche scrigno per restituire la vitalità sovente imprevedibile di quest'epoca. Serge Bromberg e Henri Bousquet hanno selezionato alcune delle gemme più significative della Pathé; Agnès Bertola si concentra sulla rivale Gaumont; Bryony Dixon fa luce sulla poco conosciuta produzione inglese, mentre Jon Gartenberg ripercorre i primi fasti della Vitagraph; Giovanni Lasi si sofferma sulla produzione italiana aprendola al confronto con altre importanti case europee nascenti; l'attività di due pionieri dello spettacolo cinematografico rivive nel programma di Camille Blot-Wellens dedicato a Antonino Sagarmínaga e in quello di Nikolaus Wostry sulla collezione di Karl Juhasz.

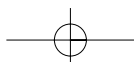
Luigi Virgolin, Andrea Meneghelli

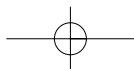
the Paris company by Cines, and joins the technical director Filoteo Alberini in the role of artistic director, making almost exact copies of films he made in France. Imperturbably, the following year he makes a *volte face*, returning to his old company and repeating the same process in reverse, leaving behind a trail of accusations and recriminations. Extraordinary, too, is the case of Charles Lucien Lépine, a director who has taken over his technique at Pathé with Gaston Velle. He too follows in the footsteps of the Italian adventure, joining Carlo Rossi, destined to become in 1908 Itala Film; but the abandoning of the Parisian firm temporarily lands Lépine in jail.

Cinema is in clear expansion, establishing roots. If fairground shows and travelling showmen remain profitable, particularly in the provinces, business in big cities is being consolidated. The first luxury theatre in Paris, the *Omnia*, at 5 Boulevard Montmartre, opens in December 1906; the flower in its buttonhole is first-run films, with a new programme every Friday. Often theatres are run by ex-fairground showmen, and in this Bologna is no exception. We have only to think of the Cinema Marconi in Via Rizzoli, the city's first permanent theatre, opened in 1904 by Guglielmo Cattaneo, a former travelling showman. A passage once used as a fishmonger's shop, it is the pivot between the old world and the new, closed and then reopened after renovation. The 21 November 1906 issue of *Avvenire* contains an announcement of its second life: "The hall has been divided into two special areas, where the seats of first and second class are designated; an elegant platform has been erected on which every evening during the projection concert selections are played, and decorations have been added which make it more gay. Such innovations contribute to attract an ever bigger public to the theatre."

From 1906 we get a marvellously vivacious picture, in which different forms of production and fruition co-exist side by side: permanent theatres and seasonal fairs, travelling showmen and artistic directors, story films and actualities "from life", researched historical reconstructions and little comic *divertissements*. With the eight programmes which we are presenting this year, making use of suggestions by Mariann Lewinsky, we have tried, even if only partially, to open some treasure chests to resurrect the often unpredictable vitality of this era. Serge Bromberg and Henri Bousquet have selected some of the most significant gems of Pathé; Agnès Bertola concentrates on rival Gaumont; Bryony Dixon sheds light on the little-known production of Great Britain, while Jon Gartenberg retraces the first splendours of Vitagraph. Giovanni Lasi focuses on Italian production, exploring comparisons with the other important new European firms. The activities of two pioneer cinema showmen are brought to life in the programmes of Camille Blot-Wellens, dedicated to Antonino Sagarmínaga, and of Nikolaus Wostry, on the collection of Karl Juhasz.

Luigi Virgolin, Andrea Meneghelli





GRAN BRETAGNA / GREAT BRITAIN

La "percentuale di sopravvivenza" dei film britannici realizzati nel 1906 non è elevata, forse del 10%, ma nonostante l'incertezza che dominava l'industria in quell'anno, vennero realizzati alcuni film nuovi e interessanti. Questa selezione contiene un saggio dei vari generi che vennero prodotti in quell'anno. G.A. Smith stava sperimentando il suo sistema di colorazione naturale Kinemacolor, di cui offriamo due esempi: *Two Clowns* e *Tartans of Scottish Clans*, anche se il sistema sarebbe stato lanciato solo nel 1908. R.W. Paul continuava a produrre commedie brillanti e "trick film", come il bizzarro *The "?" Motorist*, del futuro animatore W.R. Booth. La comprensibile preoccupazione verso i veicoli a motore appare anche in *Motor Pirates* del pioniere della fantascienza Arthur Melbourne Cooper, e il tema dei mezzi di trasporto continua con un frammento di *The Cabby's Dream*, in cui un tassista sogna di caricare un mago, con risvolti terrificanti. La magia è anche il soggetto di *The Medium Exposed* di J.H. Martin, dove viene smascherata una seduta spiritica. Il film della Gaumont *It's Not My Parcel* conferma la grande popolarità delle commedie di "inseguimenti". La Gaumont produsse anche un dramma sulla Guerra Civile Inglese, *The Curfew Must Not Ring Tonight*, tratto da una celebre ballata della poetessa Rose Hartwick Thorpe.

Per i documentari, alcuni produttori locali come Mitchell & Kenyon stavano ancora realizzando lavori su commissione, come il film sulla SS *Mongolian* che lascia il porto di Glasgow col suo carico di emigranti alla volta del Canada, o le riprese di una visita alla fiera di McIndoe, probabilmente rivolte allo stesso pubblico che frequentava eventi simili. Darsi appuntamento il fine settimana per vedere saltare in aria le cose è sempre stata una delle attività preferite del pubblico inglese, e Mitchell & Kenyon erano lì per catturare la demolizione di una grande ciminiera, con i dignitari locali al gran completo. Cineasti sconosciuti registravano la folla richiamata dall'apertura del ponte di Newport, nel Galles meridionale. Il ponte, che sarebbe poi riapparso nel lungometraggio del 1959 *Tiger Bay*, quest'anno festeggia un secolo di vita, proprio come questi film. Infine, abbiamo il meraviglioso film della Cricks & Sharp sulla fabbrica di biscotti Peek Frean, nel cuore industriale di Londra. Bryony Dixon, Curator of Silent Film, BFI National Film and Television Archive

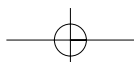
The survival rate for British films made in 1906 is not high, maybe 10% - but despite uncertainty in the industry in that year there were some interesting and novel films made. This selection shows some of the range of genres being produced in that year. G.A. Smith was experimenting with his Kinemacolor natural colour system, and we have two examples, *Two Clowns* and *Tartans of Scottish Clans*, though the system was not launched till 1908. R.W. Paul continued to produce lively comedies and trick films, such as the bizarre *The "?" Motorist*, by future animator W.R. Booth. The understandable preoccupation with the motor vehicle also features in Arthur Melbourne Cooper's sci-fi trailblazer *Motor Pirates*, and the transport theme continues with a fragment of *The Cabby's Dream*, in which a cab driver dreams he picks up a magician, with frightening results. Magic is also the subject of J.H. Martin's *The Medium Exposed*, in which a séance is proved to be a sham. Gaumont's *It's Not My Parcel* confirms the continuing popularity of the chase comedy. Gaumont also produced an English Civil War drama, *The Curfew Must Not Ring Tonight*, based on Rose Hartwick Thorpe's famous ballad poem.

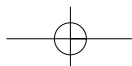
In the factual film, local producers such as Mitchell and Kenyon were still executing commissions for showmen, such as the film of the SS *Mongolian* leaving Glasgow with its load of emigrants on their way to Canada, and a film of a visit to McIndoe's fairground show, which presumably was destined for a similar local audience. Turning out in public to see things blown up has always been a favourite weekend treat for the British public, and Mitchell and Kenyon were there to capture the demolition of a large chimney, with local dignitaries in attendance. Unknown filmmakers recorded the crowds attending the opening of the transporter bridge at Newport in South Wales. The bridge, which also starred in the 1959 feature film *Tiger Bay*, is celebrating its centenary this year, like these films. Finally, we have the wonderful Cricks & Sharp film of the Peek Frean biscuit factory in London's industrial heartland. Bryony Dixon, Curator of Silent Film, BFI National Film and Television Archive

THE "?" MOTORIST Gb, 1906 Regia: W.R. Booth ■ Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35 mm. L.: 51 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

THE CABBY'S DREAM Gb, 1906 ■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35 mm. L.: 41 m. D.: 2'30" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

MOTOR PIRATES Gb, 1906 Regia: Arthur Melbourne Cooper ■ T. alt.: Modern Pirates, Raid of Armoured Motors; Prod.: Alpha Trading Company ■ 35 mm. L.: 147 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive





THE CURFEW MUST NOT RING TONIGHT: A ROMANCE OF THE DAYS OF CROMWELL Gb, 1906 Regia: Alf Collins ■ Prod.: Gaumont Company ■ 35 mm. L.: 218 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

IT'S NOT MY PARCEL Gb, c1906 ■ Prod.: Gaumont Company ■ 35 mm. L.: 66 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

A LIVELY QUARTER-DAY Gb, 1906 Attribuito a: J. H. Martin ■ Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35 mm. L.: 101 m. D.: 5'30'' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

THE MEDIUM EXPOSED? OR A MODERN SPIRITUALISTIC SÉANCE Gb, 1906 Regia: J.H. Martin ■ T. alt.: Is Spiritualism a Fraud?; Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35 mm. L.: 103 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

LORD AND LADY OVERTOUN'S VISIT TO McINDOE'S SHOW Gb, c1906 ■ 35 mm. L.: 22 m. D.: 1'10'' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

MITCHELL & KENYON 230: SS MONGOLIAN LEAVING THE CLYDE Gb, 1906 Regia: Sidney Carter ■ T. alt.: Mitchell & Kenyon 230 SS Mongolian; Prod.: Mitchell and Kenyon ■ 35 mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

MITCHELL AND KENYON 699: GLASGOW Gb, 1906 ■ Prod.: Mitchell and Kenyon ■ 35 mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

MITCHELL AND KENYON 328: FALLING CHIMNEY, NELSON Gb, 1906 ■ Prod.: Mitchell and Kenyon ■ 35 mm. L.: 38 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

OPENING OF TRANSPORTER BRIDGE AT NEWPORT, MON. Gb, 1906 ■ 35 mm. L.: 60 m. D.: 3'30'' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Film and Television Archive

TARTANS OF SCOTTISH CLANS Gb, c1906 Regia: George Albert Smith ■ Prod.: Natural Color Kinematograph Company ■ 35 mm. L.: 29 m. D.: 1'30'' a 18 f/s. Col ■ Da: BFI National Film and Television Archive

TWO CLOWNS Gb, c1906 Regia: George Albert Smith ■ Int.: Laura Bayley; Prod.: Natural Color Kinematograph Company ■ 35 mm. L.: 96 m. D.: 5' a 16 f/s. Col ■ Da: BFI - National Film and Television Archive

A VISIT TO PEEK FREAN AND CO.'S BISCUIT WORKS Gb, 1906 ■ T. alt.: Biscuit Making; Prod.: Cricks & Sharp ■ 35 mm. L.: 143 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Film and Television Archive

CINES, AMBROSIO E ALTRI ESORDI / CINES, AMBROSIO, AND OTHER DÉBUTS

Tra il 1905 e il 1906, con l'esplosione dei *nickelodeon* negli Stati Uniti e la diffusione capillare delle sale stabili in Europa, la domanda di pellicole cresce in maniera esponenziale e l'inattesa apertura dei mercati attrae verso la produzione cinematografica nuovi e facoltosi investitori, decisi a sfruttare un settore industriale di così promettenti potenzialità.

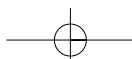
L'Italia non è esente da tale fenomeno e il 1906 vede l'esordio di due società destinate a ricoprire un ruolo fondamentale nella storia della cinematografia italiana e internazionale. Il 31 marzo 1906 è costituita a Roma la Società Anonima Cines, emanazione diretta della Alberini & Santoni, prima "manifattura" cinematografica italiana, mentre nell'agosto dello stesso anno, a Torino, prende il via l'attività dell'Ambrosio e Co.

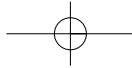
Sempre nel 1906 anche la Francia registra due esordi eccellenti, la Société Générale des Cinématographes Eclipse, nata da

Between 1905 and 1906, with the nickelodeon boom in the United States and the capillary spread of permanent theatres in Europe, the demand for films increased exponentially, and the unexpected opening of markets attracted to cinema production new and rich investors, determined to exploit an industrial sector of such promising potential.

Italy was not exempt from this phenomenon, and 1906 saw the debuts of two companies destined to play a fundamental role in the history of Italian and international cinema. On 31 March 1906, the Società Anonima Cines was constituted in Rome, emanating directly from Alberini & Santoni, the first Italian cinematograph "manufacturer", while in August of the same year, in Turin, Ambrosio and Co. began its activity.

Also in France in 1906 there were two important foundations, the Société Générale des Cinématographes Eclipse, born of a





una costola della Urban Trading Company, e la Société Anonyme des Phonographes et Cinématographes Lux, con a capo Henri Joly, pioniere della cinematografia francese. In Danimarca, nel novembre dello stesso anno, l'esercente e operatore Ole Olsen fonda la Nordisk Films Kompagni, futuro colosso della cinematografia internazionale.

Fin dall'esordio le neonate case di produzione aggrediscono il mercato senza timori reverenziali, mostrando alcune caratteristiche comuni: dinamismo imprenditoriale, tensione verso i mercati esteri, oculata economia dei generi proposti. Il punto di riferimento rimane la produzione Pathé e i nuovi soggetti ne imitano, con alcune distinzioni, le politiche imprenditoriali e le scelte artistiche: se l'Eclipse, continuando la tradizione documentaristica della Urban Trading, privilegia le "vedute" di località estere e i film di carattere scientifico, la Lux propende per la commedia e il dramma, mentre la Nordisk, oltre alla notevole produzione di attualità, eccelle nei generi comico e drammatico. Distinzioni relative, poiché, nel 1906, la differenziazione nell'offerta è senza dubbio priorità fondamentale per ogni casa produttrice poiché la varietà dei generi all'interno di ogni singolo programma rimane l'essenza dello spettacolo cinematografico del tempo.

Nel 1906 in Italia vengono realizzati 76 film a soggetto ed è l'Ambrosio, con 48 titoli, ad avere il primato della produzione; nello stesso anno l'Alberini & Santoni conclude la breve attività, distribuendo quattro pellicole, tra cui l'acclamato *Romanzo di un Pierrot*, che vede l'esordio di Mario Caserini, in qualità di realizzatore. Oltre a un film realizzato da Luigi Roatto, la restante produzione italiana viene dalla Cines, che, fin dal debutto, non nasconde le proprie ambizioni internazionali, strappando alla Pathé uno dei più prestigiosi realizzatori del tempo, Gaston Velle; il *metteur en scène* francese realizzerà per la casa romana 23 titoli, spaziando dal genere comico, al drammatico, alle *féeries*, sei delle quali rifacimenti di film precedentemente girati per la Pathé.

La produzione Cines ha un immediato successo in Italia e all'estero grazie a film come *Otello*, dramma in 12 quadri di Mario Caserini e ad alcune delle migliori pellicole girate da Velle, tra cui *Nozze tragiche*, *La gitana* e il magnifico *Un viaggio in una stella*, film in 10 quadri, capolavoro del genere fantastico. Se la Cines primeggia nella produzione di finzione, l'Ambrosio senza dubbio eccelle nel genere documentaristico che nel 1906 riscuote ancora grandi consensi. Grazie all'esperienza e alla perizia di operatori come Giovanni Vitrotti e Roberto Omegna, la casa torinese può vantare nel suo catalogo riprese "dal vero" di ottima qualità, quali *Tor di Quinto*, *La scuola di cavalleria di Pinerolo* ed *Eruzione del Vesuvio*, oltre a una vasta produzione di film a soggetto più commerciali, in gran parte di genere comico.

Con la contemporanea comparsa di nuovi soggetti, il 1906 fu, dunque, momento di trasformazione e cambiamento dello scenario produttivo europeo e la scelta dei titoli presentati in questo programma tende a documentare alcune peculiarità delle case di produzione europee che in quell'anno fecero il loro esordio, sollecitando una comparazione con la coeva produzione italia-

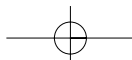
rib of the Urban Trading Company, and the Société Anonyme des Phonographes et Cinématographes Lux, headed by the French cinema pioneer Henri Joly. In Denmark, in November of the same year, the entrepreneur and cameraman Ole Olsen founded Nordisk Films Kompagni, a future colossus of the international cinema.

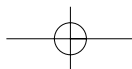
From the start, the new-born production firms assaulted the market without reverential fears, demonstrating some common characteristics: entrepreneurial dynamism, tension towards foreign markets, economic prudence in the choice of genres. The point of reference remained the production of Pathé, and the new subjects imitated, with some distinctions, their entrepreneurial politics and artistic choices. If Eclipse, continuing the documentary tradition of the Urban Trading Company, favoured "views" of foreign places and films of a scientific character, Lux specialized in comedy and drama, while Nordisk, beyond notable production of actuality, excelled in the comic and dramatic genres. Distinctions are relative, since, in 1906, differentiation in the supply was without doubt a fundamental priority for every production house, since the variety of the genres within every single programme remained the essence of the cinema spectacle of the time.

In 1906 in Italy 76 story films were produced; the production leader was Ambrosio, with 48 titles. That same year Alberini & Santoni ended its short-lived activity, distributing four films, among them the acclaimed *Romanzo di un Pierrot*, which marked the directorial debut of Mario Caserini. As well as a film directed by Luigi Roatto, the remaining Italian production came from Cines, which from the very start did not conceal its own international ambitions, poaching from Pathé one of the most prestigious directors of the time, Gaston Velle; the French *metteur en scène* made 23 titles for the Roman company, ranging from the comic genre to the dramatic and to *féeries*, six of which were remakes of Pathé films.

Cines' production enjoyed immediate success in Italy and abroad, thanks to films like *Othello*, a drama in 12 scenes by Mario Caserini, and some of the best films directed by Velle, including *Nozze tragiche*, *La Gitana*, and the magnificent *Un viaggio in una stella*, a film in 10 scenes which is a masterpiece of the fantastic genre. If Cines specialized in the production of fiction, Ambrosio without doubt excelled in the documentary genre, which in 1906 remained very popular. Thanks to the experience and skill of cameramen like Giovanni Vitrotti and Roberto Omegna, the Turin firm could boast in its catalogue films "from life" such as *Tor di Quinto*, *La scuola di cavalleria di Pinerolo*, and *Eruzione del Vesuvio*, as well as a vast production of more commercial fiction films, largely of the comic genre.

With the contemporary appearance of new subjects, 1906 was a moment of transformation and change for European production. The choice of titles presented in this programme aims to document some particularities of the European production firms which were established in this year, inviting a comparison with the coeval Italian production, in large part the work of two





na, in gran parte opera di altre due illustri "debuttanti". Nonostante l'esiguità del numero di pellicole sopravvissute e disponibili, la proposta cerca di rispettare quella varietà di generi irrinunciabile in ogni spettacolo cinematografico di inizio secolo, nel tentativo di ricostruire un ipotetico programma, plausibile, pur con le dovute cautele, anche per le sale dell'epoca.
Giovanni Lasi

other illustrious "debutants". Despite the meagre number of films viewed and available, this presentation seeks to respect the variety of genres that was essential in every cinema show at the beginning of the century, with an attempt to reconstruct a hypothetical programme of the period.
Giovanni Lasi

ERUZIONE DEL VESUVIO Italia, 1906 Regia: Giovanni Vitrotti ■ T. fr.: Les ruines de Pompéi et l'éruption du Vésuve; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.o.: 180 m ■ Da: Cinémathèque Suisse

GARE DI PALLONI ALL'ARENA DI MILANO Italia, 1906 ■ T. alt.: Inaugurazione del parco aeronautico all'Esposizione di Milano ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Copia stampata a partire da un negativo originale nitrato 35mm / Printed from a 35mm original nitrate negative

FÊTE DE GONDOLES À VENISE Francia, 1906 ■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique e Alan Roberts Collection

LO SQUADRONE GUARDIA DEL RE Italia, c1906 ■ Prod. attribuita a: Cines ■ 35mm. L.: 69 m. D.: 4' a 16 f/s ■ Da: BFI National Film and Television Archive

LAGO MAGGIORE E LAGO DI COMO Italia, 1907 Regia: Giovanni Vitrotti ■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency

BABY'S PERIL Gb/Francia, 1906 ■ T. fr.: Le bébé et le pistolet; Prod.: Urban / Eclipse ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 18 f/s ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LA LOI DE LYNCH Francia, 1907 ■ Prod.: Lux ■ 35mm. L. 99 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1994 a partire da un positivo bianco e nero e virato / Print restored in 1994 from a black and white and toned positive

UN VIAGGIO IN UNA STELLA Italia, 1906 Regia: Gaston Velle ■ Sog.: Gaston Velle; Prod.: Cines ■ 35mm. L.o.: 220 m ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

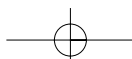
ANARKISTENS SVIGERMOR Danimarca, 1906 Regia: Viggo Larsen ■ Prod.: Nordisk ■ 35 mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Danish Film Institute

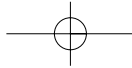
KOBENHAVN PAA KRYDS OG TVAERS Danimarca, 1906 ■ T. ing.: A Tour through Copenhagen; T. it.: Un tour a Copenhagen; Prod.: Nordisk ■ Digi-beta. D.: 7'. ■ Da: Danish Film Institute

SOCIÉTÉ DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT

Il 1906 in Francia è l'anno della riabilitazione di Alfred Dreyfus, dell'adozione del riposo domenicale, del voto per la separazione tra Stato e Chiesa, della morte di Jules Verne e di Pierre Curie, della catastrofica esplosione di grisou di Courrières. In giugno a Parigi ci si appresta a inaugurare il servizio della prima linea di autobus a motore; a Le Mans, nella Sarthe, si tiene la prima gara su circuito, visto che le gare da città a città erano causa di troppe vittime. E alla Gaumont gli affari vanno così bene che è necessario dare un nuovo statuto giuridico alla prospera impresa: la Société des Établissement Gaumont (SEG) è creata in dicembre e gli atelier di rue des Alouettes alla Villette

In France, 1906 is the year of Alfred Dreyfus' rehabilitation, of the adoption of the Sunday holiday, of the vote for the separation of Church and State, of the deaths of Jules Verne and Pierre Curie, of the catastrophic mine explosion at Courrières. In Paris the first motorbus line is inaugurated in June; at Le Mans, in La Sarthe, the first circuit race is held, since the city-to-city race has been the cause of too many accidents. And at Gaumont, things are going so well that it is necessary to draw up new articles of association for the flourishing enterprise: the Société des Établissements Gaumont (SEG) is created in December, and the factory in the Rue des Alouettes at Villette





crescono fino a diventare “la cité Elgé” (dalle iniziali di Léon Gaumont). Lì sono riuniti tutti i servizi tecnici e artistici che l'industria cinematografica esige, dalla fabbricazione delle macchine da presa alla stampa delle copie per il mercato: officine di falegnameria, magazzini d'accessori, tipografie per i cartelloni e studi all'epoca chiamati teatri. Alice Guy, che fa il suo ingresso come segretaria del direttore nel 1895, nel 1906 è una delle più prolifiche *metteur en scène* della SEG. Con l'esperienza e anche con fortuna ha scoperto mille trucchetti, come le sovrimpressioni e le dissolvenze e supervisiona le riprese delle *phonoscènes* care a Léon (che si appassiona al colore e al suono), antenate del videoclip girate grazie al Chronophone. Agnès Bertola, Archives Gaumont-Pathé

La *Passione* della Gaumont, intitolata *La Vie du Christ*, fu realizzata per fare concorrenza alla *Passione* della Pathé da poco terminata. Il film è largamente ispirato agli acquerelli allora celebri del pittore James Tissot e si compone di 25 *tableaux*. La messa in scena in teatro di posa o in scenari naturali, come la foresta di Fontainebleau, risultò estremamente lussuosa per l'epoca. L'attribuzione della regia è incerta, contesa tra Alice Guy e Victorin Jasset.

grows until it becomes “the Elgé city” (“Elgé” being the initials of the company's founder, Léon Gaumont). Here, all together, are all the technical and artistic services which the cinema industry demands, from the production of cameras to the printing of release prints: carpenters' shops, property stores, printing presses for posters, and studios which are still called “theatres”. Alice Guy, who arrived as secretary to the director in 1895, by 1906 is one of the most prolific *metteur en scène* of SEG. With experience and also luck, she has discovered a thousand little tricks, like superimposition and dissolves, and supervises the *phonoscènes* dear to Léon (who is passionate about colour and sound), ancestors of the videoclip, courtesy of the Chronophone. Agnès Bertola, Archives Gaumont-Pathé

The Gaumont *Passion*, titled *La Vie du Christ* [*The Life of Christ*], was made to rival Pathé's recently completed *Passion*. The film was largely inspired by the then-celebrated watercolours of the painter James Tissot, and consisted of 25 *tableaux*. The *mise-en-scène* in the studio, or in natural settings such as the forest of Fontainebleau, was extremely opulent for the period. The attribution of the direction is in doubt, with Alice Guy and Victorin Jasset as rival claimants.

LE VRAI JIU JITSU Francia, 1905 Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont; Fonoscena cantata da Dranem ■ 35mm. L.: 68 m. D.: 4' a 18 f/s ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

LA FEMME COLLANTE Francia, [1906] Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1996 / Print restored in 1996

LE CIRCUIT DE LA SARTHE Francia, 1906 ■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 18 f/s ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

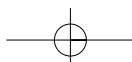
LA VIE DU CHRIST Francia, 1905 Regia: Alice Guy ■ Op.: Victorin Jasset; Scgf.: Menessier; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 665 m. D.: 33' a 18 f/s. Did. français / French intertitles ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

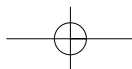
MADAME A DES ENVIES Francia, [1906] Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

LA VÉRITÉ SUR L'HOMME SINGE Francia, 1906 Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 148 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1997 / Print restored in 1997

QUESTIONS INDISCRÈTES Francia, 1906 Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont; Fonoscena cantata da Mayol ■ 35mm. L.: 83 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

UNE COURSE D'OBSTACLES Francia, 1906 Attribuito a: Alice Guy ■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 1997 / Print restored in 1997





AUSTRIA

La "Scoperta della Polvere d'Oro"

Nel 1985 un piccolo tesoro di copie originali risalenti al cinema degli esordi venne ritrovato in una piccola cittadina della provincia austriaca. La collezione era stata conservata in una fabbrica per la produzione di fogli di carta rivestiti d'oro usati per creare le lettere con cui si compongono le scritte delle corone funerarie, quindi le scatole sono emerse da uno strato lucente di polvere d'oro. La collezione venne così battezzata *Goldstaub-Fund* ("Scoperta della Polvere D'Oro"). Questo nome risultò essere molto azzeccato, perché le pellicole appartenevano a un ambulante, Karl Juhasz, che faceva proiezioni itineranti con programmi dedicati soprattutto ai film Pathé, che comprendevano molte gemme "d'oro" del cinema degli esordi. In quel periodo il pubblico poteva assistere a una gran varietà di pellicole all'interno dello stesso programma: commedie, fiabe, film di viaggio, polizieschi, attualità, ecc. I filmati di viaggio come *Les Rapides de la Rivière Ozu* stimolavano la curiosità per lontani paesi esotici che probabilmente il pubblico non avrebbe mai visto di persona. Le immagini erotiche venivano mostrate all'interno di proiezioni speciali chiamate *Herrnsabend* ("Serate per signori"), che escludevano le donne e i bambini. Alcuni film come *Lèvres collées*, dove appare Max Linder in una piccola parte, o *La Course à la perruque*, forse all'epoca venivano considerati di cattivo gusto, ma oggi esprimono certamente tutta la freschezza e la purezza del cinema degli esordi, che non era legato alle aspettative borghesi di prassi culturale.

L'anno 1906 segnò anche una svolta importante nelle tecniche di colorazione. In due tipiche fiabe Pathé, *La Fée printemps* e *La Fée aux pigeons*, si può vedere chiaramente la graduale automatizzazione della colorazione a mano grazie all'uso di matrici, mentre nelle prime fasi il colore veniva applicato a mano con un pennello. *Un attentat sur la voie ferrée*, che rivela una sorprendente abilità nel narrare una storia poliziesca, è uno dei primi esempi dell'uso consapevole dell'imbibizione, dove ogni colore contribuisce all'effetto drammatico.

Nikolaus Wostry, Filmarchiv Austria

The "Gold-Dust Find"

In 1985 a treasure trove of original prints dating from the early days of cinema surfaced in a small provincial town in Austria. As the collection had been stored in a factory producing gold-coated sheets of paper used to create the lettering for messages about the dearly departed on the ribbons for memorial wreaths for funerals, the cans emerged from beneath a glittering layer of golden dust. We therefore christened the collection the *Goldstaub-Fund* ("Gold-Dust Find"). The name turned out to be an apt one, as the films came from a traveling showman, Karl Juhasz, who toured with programmes devoted mainly to Pathé films, which included a considerable number of early "golden" gems.

Audiences of the time enjoyed a rich variety of moving-picture amusements in a single programme: comedies, fairy tales, travelogues, criminal stories, actualities, etc. Travelogues like *Les Rapides de la Rivière Ozu* stimulated their longing for exotic, faraway countries, which they probably would never visit in their lifetime. Erotic images would be shown at special screenings, the so-called *Herrnsabend* ("Gentlemen's Evening"), which excluded women and children. Films like *Lèvres collées*, where young Max Linder appears in a bit part, or *La Course à la perruque*, may have been considered tasteless at the time, but nowadays they definitely express the freshness and purity of early cinema, which wasn't bound to bourgeois expectations of cultural practices.

The year 1906 also marked an important transition in colouring techniques. In two typical Pathé fairy tales, *La Fée printemps* and *La Fée aux pigeons*, one can clearly see hand-painting being gradually mechanized via the wide use of stencils, while dyes were applied by hand with brushes in the early stages. *Un attentat sur la voie ferrée*, which demonstrates an amazing perfection in telling a criminal story, is an early example of the conscious use of tinting, where each colour contributes to the dramatic substance.

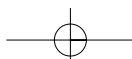
Nikolaus Wostry, Filmarchiv Austria

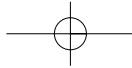
LES FLEURS ANIMÉES Francia, 1906 Regia: Gaston Velle ■ T. ted.: Lebende Blumen; F.: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 5' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria

NOCE EN GOGUETTE Francia, 1906 ■ T. ted.: Die Fidele Hochzeit; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

LÈVRES COLLÉES Francia, 1906 ■ T. ted.: Verbundene Lippen; Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 46 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

DAS SANDBAD Austria, 1906 ■ Prod.: Saturn ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria





BADEN VERBOTEN Austria, 1906 ■ T. fr.: Baignade interdite; Prod.: Saturn ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 1' 30" a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

LA FÊTE À JOSÉPHINE Francia, 1906 Regia: Georges Hatot ■ T. ted.: Josephines Geburtstag; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

LA FÉE PRINTEMPS Francia, 1906 ■ T. ted.: Die Frühlingsfee; Prod: Pathé ■ 35mm. L.: 78 m. D.: 4' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria

LA FÉE AUX PIGEONS Francia, 1906 Regia: Gaston Velle ■ T. ted.: Die Taubenfee; F.: Segundo de Chomón; Prod: Pathé ■ 35mm. L.: 45 m. D.: 2' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria

LA COURSE À LA PERRUQUE Francia, 1906 Regia: Georges Hatot ■ T. ted.: Die Jagt nach der Perücke; Sog.: André Heuzé; Int.: André Deed (un monello), René Gréhan; Prod: Pathé ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

LES RAPIDES DE LA RIVIÈRE OZU Francia, 1906 Regia: André Legrand ■ T. ted.: In Japan-Blitzfahren auf dem Ozu Fluß; F.: André Legrand; Prod: Pathé ■ 35mm. L.: 73 m. D.: 4' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria

UN ATTENTAT SUR LA VOIE FERRÉE Francia, 1906 ■ T. ted.: Eisenbahnattentat; Prod: Pathé ■ 35mm. L.: 157 m. D.: 8' a 18 f/s. Col ■ Da: Filmarchiv Austria

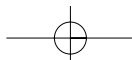
PATHÉ FRÈRES - PARTE 1 / PART 1

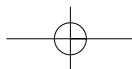
Il 1906 è un anno cruciale nella storia del cinema francese. *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* è il primo lungometraggio distribuito in quanto tale, i film si strutturano, lo spettatore inizia a diventare esigente. D'altronde, il cinema non ha già una decina d'anni di vita? È anche un periodo rappresentato in modo sorprendentemente ricco nella collezione Lobster. Perché mai come allora l'innocenza e l'immaginazione sono state al potere. E si ride per brevi farse (Toto) come si sogna per poesie filmate come *Voyage autour d'une étoile*. Da quando abbiamo immaginato questo programma, abbiamo scoperto numerose copie nitrato anteriori agli anni Dieci. Fortuna? Ostinazione? L'équipe Lobster è, in Francia, l'ultima avventura privata di ricerca, restauro e riscoperta del cinema, Perché, per noi, un film è meglio dei film: è un brandello di tempo che rivive, sono sguardi che convergono verso lo schermo del piacere, sono semplicemente piccoli momenti di felicità.
Serge Bromberg, Lobster Films

La collezione Lobster, con sede in Francia e negli USA, comprende circa 120.000 scatole di film in ogni formato, dai primi passi della storia del cinema a esperienze molto più recenti. Ogni anno Lobster organizza gli spettacoli "Retour de flamme" e si dedica a produzioni, come i DVD *Retour de flamme* e film documentari come *Les premiers pas du cinéma – Le son et la couleur*.

1906 is a crucial year in the history of the French cinema. *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* is the first feature-length film distributed as such; films are structured; the spectator begins to be critical. On the other hand, the cinema has lived for barely a decade. It is also a period represented in a surprisingly rich manner in the Lobster collection. Because never did innocence and imagination rule as they did at this moment. And we laugh at little farces (Toto) as we dream through filmed poetry like *Voyage Around a Star*. From the moment we first thought about this programme, we have discovered numerous nitrate prints from before the 1910s. Luck? Obstinacy? The Lobster team is, in France, the last private adventure of research, restoration, and rediscovery of the cinema. Because, for us, a film is more than films: these are shreds of time which live again, regards which converge on the screen of pleasure, simply little moments of happiness.
Serge Bromberg, Lobster Films

The Lobster collections, based in France and the USA, consist of some 120,000 cans of film in every format, from the first steps in the history of cinema to the most recent experimental work. Every year Lobster presents its performances "Retour de flamme" and dedicates itself to such DVD productions as *Retour de flamme* and the documentaries *Les premiers pas du cinéma – Le son et la couleur*.





LES ROSES MAGIQUES Francia, 1906 Regia: Segundo de Chomón ■ F.: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 3' a 16 f/s. Col. ■ Da: Lobster Films

POUR LA FÊTE À SA MÈRE Francia, 1906 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 2' a 16 f/s ■ Da: Lobster Films

TOTO AÉRONAUTE Francia, 1906 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 4' a 16 f/s ■ Da: Lobster Films

LA FILLE DU SONNEUR Francia, 1906 Regia: Albert Capellani ■ Sog.: André Heuzé; Int.: Gabriel Moreau, Renée Coge, la piccola Ransart; Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 8' a 16 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Lobster Films

JE VAIS CHERCHER DU PAIN Francia, 1906 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Lobster Films

LE SORCIER ARABE Francia, 1906 Regia: Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 2'50" a 16 f/s. Col. ■ Da: Lobster Films

NOËL DE RICHE, NOËL DE PAUVRE Francia, 1906 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 4'30" a 16 f/s ■ Da: Lobster Films

AU CAMP DES BOHÉMIENS Francia, 1906 ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Suisse e Cine-teca di Bologna

LE TOUR DU MONDE D'UN POLICIER Francia, 1906 Regia: Charles Lucien Lépine ■ F.: Segundo de Chomón; Int.: George Vinter; Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 16' a 16 f/s. Pochoir ■ Da: Lobster Films

VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE Francia, 1906 Regia: Gaston Velle ■ Sog.: Gaston Velle; Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 4' a 16 f/s ■ Da: Lobster Films.
Due versioni / Two versions

PATHÉ FRÈRES - PARTE 2 / PART 2

Nel 1906 la Pathé Frères conosce uno straordinario sviluppo, producendo 236 film di tutti i generi, con qualche significativo distinguo. Le scene a soggetto drammatico passano a 42 dalle 18 dell'anno precedente, mentre le *scènes comiques* raggiungono la cifra record di 126. Charles Pathé ha già in animo il servizio di noleggio che lancerà nel 1907, sull'esempio degli americani. A Parigi e in provincia nascono velocemente sale fisse, che fungono da richiamo per nuovi spettatori provenienti all'inizio dalla classe media, quindi dalla grande borghesia. Il fiorire degli esercizi prenderà progressivamente piede estendendosi anche agli altri Paesi. Naturalmente, il metraggio dei film è destinato ad aumentare sempre più, benché anche negli anni precedenti si fossero visti titoli piuttosto lunghi, come i famosi *Au pays noir* e *La poule aux oeufs d'or*. Questo programma, assieme al programma della Lobster Film, offre una buona rappresentazione dell'attività della Pathé nel 1906.

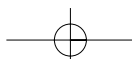
Henri Bousquet

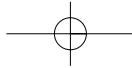
Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ fu prodotto dalla società Pathé Frères tra la fine del 1906 e i primi mesi del 1907. Realizzato da Lucien Nonguet con la supervisione di Ferdinand Zecca – i migliori talenti di casa Pathé – si avvale degli effetti fotografici di Segundo de Chomón ed è diviso in quattro parti:

In 1906 Pathé Frères underwent remarkable expansion, producing 236 films of all kinds, some of significant distinction. Scenes and dramatic subjects increased from the 18 of the previous year to 42, while the *scènes comiques* achieved the record figure of 126. Charles Pathé already had in mind the rental system, on the American pattern, which he was to inaugurate in 1907. In Paris and in the provinces permanent theatres were rapidly being established, attracting a new public, at first drawn from the middle classes, and then from the great bourgeoisie. The flowering of the firm made prodigious steps in extending its activities to other countries. Naturally the length of the films was destined progressively to increase, though in the preceding years quite long films had been seen, like the famous *Au pays noir* and *La poule aux oeufs d'or*. This programme and that presented offer a good representation of the activity of Pathé in 1906.

Henri Bousquet

Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ was produced by the Pathé Frères company between the end of 1906 and the first months of 1907. Directed by Lucien Nonguet under the supervision of Ferdinand Zecca – the best talents at Pathé – it benefited from the photographic effects of Segundo de Chomón, and





Naissance de Jésus, Enfance de Jésus, Miracles et Vie Publique, Passion et Mort. Di particolare fascino e prestigio produttivo l'uso del colore. Il procedimento Pathécolor, che stendeva automaticamente sulla pellicola positiva il colore attraverso l'uso di speciali matrici, permise risultati di straordinaria precisione.

is divided into four parts: *Birth of Jesus, Childhood of Jesus, Miracles and Public Life, Passion and Death.* Of particular fascination, and a sign of the prestige of the production, is the use of colour. The Pathécolor system, in which the colour is automatically applied to the positive film with the use of special stencils, produces results of extraordinary precision.

VIE ET PASSION DU NOTRE SEIGNEUR JÉSUS CHRIST Francia, 1906-07 Regia: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca ■ F.: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. D.: 33' a 18 f/s ■ Da: Lobster Films

EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA Francia, 1906 Regia: Léo Lefebvre ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. 61 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Filmoteca Española

LE DÉSERTEUR Francia, 1906 ■ Sog.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.:190 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

NUIT DE CARNAVAL Francia, 1906 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 85 m. D.: 4' a 18 f/s ■ Da: Cinémathèque Suisse ■ Copia restaurata nel 2006 / Print restored in 2006

COLECCIÓN SAGARMÍNAGA (1896-1906)

Alcuni anni fa la Filmoteca Española acquisì la collezione di Antonino Sagarmínaga, un appassionato di apparecchi ottici nativo di Bilbao che viene considerato oggi uno dei pionieri del cinema in Spagna

Nel 1883 Sagarmínaga compra una lanterna magica, oltre a un centinaio di lastre, con cui organizza per diversi anni spettacoli nel circolo culturale "El Sitio".

Nell'ottobre 1897, a un anno circa di distanza dall'arrivo del cinema in Spagna, Sagarmínaga inizia l'attività cinematografica comprando proiettore e pellicole del tipo Joly-Normandin. Un formato che sfortunatamente sarebbe scomparso dopo l'incendio al Bazar de la Charité e del quale Sagarmínaga sarebbe arrivato a possedere soltanto una ventina di film. Nel 1899, probabilmente, vista l'impossibilità di ottenere altri film Joly-Normandin, compra un nuovo proiettore, questa volta modello Edison, per il quale comprerà fino al 1906 più di un centinaio di film, in maggioranza di origine francese (si tratta di pellicole Pathé, Parnaland, Lumière, Méliès, Baron e delle succursali francesi di Warwick, Raleigh e Robert).

Le pellicole sono state ritrovate già montate in rulli (in media di centocinquanta metri), in scatole, alcune delle quali contrassegnate con un sistema di lettere, contenenti anche note manoscritte con osservazioni sulla programmazione.

Nel programma che viene presentato al festival i film saranno proiettati secondo lo stesso montaggio realizzato ai suoi tempi da Antonino Sagarmínaga. Tutte le pellicole sono state restaurate nella Filmoteca Española e duplicate nei laboratori Iskra e Fotofilm Deluxe e in quello della stessa Filmoteca Española. Camille Blot-Wellens, Filmoteca Española

Some years ago, the Filmoteca Española acquired the collection of Antonino Sagarmínaga, a native of Bilbao and a passionate collector of optical devices, who is today considered one of the pioneers of the cinema in Spain.

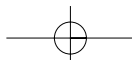
In 1883 Sagarmínaga bought a magic lantern, with more than a hundred slides, with which for some years he devised shows for the cultural circle "El Sitio".

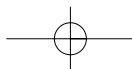
In October 1897, a year or so after the arrival of the cinema in Spain, Sagarmínaga began to take an interest in the cinema, buying projectors and film made by Joly-Normandin. These used a format which became extinct after the Charity Bazaar Fire, and Sagarmínaga had only managed to acquire a score of films in this format. Probably in 1899, given the impossibility of obtaining further Joly-Normandin films, he bought a new projector, this time an Edison model, for which by 1906 he had acquired more than a hundred films, the majority of them of French origin. (These included films by Pathé, Parnaland, Lumière, Méliès, Baron, and the French offices of Warwick, Raleigh and Robert.)

The films were found already made up in rolls (of an average of 150 metres) in cans, some marked with a system of letters, and also containing manuscript notes with indications for programming.

In the programme we are presenting, the films will be shown in the same montage adopted at the time by Antonino Sagarmínaga. All the films have been restored in the Filmoteca Española, with duplicate negatives made in the Iskra and Fotofilm Deluxe laboratories and in the laboratory of the Filmoteca Española itself.

Camille Blot-Wellens, Filmoteca Española.





RÉCEPTION DE SA MAJESTÉ ALPHONSE XIII À BARCELONE Francia, 1904 Regia: Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 39 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

ALFONSO XIII EN GUADALAJARA [Francia], 1904 ■ Prod.: [Pathé] ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española

JURA DE BANDERA [Spagna], ? ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española

CARNAVAL EN LA CASTELLANA [Spagna], ? ■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española

MONTAGNES RUSSES NAUTIQUES Francia, 1902 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 12 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

TOR DI QUINTO Francia, 1905 ■ T. alt.: Die Centauren der Gegenwart; Prod.: Warwick Continental Trading Co ■ 35mm. L.: 230 m. D.: 13' a 16 f/s. Imbibito azzurro e giallo / Tinted blue and yellow ■ Da: Filmoteca Española

BALLET SUR SCÈNE AVEC ORCHESTRE Francia, c1901 ■ Prod.: Auguste Baron? ■ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española

UNE BONNE HISTOIRE Francia, 1900 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

VOYAGE DANS UN TRAIN Francia, c1896 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

LES BOERS S'EMPARENT D'UN CANON ANGLAIS Francia, 1896-1899 ■ Prod.: [Pathé] ■ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

SAUTS DE HAIES PAR DES OFFICIERS Francia, c1900 ■ Prod.: Parnaland ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Imbibito giallo / Tinted yellow ■ Da: Filmoteca Española

SAUTS D'OBSTACLES PAR LES DRAGONS Francia, 1898-1899 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 50" a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

LA POULE MERVEILLEUSE Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca ■ Int.: Ferdinand Zecca; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

CORRIDA REGIA Spagna-Francia, 1902 ■ Prod.: Escobar / Gaumont ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Imbibito giallo / Tinted yellow ■ Da: Filmoteca Española

BODAS REALES Gb, 1906 ■ Prod.: Warwick Continental Trading Co ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

BAIGNEURS ET PLONGEURS Francia, 1896-1899 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

ÉCOLE DE NATATION (SAUTS DU TREMLIN) Francia, 1897-1899 ■ Prod.: Parnaland ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española

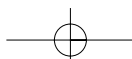
AU RÉFECTOIRE Francia, 1896-1899 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

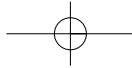
BATAILLE DE NEIGE Francia, 1896 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

TABERNA BRETONA Francia, ? ■ Prod.: [Pathé] ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmoteca Española

CARAVANE DE CHAMEAUX Francia, 1897 ■ Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 12 m. D.: 1' a 16 f/s. Imbibito giallo / Tinted yellow ■ Da: Filmoteca Española

RESTITUTION FORCÉE Francia, c1900 ■ Prod.: Parnaland ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Imbibito ambra / Tinted amber ■ Da: Filmoteca Española





VITAGRAPH CO. OF AMERICA

Sebbene si abbia oggi una migliore conoscenza della narrativa cinematografica prima che D.W. Griffith cominciasse a dirigere film nel 1908, poco si sa della Vitagraph al sorgere dell'era del *nickelodeon*, tra il 1905 e il 1907. Molte ricerche sulle prime società si sono concentrate sulla Edison e la Biograph e sui film di Edwin Porter e Griffith, piuttosto che sulla Vitagraph.

(...) La Vitagraph sviluppò un modello alternativo per la produzione di film che competeva con quello della Biograph. La costruzione da parte della società di un nuovo studio nel 1905 consentì alla Vitagraph di assumere una posizione di preminenza per ciò che riguardava il metodo, la quantità, i generi e lo stile dei film realizzati. Entro il 1907 la Vitagraph adottò un nuovo modo di raccontare storie drammatiche mediante il pieno uso dello spazio nelle riprese interne e l'introduzione del montaggio parallelo. Con le riprese in studio si riuscì a controllare meglio la messa in scena. Dal 1905 al 1907 la Vitagraph, disponendo di un terreno e di uno studio a Brooklyn in cui realizzare i film, si occupò della produzione e della pubblicità di quasi tutti i suoi prodotti.

Entro il 1907, l'ascesa del *nickelodeon* aveva determinato un cambiamento significativo nel genere di film realizzati, da quelli d'attualità alle produzioni narrative. Il modello di produzione della Vitagraph anticipò questo mutamento. Inoltre la Vitagraph produsse e commercializzò film con artifici scenici più a lungo rispetto a molte altre società americane, probabilmente per fare più efficacemente concorrenza alle società francesi sul mercato europeo.

Già molti mesi prima che Griffith cominciasse a lavorare come regista alla Biograph, la Vitagraph aveva stabilito gli elementi di un nuovo stile di ripresa, oltre che di produzione in studio e di distribuzione, e nuovi metodi di pubblicità che precorrevano i rapidi cambiamenti nell'industria e consentivano alla compagnia di ottenere una più efficiente concorrenzialità dei suoi prodotti sul mercato.

Jon Gartenberg, "Journal of Visual Communication", vol. 10, n. 4, Fall 1984

Although we now have a greater understanding of the state of film narrative before D.W. Griffith began directing films in 1908, little is known about the Vitagraph Company of America during the rise of the *nickelodeon* era, 1905-1907. Much of the research on early American film companies has centered on Edison and Biograph and on the films of Edwin Porter and Griffith, rather than on Vitagraph.

(...) Vitagraph developed an alternative model for the manufacture of films that contrasted with Biograph's. The company's building of a new studio in 1905 enabled Vitagraph to become a leader in the method, quantity, kinds, and style of films made. By 1907 at Vitagraph, there was a shift to a new way of telling dramatic stories through the full use of the space in interior shooting and through the emergence of parallel editing. Shooting in the studio greatly improved control over the *mise-en-scène*.

From 1905 to 1907, with acreage and a studio in Brooklyn in which to make films, Vitagraph produced and advertised its own product almost entirely.

By 1907, the rise of the *nickelodeon* had produced a significant shift in the kinds of films that were made, away from actualities and toward narrative dramas. Vitagraph's production pattern anticipated this change. Vitagraph in addition made and marketed trick films for a longer period of time than many other American companies, probably to compete more effectively with the French companies in the European market.

Already many months before Griffith began directing at Biograph, Vitagraph had established the elements of a newer filmmaking style, as well as the studio production, distribution, and publicity methods to anticipate the rapid changes in the industry and to compete more effectively with its product in the marketplace.

Jon Gartenberg, *Journal of Visual Communication*, v. 10, n. 4, Fall 1984

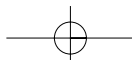
A MIDWINTER NIGHT'S DREAM Usa, 1906 ■ T. alt.: *Little Joe's Luck*; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 167 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da / Restoration funded by: The National Endowment for the Arts

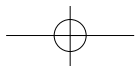
THE HAUNTED HOTEL Usa, 1907 Regia: J. Stuart Blackton ■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da / Restoration funded by: The National Endowment for the Arts

THE 100 TO 1 SHOT Usa, 1906 ■ T. alt.: *A Run of Luck*; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 10'34" a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da / Restoration funded by: The National Endowment for the Arts

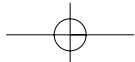
FOUL PLAY Usa, 1907 ■ T. alt.: *False Friend*; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 244 m. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da / Restoration funded by: The National Endowment for the Arts

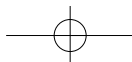
THE MILL GIRL - A STORY OF FACTORY LIFE Usa, 1907 ■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 210 m. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: BFI National Film and Television Archive





RITRATTO DI UN ARTISTA ECLETTICO: ALBERTO LATTUADA
PORTRAIT OF AN ECLECTIC ARTIST: ALBERTO LATTUADA





RITRATTO DI UN ARTISTA ECLETTICO: ALBERTO LATTUADA
PORTRAIT OF AN ECLECTIC ARTIST: ALBERTO LATTUADA



Questa rassegna è stata fortemente voluta da Carla del Poggio
This programme was the dear wish of Carla del Poggio

“Lattuada non è autore di commedie all’italiana, e forse proprio per questo ha dato al genere alcuni dei suoi titoli più importanti”. Le parole di Gianni Volpi, certamente l’esegeta più acuto del regista milanese scomparso lo scorso anno, aiutano a capire le ragioni della sua grandezza ma anche quelle dell’apprezzamento un po’ frenato che l’ha accompagnato in vita. Troppi film apparentemente diversi (nello stesso stansano fianco a fianco il melodramma popolare di *Anna* e il dramma gogoliano del *Cappotto*, oppure l’ambiguo ritratto di *Mafioso* e il romanzo di formazione della *Steppa*), troppi generi (epico, noir, melò, racconto morale, persino kolossal o fantascienza...), troppi salti di qualità tra i suoi soggetti (autori russi e spunti di cronaca, scrittori di provincia e pièce rinascimentali), forse anche troppi compromessi in una carriera che non è mai stata immediatamente riconoscibile o incasellabile in un unico filone: errore massimo di fronte alla pigrizia mentale di tanta critica!

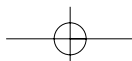
Appiattiti tra due letture superficiali e contraddittorie, il calligrafismo delle sue prime opere e l’erotismo delle ultime (che stupide ironie, che volgarità gratuite sulle “fanciulle in fiore” si sono scritte alla sua morte, proprio per il regista che più di tutti era rifuggito dalla volgarità!), i film di Lattuada hanno faticato molto prima di essere davvero capiti. Nonostante le sue grandi qualità. Prima di tutto, il rispetto del proprio lavoro e dell’intelligenza del pubblico, quasi un comandamento professionale che gli ha fatto sacrificare l’originalità a tutti i costi (“lo stile è cercare di non averne uno, senza riuscirvi” gli aveva detto Cocteau) in nome di una semplicità e immediatezza comunicativa mai corrive. Poi la lucidità del suo sguardo sugli uomini, di cui sa cogliere limiti e vizi senza mai scivolare nel cinismo di tanta commedia all’italiana, moralista vero perché insieme ricco di pietà e di ironia, capace di comprendere i limiti delle azioni ma non di giustificarle. E insieme, come per depistare ancora di più gli esegeti superficiali, Lattuada è pittore acre e pungente di caratteri umani, narratore di una borghesia sempre sul punto di cedere le armi, umiliata ma mai davvero offesa. Dove il sesso si rivela infine come la strada maestra (l’unica?) attraverso cui arrivare per un momento alla pienezza della propria umanità anche se spesso finisce per essere l’ennesimo e più crudo specchio delle proprie frustrazioni e dei propri fallimenti.

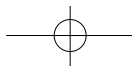
Per questo, pur tra tante apparenti differenze, i suoi film sono capitoli di un percorso coerentissimo, di artigiano popolare e insieme di autore raffinato, dove anche le opere più apertamente “di commissione” finiscono per rivelarsi personalissime e sorprendenti. E massimamente godibili.
 Paolo Mereghetti

“Lattuada is not an author of comedies *all’italiana*, and perhaps precisely for that reason he has given the genre some of its most important titles.” These words of Gianni Volpi, certainly the most acute commentator on the Milanese director Alberto Lattuada, who died last year, help us to understand the reasons for his greatness, but also for the rather restrained appreciation accorded him during his lifetime.

There are too many apparently different types of film (the popular melodrama *Anna*, the Gogolesque drama *Il Cappotto*, the ambiguous portrait of *Mafioso*, and Chekhov’s pedagogic story of *Steppa*); too many genres (epic, black, melo, morality tale, even colossal super-productions and science fiction...); too many leaps of quality among his subjects (Russian authors and news stories, regional writers and Renaissance plays). Perhaps also too many compromises, in a career which has never been immediately recognizable, or classifiable within a single tradition: a cardinal error in the face of the mental laziness of so much criticism!

Crushed between two superficial and contradictory readings, the refinement of his first works and the eroticism of the last (what stupid irony, what gratuitous vulgarity to write about “little girls in flower” on the death of a director who hated vulgarity more than anything), Lattuada’s films had to struggle a long time before being really understood. Despite his great qualities. Above all, his respect for his own work and the intelligence of the public was like a professional commandment, which made him sacrifice originality at all costs – “Style is to strive not to have one, without succeeding,” Cocteau had told him – in the name of a simplicity and communicative immediacy that were never condescending. Lattuada was a lucid observer of people, whose limits and vices he was able to grasp without ever sliding into the cynicism of so many comedies *all’italiana*. He was a true moralist, rich in both pity and irony, able to understand the limits of actions but not to justify them. And together, as if further to derail superficial commentators, Lattuada is a pungent and mordant painter of human character, the chronicler of a bourgeoisie always on the point of surrender, humiliated but never really offended. Sex at last reveals itself as the main (and only?) route to arrive at the fullness of his own humanity, for a moment, even if it often finishes by being the umpteenth and most cruel mirror of his own frustrations and weaknesses. Thus, though apparently so disparate, Lattuada’s films are chapters in a coherent journey, by a popular craftsman who is also a polished author, in which the works that are also the most openly “commercial assignments” end by revealing themselves as extremely personal and surprising. And enormously enjoyable.
 Paolo Mereghetti





IL BANDITO Italia, 1946 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: Alberto Lattuada; Scen.: Oreste Biancoli, Mino Caudana, Ettore Maria Margadonna, Tullio Pinelli, Piero Tellini, Alberto Lattuada; F.: Aldo Toni; Mo: Mario Bonotti; Scgf.: Guglielmo Borzone; Mu.: Felice Lattuada; Su.: Mario Amari; Int.: Anna Magnani (Lydia), Amedeo Nazzari (Ernesto Ferrero), Carla Del Poggio (Maria Ferrero), Carlo Campanini (Carlo Pandolfi), Eliana Banducci (Rosetta), Mino Doro (Mirko), Folco Lulli (Andrea), Mario Perrone (il gobbo), Amato Garbini (Faustino), Gianni Appellius (Calligaris), Ruggero Madrigali, Thea Aimoretti; Prod.: Dino De Laurentiis per la Lux Film ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Il mio incontro con la Magnani, per esempio, fu uno scontro straordinario, fu una misura di forze, chi era più forte mangiava l'altro. Spero che voi possiate vedere *Il bandito*, che secondo me lei fece straordinariamente bene. *Il bandito* è il frutto di un incontro sul set quasi da circo, direi: di là la tigre e di qua il domatore (o viceversa). Se la forza di dominio e la decisione omicida dell'uno o dell'altro prevalevano, finalmente accadeva qualche cosa. E il sentirsi dominata dava a lei una certa soddisfazione. Perché quando la Magnani si sente dominata, allora diventa veramente un'eruzione di cose che partono dal fondo e che sono di una ricchezza e di una forza meravigliose. Alberto Lattuada, *L'amara rivolta dell'uomo solo*, "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1961

Alberto Lattuada, per preparazione e per origini, appartiene al gruppo degli intellettuali cinematografici, ma fra di essi è forse il solo che abbia veramente capito cos'è il cinematografo, e lo va dimostrando non con articoli, ma con film. L'ultimo suo, *Il bandito*, è un felice incontro fra i gusti del pubblico e la dignità artistica del realizzatore. (...) È troppo facile dire, come ripeto tanti: "Per il pubblico ci vogliono cose grossolane, ci vuole *Il fornaretto di Venezia*"; così ragionano i pigri, e coloro che comunque non riuscirebbero a far meglio del *Fornaretto di Venezia*. Lattuada ha lavorato per il pubblico, ma è rimasto Lattuada, firmando un ottimo film; e sono pronto a scommettere un reggipetto di Rita Hayworth contro una nazionale zigrinata, che il pubblico decreterà a *Il bandito* un eccezionale successo, dimostrando così che gli piacciono anche le cose belle, purché non lo costringano a sbadigliare.

Adriano Baracco, *Ha ragione "Il bandito"*, "Hollywood", n. 44, 5 novembre 1946

My meeting with Magnani, for instance, was a remarkable collision; it was a trial of strength, the stronger would eat the other. I hope that you can see *Il bandito*, which I think she did extraordinarily well. *Il bandito* is the fruit of an encounter on the set which was rather like a circus, I would say: here was the tiger, and there the tamer (or vice versa). Whether the sheer strength and the homicidal intentions of one or the other prevailed, finally something happened. And to feel dominated gave her a certain satisfaction. Because when Magnani felt herself dominated, then she truly became an eruption of things which came from her very depths, and which are of a marvellous richness and power. Alberto Lattuada, "L'amara rivolta dell'uomo solo," *Bianco e Nero*, no. 6, June 1961

Alberto Lattuada, in his origins and preparation, belongs to the group of cinema intellectuals, but among these he is perhaps the only one who has truly understood what is cinema, and demonstrates it, not with articles, but with films. His last, *Il bandito*, is a happy meeting between the taste of the public and the artistic dignity of the director (...). It is too easy to say, as so many repeat, "The public wants crude stuff, like *Il fornaretto di Venezia*"; thus the lazy argue, and with them those who themselves could not succeed in doing better than *Fornaretto di Venezia*. Lattuada has worked for the public, but he has remained Lattuada, signing an excellent film, and I am ready to bet one of Rita Hayworth's bras against a cigarette stub, that the public will judge *Il bandito* an outstanding success, showing that they also like fine things, as long as they don't make them yawn.

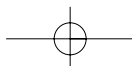
Adriano Baracco, "Ha ragione *Il bandito*," *Hollywood* (no. 44, 5 November 1946)

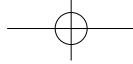
LA NOSTRA GUERRA Italia, 1945 Regia: Alberto Lattuada

■ Commento: Antonio Pietrangeli; F.: Giovanni Fontana; Mo.: Mario Serandrei; Prod.: Sezione Cinematografica Stato Maggiore Esercito ■ 35mm. D.: 16'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Lattuada: Ho girato (...) *La nostra guerra* perché volevo testimoniare che un piccolo drappello di soldati si accompagnava all'Ottava armata inglese verso il nord, per dimostrare che anche l'Italia con un minimo di esercito partecipava; non erano partigiani, erano soltanto dei volontari soldati che andavano insieme all'Ottava armata e sono arrivati a Milano alla fine. Questo film è stato messo insieme con tutto quello che si trovava, delle cose girate occasionalmente a Roma. E poi anche dei pezzi che avevamo chiesto ad alcuni che, vestiti come volonta-

Lattuada: I made (...) *La nostra guerra* because I wanted to show that a little squad of [Italian] soldiers went with the English 8th Army to the North, to show that Italy too, with a minimal army, participated; they were not partisans, they were just volunteers who went together with the 8th Army, and at the end arrived in Milan. This film was put together with all that we could find, occasionally things directed in Rome. And also bits that we had asked for from some who, dressed as volunteers, but not soldiers, not partisans, went to the North with the 8th Army.





ri, però non militari, non partigiani, andavano al nord con l'Ottagava armata. Ha fatto il commento anche Pietrangeli e l'ha montato Serandrei. Poi l'abbiamo proiettato.

Gobetti: E le riprese?

Lattuada: Fatte tutte a Roma. E ogni tanto viene proiettato un po' in tutto il mondo, perché viene richiesto di qua e di là. Lo conserva la Cineteca Italiana di Milano, dove c'è Gianni Comencini, che dirige tutto.

Gobetti: E la Cineteca italiana?

Lattuada: Era emigrata al nord, in una catapecchia in campagna, non l'avevamo ancora portata a Milano. Avevamo portato in campagna, in una catapecchia tutti i film. Anche mia zia, tutti aiutavano a portare 'ste scatole.

Paolo Gobetti intervista Alberto Lattuada (22 giugno 1994) in Alessandro Amaducci et Al. (a cura di), *Memoria, Mito, Storia*, Regione Piemonte, Ance, 1994

Pietrangeli also wrote the commentary and Serandrei edited it. Then we showed it.

Gobetti: And the shooting?

Lattuada: All done in Rome. And every now and then it gets shown a little all over the world, because there are requests from here and there. It is conserved in the Cineteca Italiana in Milano, where Gianni Comencini directs everything.

Gobetti: And the Cineteca Italiana?

Lattuada: It was evacuated to the north, in a shack in the country; we had not yet brought it to Milan. We took it into the country; all the films were in a shack. Everyone, even my aunt, helped to carry the boxes.

Alberto Lattuada, in "Interview with Paolo Gobetti (22 June 1994)", in Alessandro Amaducci et al., eds., *Memoria, Mito, Storia* (Regione Piemonte, 1994)

SENZA PIETÀ Italia, 1948 Regia: Alberto Lattuada

■ **Sog.:** Ettore Maria Margadonna; **Scen.:** Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli; **F.:** Aldo Tonti; **Mo.:** Mario Bonotti; **Scgf.:** Piero Gherardi; **Cost.:** Piero Gherardi; **Mu.:** Nino Rota; **Int.:** Carla Del Poggio (Angela Borghi), John Kitzmiller (Jerry Jackson), Pierre Claudé (Pierluigi), Giulietta Masina (Marcella), Folco Lulli (Giacomo), Lando Muzio (il capitano sudamericano), Enza Giovine (suor Gertrude), Daniel Jones (Richard), Otelo Fava (l'uomo sordo); **Prod.:** Carlo Ponti per Lux Film ■ 35mm. D.: 94'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ **Da:** Cineteca di Bologna

Senza pietà... La società è senza pietà. La piccola italiana Angela amava un nero americano, Jerry. E Jerry amava Angela. Ahimè! Nella società di oggi non è facile vivere, non è facile amare...

Un dramma del dopoguerra, ecco ciò che Lattuada descrive in *Senza pietà*. Ma non dobbiamo cadere in errore. Non si tratta solo di un fatto di cronaca, bensì di una testimonianza. Nel passato gli amanti letterari preferivano morire piuttosto che vivere separati. Oggi gli amanti cinematografici, che siano inventati da Prévert o da Fellini e Pinelli (gli sceneggiatori di *Senza pietà*), vorrebbero vivere! Si attaccano furiosamente alla vita. Gli amanti sfortunati non hanno oggi il tempo di cedere. (...)

Non dimenticheremo mai Angela, sola e disperata, in partenza per Livorno alla ricerca di un lavoro, il suo incontro con una ragazza di strada che la getta tra le braccia di un protettore... Mai dimenticheremo gli sforzi di Jerry per guadagnare denaro e aiutare Angela... Ma come trovare soldi nel 1946, se si è nero e non si parla italiano?... Il furto, l'arresto da parte della Polizia Militare, l'evasione, Angela uccisa dal protettore e, sola conclusione possibile, la morte: gli avvenimenti si concatenano in modo semplice... semplice come la vita. Se ci è concesso dirlo. In nessun momento Lattuada si lascia andare al "documentarismo", che è uno dei difetti del cinema italiano contemporaneo. Il documentario conta per Lattuada nel momento in cui c'è un'azione.

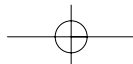
Jean-Charles Tacchella, *Oui, Angela a le droit d'aimer Jerry!*, "L'Écran français", n. 211, 11 juillet 1949

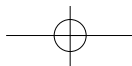
Without pity... Society is without pity. The little Italian Angela loves a black American, Jerry. And Jerry loves Angela. Alas! In today's society it is not easy to live, it is not easy to love.

What Alberto Lattuada depicts in *Senza pietà* is a post-war drama. But we should make no mistake. It is not just a case of a *fait divers*, but rather of a testimony. Once upon a time, lovers in literature preferred to die rather than to live in separation. Today, lovers in the cinema, whether they are invented by Prévert or by Fellini and Pinelli (the writers of *Senza pietà*), want to live! They cling furiously to life. Today, unhappy lovers don't have time to give up. (...)

We will never forget Angela, alone and desperate, leaving for Livorno in search of a job, or her meeting with a girl of the streets who throws her into the arms of a procurer. We will never forget the efforts of Jerry to earn money and help Angela. But how to find money in 1946, when you are black and do not speak Italian? The robbery, the arrest by the Military Police, the escape, Angela killed by the procurer, and the only conclusion, death, all follows simply ... as simple as life. If one can say that. At no moment does Lattuada allow himself to go into "documentarism", which is one of the failings of the contemporary Italian cinema. Documentary counts for Lattuada in so far as there is an action.

Jean-Charles Tacchella, "Oui, Angela a le droit d'aimer Jerry!", *L'Écran Français*, no. 211, 11 July 1949





IL MULINO DEL PO Italia, 1948 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Riccardo Bacchelli; Scen.: Federico Fellini, Tullio Pinelli; Adattamento: Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Luigi Comencini, Carlo Russo, Sergio Romano, Alberto Lattuada; F.: Aldo Tonti; Mo: Mario Bonotti; Scgf.: Aldo Buzzì; Cost.: Maria De Matteis; Mu.: Ildebrando Pizzetti; Int.: Carla Del Poggio (Berta Scacerni), Jacques Sernas (Orbino Vergines), Giulio Cali (Smarzaccucco), Anna Carena (l'Argia), Giacomo Giuradei (Principalle Scacerni), Mario Besesti (il Clapasson), Leda Gloria (la Sniza); Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ■ 35 mm. D.: 107'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

(...) considero questo film dall'atmosfera romantica, ma dai motivi di fondo realistici e dallo stile epico, come il lavoro più meritevole, se non il più rilevante, che il giovane regista Alberto Lattuada abbia finora realizzato. Capace di oltrepassare i confini soffocanti di un neorealismo ormai ripiegato su se stesso, raggiunge in diversi momenti, seguendo il fiume o la mietitura, una grandezza e una bellezza visiva decisamente elevate. (...) Dal lungo romanzo di Bacchelli, la cui storia sociologica e sentimentale è ambientata alla fine del secolo scorso sul Po, nella regione di Ferrara, gli sceneggiatori Federico Fellini e Tullio Pinelli (tra i più considerati in Italia) hanno estratto l'episodio più drammatico, sforzandosi forse un po' troppo timidamente di restituire l'obiettività dello stile. Ma che importa, dal momento che non si tratta più del libro, ma del film? Le loro simpatie, e con esse ovviamente quelle di Lattuada, sono decisamente a favore dei contadini e contro i proprietari. La storia del mulino e dei suoi abitanti si svolge infatti parallela a quella dei contadini oppressi dai padroni; un sindacato e uno sciopero generale affermeranno i loro diritti. Nello stesso momento la figlia del mugnaio piange il fidanzato ucciso dal proprio fratello... Dunque, questa fosca storia d'amore, che potremmo dire simbolicamente e fatalmente governata dallo spirito del fiume, acquista un'importanza quasi uguale, all'interno del racconto, a quella delle lotte sociali. Non mi pare ci si debba lamentare. Émile Grêt, *Il mulino del Po*, "Ciné Suisse", n. 445, 24 agosto 1949

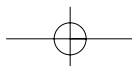
(...) I regard this film, with its romantic atmosphere but realist themes and epic style, as the most worthy and perhaps the most remarkable work created by the young master director Alberto Lattuada. For, breaking out of the restrictive frame of a Neo-realism now turned back upon itself, he often attains, with the river and the cornfields, a visual beauty and grandeur that are profoundly exalting. (...) From Bacchelli's huge novel, whose sociological and sentimental theme is set on the Po, in the region of Ferrara at the end of the last [19th] century, the writers Federico Fellini and Tullio Pinelli, who are among the most respected in Italy, have taken the most dramatic episode, trying perhaps a little too feebly – from the moment when it is no longer a matter of the book, but of the film, it doesn't matter – to restore its objective tone. It is thus that their sympathies – and those of Lattuada too, it goes without saying – evidently lean towards the side of the farmers against the landlords. For the story of the mill and its inhabitants unfolds in parallel with that of the peasants oppressed by their masters; a trade union and a general strike will affirm their rights. However, the miller's daughter mourns her fiancé, killed by his own brother. In short, this sombre love story, which one would say is symbolically and fatally directed by the spirit of the river, acquires an importance almost equal in the content of the story to that of the social struggles. I do not think that we need complain. Émile Grêt, "*Il Mulino del Po*," *Ciné Suisse*, n. 445, 24 August 1949

IL CAPPOTTO Italia, 1952 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: dal racconto "Sinel" di Nikolaj Gogol'; Scen.: Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Leonardo Sinigalli, Giordano Corsi, Enzo Curreli, Luigi Malerba; F.: Mario Montuori; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Gianni Polidori; Cost.: Dario Cecchi; Mu.: Felice Lattuada; Int.: Renato Rascel (Carmine De Carmine), Yvonne Sanson (Caterina), Giulio Stival (il sindaco), Antonella Lualdi (Vittoria), Ettore G. Mattia (il segretario generale), Giulio Cali (il sarto), Anna Carena (la padrona di casa); Prod.: Antonio Ansaldo Patti, Enzo Curreli per Faro Film ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Alberto Lattuada occupa nel cinema italiano del dopoguerra un posto insolito, un po' a parte. La sua formazione (è uno dei fondatori della Cineteca Italiana) e più ancora il suo carattere lo pongono all'opposto del "neorealismo" come lo intendiamo di solito. Lattuada rivolge alla forma, allo stile e al *découpage* un interesse pari alla propria conoscenza dell'arte cinematografica, che è molto vasta. Se la maggior parte dei film italiani ci piacciono per il loro lirismo, il calore, la sensibilità straripante o semplicemente per la loro grazia, quelli di Lattuada ci oppongono l'intelligenza di una regia studiata, lucida, ai limiti della freddezza. E forse il fatto che Lattuada non sia stato sempre trattato giustamente dalla critica francese dipende proprio da questo dualismo tra alcuni temi e strumenti del neorealismo e il rigore estetico, quasi formalista della sua regia. (...)

Alberto Lattuada occupies a place a little apart, out of the ordinary, in post-war Italian cinema. His formation (he is one of the founders of the Cineteca Italiana), and, even more, his temperament set him in opposition to "Neo-realism" as one normally understands it. Lattuada brings to the form, to the style of the image, and the cutting, his exceptional awareness of the art of cinema. While the majority of Italian films please us by their lyricism, their warmth, their boiling sensibility, or simply their kindness, those of Lattuada offer us the intelligence of a *mise-en-scène* which is concerted, lucid, at the edge of coldness. It is perhaps this duality between certain of the themes and methods of Neo-realism and the aesthetic rigour, almost formalist, of his *mise-en-scène*, which has resulted in Lattuada's not having yet been justly evaluated by French critics.



Spero in ogni caso che *Il cappotto* riveli finalmente al grande pubblico e alla critica i meriti di Lattuada. E penso che lo farà, non solo perché è il migliore dei suoi film, ma anche perché le qualità che si rivolgevano contro l'autore in *Senza pietà* o *Il mulino del Po*, in questo caso sono completamente al suo servizio. Ciò che poteva sembrare troppo calcolato nella regia dei suoi soggetti drammatici, valorizza invece perfettamente l'elemento comico de *Il cappotto*. La precisione e il rigore possono sì frenare l'emozione, ma moltiplicano anche l'efficacia dell'ironia e della satira. Sono addirittura convinto che Lattuada dovrebbe continuare su questa strada.

Il suo adattamento del racconto di Gogol' è un esempio di intelligenza. Pur prendendo molte libertà, ha saputo conservare lo spirito dell'originale trasportandolo in un'Italia in parte immaginaria, quasi kafkiana. Il successo del film sarà merito anche dell'interpretazione eccezionale di Rascel, il cui personaggio certamente deve molto a Charlot, senza però che questa influenza venga mai sentita come un plagio.

André Bazin, *Il cappotto*, "Cahiers du cinéma", n. 13, giugno 1952

(...) I hope in any case that *Il cappotto* finally reveals the merits of Lattuada to the wider public, as well as the critics. I think that it is due to him, not only because it is the best of his films, but also because the qualities which rebounded against their author in *Senza pietà* or *Il mulino del Po* here serve integrally. What might appear too calculated in the direction of dramatic subjects, on the contrary perfectly suits the comic element of this film. Precision and rigour can restrain emotion, but they multiply the effectiveness of irony and satire. It even seems to me that Lattuada ought to continue on this path.

His adaptation of Gogol's story ["The Overcoat"] is exemplary in its intelligence. He has succeeded, in a free treatment, in maintaining the spirit of the original while transferring it to a half-imaginary, almost Kafkaesque Italy. The film's success will equally be due to the sensational performance of Rascel, whose character clearly owes much to Chaplin, but without that influence ever seeming like plagiarism.

André Bazin, "Il Cappotto," *Cahiers du Cinéma*, no. 13, June 1952

ANNA Italia, 1952 Regia: Alberto Lattuada

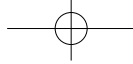
■ Scen.: Giuseppe Berto, Franco Brusati, Dino Risi, Ivo Perilli, Rodolfo Sonego; F.: Otello Martelli; Mo.: Gabriele Varriale; Scgf.: Piero Filippone; Mu.: Nino Rota; Int.: Silvana Mangano (Anna), Gaby Morlay (la madre superiora), Raf Vallone (Andrea), Jacques Dumesnil (professor Ferri), Patrizia Mangano (Luisa), Natascia Mangano (Lucia), Piero Lulli (dottor Manzi), Vittorio Gassman (Vittorio), Sofia Loren (assistente di Vittorio al night-club), Tina Lattanzi, Lamberto Maggiorani; Prod.: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis per Lux Film ■ 35 mm. D.: 105'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

L'ambiente in cui si svolge gran parte del nuovo film di Alberto Lattuada, *Anna*, un ospedale modernissimo, e precisamente il nuovo Ospedale Maggiore di Milano, sembrerebbe l'ambiente d'un documentario realizzato con estrema abilità. È un materiale che, anche considerato a sé, ha un ritmo, un interesse, costituisce un racconto. L'ambiente estremamente moderno, i materiali nuovi di cui è fatto, la cura estrema dell'igiene, attenuano alquanto la tragedia quotidiana che ha qui la sua scena. L'apparato della scienza ne attenua quasi il dolore. La indifferenza della fotografia permette di guardare lo schizzo di sangue sul camice del chirurgo mentre opera, e il viso nell'estremo pallore di una moribonda. Si sta attenti a come il chirurgo calza i guanti, per stabilire se si tratta di un vero medico o di un attore. È la crudele perfezione e indifferenza della macchina moderna. La città manda qui a ogni suo palpito gli uomini che consuma e che rompe. C'è un ritmo e c'è un ciclo. Non si può dire che il regista non abbia approfittato di questa visione che avrebbe esaltato un Balzac, con la sua gelida sinfonia di bianchi, lacche, vernici, biancheria. Per poco un documentario simile non diventa allucinante. Diventerebbe sufficiente e perfetto per suo conto se il regista lo avesse avuto come tema unico.

(...) Comunque al confronto d'una tale tecnica d'un complesso moderno, forse la vicenda umana avrebbe dovuto essere estremamente semplice, toccante, senza ombra di convenzionalità. È invece un episodio convenzionale, osservato convenzionalmente. Corrado Alvaro, *Ospedale e amore*, "Il Mondo", 23 febbraio 1952

The location for the major part of Alberto Lattuada's new film, *Anna*, a very modern hospital, and in fact Milan's new Ospedale Maggiore, would seem the setting for a documentary made with extreme skill. It is material which, even considered in its own right, has a rhythm, an interest, [and] constitutes a story. The very modern atmosphere, the new materials of which it is made, the extreme care for hygiene, somewhat soften the daily tragedy which takes place here. The apparatus of science almost softens the grief. The detachment of the photography permits us to look at the splash of blood on a surgeon's gown as he works, and the extreme pallor of the face of a dying woman. There is close attention to the way the surgeon puts on his gloves, to show whether this is a real doctor or an actor. It is the cruel perfection and indifference of the modern machine. At every pulsation the city sends here those who wear out and break. It is a rhythm and a cycle. We cannot say that the director has not profited from this vision, which would have excited a Balzac, with its frozen symphony of whites, varnish, gloss paint, linen. Such a documentary almost becomes hallucinating. It would have been sufficient and perfect for his story if the director had used it as a single theme. (...) However, confronted by such techniques of a modern complex, perhaps the human events would have had to be extremely simple, touching, without the shadow of conventionality. It is, however, a conventional episode, conventionally observed.

Corrado Alvaro, "Ospedale e amore," *Il Mondo*, 23 February 1952



GLI ITALIANI SI VOLTANO (ep. di AMORE IN CITTÀ) Italia, 1953 Regia: Alberto Lattuada

■ Scen.: Luigi Malerba, Aldo Buzzì, Alberto Lattuada; F.: Gianni Di Venanzo; Mo.: Eraldo Da Roma; Mu.: Mario Nascimbene; Int.: Mara Berni, Valeria Moriconi, Giovanna Ralli, Patrizia Ralli, Maria Pia Trepaoli, Liliana Poggiali, Patrizia Lari, Edda Evangelisti, Marisa Valente (se stesse), Marco Ferreri (l'inseguitore di Piazza di Spagna), Mario Bonotti (l'uomo nell'ultima sequenza); Prod.: Riccardo Ghione, Marco Ferreri per Faro Film ■ 35 mm. D.: 20'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

L'episodio di Lattuada, che viene posto a conclusione del film, come una "comica finale" (...) viene accolto con molta sufficienza – "pagine che ricordano addirittura esperienze diletteantiche da cineguf" (Guido Aristarco sul n. 27 di "Cinema Nuovo") – o addirittura con moralistico sdegno: "volgare eccitazio-ne" (Vito Pandolfi sul n. 2 di "La Rivista del Cinema Italiano"), "cattivo gusto", "musica fallica" (si tratta dello strumento detto "marranzano" che l'autore delle musiche, Mario Nascimbene, aveva già utilizzato nel documentario *Cristo non si è fermato a Eboli* di Michele Gandin), chiamata di correo per le "autorità" che "permettono che vengano resi pubblici film come questo" (Nino Ghelli su "Bianco e Nero" n. 12 del 1953). È la prima volta che la critica si trova dinanzi a sequenze per così dire erotiche, che si presentano fini a se stesse, senza la cauzione di una denuncia sociale, della satira di costume e senza ricorrere ai lazzi dell'avanspettacolo. Il fatto che le abbia girate un autore "serio" come Lattuada, la mette a disagio, la spiazza. Callisto Cosulich, *Alberto Lattuada*, Gremese, 1985

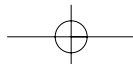
Lattuada's episode, placed at the conclusion of the film, as a "comic finale" (...) was greeted with plenty of press coverage – "pages which actually record dilettante experiences of *cineguf* [university film clubs of the fascist period]" (Guido Aristarco, *Cinema Nuovo*, no. 27), or with actual moralistic disdain: "crude excitation" (Vito Pandolfi, *La Rivista del Cinema Italiano*, no. 2), "bad taste", "phallic music" (this refers to the instrument known as the "marranzano", which the composer, Mario Nascimbene, had already used for Michele Gandin's documentary *Cristo non si è fermato a Eboli*), charges of complicity by the "authorities" which "permit the public exhibition of films like this" (Nino Ghelli, *Bianco e Nero*, no. 12, 1953). It was the first time that the critics found themselves faced with, so to speak, "erotic" sequences, presented purely by themselves, without the warning of a social denunciation, without social satire, and without recourse to the jesters of a theatre variety show. The fact that a "serious" artist like Lattuada had directed them made them uneasy, wrong-footed. Callisto Cosulich, *Alberto Lattuada* (Gremese, 1985)

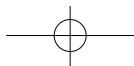
LA SPIAGGIA Italia, 1953 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: Alberto Lattuada; Scen.: Alberto Lattuada, Luigi Malerba, Rodolfo Sonogo, Charles Spaak; F.: Mario Craveri; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Dario Cecchi, Maurizio Chiari; Cost.: Dario Cecchi, Maurizio Chiari; Mu.: Piero Morgan [Piero Piccioni]; Int.: Martine Carol (Annamaria Montorsi), Raf Vallone (Silvio, il sindaco), Clelia Matania (la signora Albertocchi), Mario Carotenuto (Carlo Albertocchi), Carlo Bianco (il miliardario Chiastrino), Carlo Romano (Luigi), Valeria Moriconi (l'esistenzialista), Mara Berni (la signora Marini), Rosy Mazzacurati (la snob annoiata), Marco Ferreri, Nico Pepe (i due fumatori); Prod.: Titanus ■ 35 mm. D.: 100'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Nelle loro somiglianze, nelle loro diversità, le loro combinatorie derivazioni e prelievi, *I vitelloni* e *La spiaggia* assieme fondano il genere per eccellenza del cinema italiano dei '50-'60: la commedia all'italiana. (...) Filippo Sacchi scrisse che non esiste uno come Albertocchi. Così goffo, prevedibile, coglione. È vero, siamo al cinema. Però in tema di imprenditoria cogliona, allora non esiste nemmeno un personaggio come quello de *Il vedovo*. Quello che conta, in Albertocchi come in Roberto lo scrittore, come nei due giornalisti che un giorno vogliono ingrassare e l'altro dimagrire (Marco Ferreri e Nico Pepe) è "l'apparizione" di un nuovo personaggio sociale: la Nevrosi. Certo il film oscilla fra l'apologo e il documentario, come dice Moravia, ma il documentario immaginato da Sonogo e Lattuada è così esatto da diventare profezia. Non è un caso che i preti, che ci azzeccano quasi sempre, vedano nel film "l'avvento di una società non più basata su principi cristiani". Animale, pagano, consumista. L'abbronzatura, l'adulterio, il week end... (...) *La spiaggia* non è solo il documentario e la profezia, ma diventa il reportage in stile *Epoca* delle vacanze di quegli italiani che hanno i soldi per andare in vacanza. E diventa la filmina pubblicitaria di questo nuovo mondo, come scrive involontariamente Aristarco nella sua recensione. Tatti Sanguineti, *La spiaggia*, Le Mani, 2001

In their similarity, diversity, sources, and borrowings, *I vitelloni* e *La spiaggia* together established the genre *par excellence* of the Italian cinema of the 1950s and 60s, the comedy *all'italiana*. (...) Filippo Sacchi writes that no one like Albertocchi exists. So clumsy, predictable, dickheaded. It is true, this is cinema. But in terms of unpredictable dickheads, then neither does there exist a character like that of *Il vedovo*. What matters, in Albertocchi as in Roberto the writer, as in the two journalists who want to get fat one day and thin the next (Marco Ferreri and Nico Pepe), is the "apparition" of a new social personage: the Neurotic. True, the film veers between fable and documentary, as Moravia says, but the documentary imagined by Sonogo and Lattuada is so exact as to become prophecy. It is not a case where the clergy, who almost always attack, see in the film "the advent of a society no longer based on Christian principles". Animal, pagan, consumerist. Sun-bathing, adultery, the week-end ... (...) *La spiaggia* is not just documentary and prophecy, but becomes reportage, in the manner of *Epoca* [a picture magazine of the period], on the holidays of those Italians who have money to take holidays. And it becomes the publicity trailer for this new world, as Aristarco involuntarily wrote in his review. Tatti Sanguineti, *La Spiaggia* (Le Mani, 2001)





GUENDALINA Italia/Francia, 1957 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: Valerio Zurlini; Scen.: Jean Blondel, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alberto Lattuada; F.: Otello Martelli; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Maurizio Serra Chiari; Cost.: Orietta Nasalli Rocca; Mu.: Piero Morgan [Piero Piccioni]; Int.: Jacqueline Sassard (Guendalina Redaelli), Raf Vallone (suo padre Guido Redaelli), Sylva Koscina (sua madre Francesca Redaelli), Raf Mattioli (Oberdan Pancani), Leda Gloria (sua madre), Lilli Cerasoli (Bianchina Norman), Enzo Cerusico (il postino), Carla Gravina (un'amica), Giancarlo Cobelli (il barbiere), Antonio Mambretti (l'industriale); Prod.: Carlo Ponti Cinematografica / Les Films Marceau ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

La musica di *Guendalina* porta la firma di Piero Morgan, lo pseudonimo dietro il quale si nasconde il musicista Piero Piccioni. Poiché è abbastanza conosciuto il nome d'arte del protagonista del processo Montesi, così è anche abbastanza probabile che molti spettatori del film di Lattuada dedicheranno alla colonna musicale un'attenzione che di solito, negli altri film, non usano dedicarle. Il giudizio, crediamo, non potrà non essere sostanzialmente positivo. Il nostro è stato tale, fatte le debite proporzioni, fra gli obbiettivi della pellicola, le intenzioni del regista, ciò che evidentemente questi ha chiesto al compositore, e il risultato complessivo di *Guendalina*. (...) Non nascondiamo che, con un tema così bruciante per le mani, si poteva fare una musica più corrosiva, più amaramente penetrante e indicativa, in senso critico, di un rapporto sociale comune al nostro mondo. Ma allora il livello cinematografico avrebbe dovuto essere un altro, non quello discretamente garbato di Lattuada.

Sul livello di Lattuada, dunque, Morgan si è mosso con una certa disinvoltura, limitandosi, in fondo, a fotografare in controluce, o forse soltanto da una certa angolazione prospettica di luci e di ombre, la musica di consumo in un certo costume. Si trattava, cioè, di accompagnare l'ingenuo snobismo (per esempio nel parlare) della giovinetta, con un'altrettanto ingenua ambientazione musicale, dove in sostanza la musica leggera che segna nei "tabarins" e nei "covi" della Riviera i molli e squallidi svaghi del ricco borghese al mare (e Guendalina appartiene a una famiglia borghese di questo tipo), diventasse la sigla musicale della protagonista, ma nel senso di una inconsapevole e "candida" assimilazione psicologica e sentimentale del personaggio sullo sfondo di tutto un modo di vita.

Luigi Pestalozza, *Guendalina e Rififi*, "Cinema nuovo", n. 105, 15 aprile 1957

The music of *Guendalina* is attributed to "Piero Morgan", an assumed name for the composer Piero Piccioni. Since it is well known as the pseudonym of the protagonist of the Montesi Case [a famous murder case of the time], it is also very likely that many people who see Lattuada's film will pay more attention to the music track than they would ordinarily. Their opinion, we believe, would not be other than substantially positive. As ours has been, allowing due proportion between the aims of the film, the intentions of the director, what he has evidently asked from the composer, and the overall result of *Guendalina*. (...) With such a hot topical theme, the music could have been more corrosive, more bitterly penetrating, and in the critical sense indicative of a social connection common to our world. But then the cinematographic level would have to have been something else, not the discreetly polite approach of Lattuada.

On the level of Lattuada, then, "Morgan" has adopted a certain nonchalance, essentially limiting himself to photographing in backlight, or perhaps only with a certain perspective angling of lights and shades, consumer music of a certain style. The naive snobism (for example of speech) of the young girl is thus accompanied by a similar naive musical style, where in substance the light music of the nightclubs and haunts of the Riviera, which marks the feeble and squalid amusements of the rich bourgeoisie beside the sea (and Guendalina belongs to a bourgeois family of this type), becomes the musical symbol of the protagonist, but in the sense of an unconscious and "pure" psychological and sentimental assimilation of the character into the background of a whole way of life.

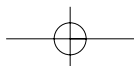
Luigi Pestalozza, "Guendalina e Rififi," *Cinema Nuovo* (no. 105, 15 April 1957)

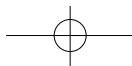
MAFIOSO

■ Sog.: Bruno Caruso; Scen.: Rafael Azcona, Agenore Incrocci, Marco Ferreri, Alberto Lattuada, Furio Scarpelli; F.: Armando Nannuzzi; Mo.: Nino Baragli; Scgf.: Carlo Egidio; Mu.: Piero Piccioni; Int.: Alberto Sordi (Nino Badalamenti), Norma Benguell (Marta Badalamenti), Gabriella Conti (Rosalia), Ugo Attanasio (Don Vincenzo), Cinzia Bruno (Donatella), Armando Thinè (dottor Zanchi), Katuscia Piretti (Patrizia Badalamenti); Prod.: Tonino Cervi per Compagnia Cinematografica Cervi ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

La mafia, il suo meccanismo, per così dire, giuridico-esecutivo hanno ispirato ad Alberto Lattuada il *Mafioso*: film che, anche se cinematograficamente valido (nel senso che lo si vede senza noia; come del resto tutti i film interpretati da Alberto Sordi) non lo si può considerare un contributo alla conoscenza della realtà siciliana e del triste fenomeno della mafia. Di fronte a questo film, anzi, noi che più volte ci siamo occupati della mafia, in libri ed articoli, siamo stati presi dal dubbio se il continuare a

The mafia, and its so-called judicial-executive mechanism, has inspired Alberto Lattuada's *Mafioso*, a film which, even if cinematically effective (in the sense that like any film with Alberto Sordi it is not boring), cannot be considered as a contribution to our awareness of Sicilian reality and the sad phenomenon of the Mafia. On the contrary, faced with this film, those of us who have concerned ourselves with the Mafia in books and articles are seized with doubt whether the continuing talk about it will





parlarne non finirà col rendere alla mafia quell'utile stesso che prima le rendeva il silenzio.

Nel film di Lattuada tutto è mafia. Vien fatto di pensare che la rivoluzione dei tecnici profetizzata da James Burnham finirà con lo svolgersi sotto i segni della mafia siciliana. Mafioso è il dirigente di una grossa industria del nord (per di più, riconoscibile, un'industria che lavora in collegamento con altra grande industria europea); di mafia partecipano dogane e compagnie aeree; sicario della mafia è un "cronometrista" di quell'industria del nord. Per cui lo spettatore è portato a chiedersi non più che cosa è la mafia, ma che cosa la mafia non è.

E poiché la Sicilia è terribilmente di moda nel cinema, crediamo che questa domanda dello spettatore è destinata, nei prossimi mesi, ad investire tutta la realtà siciliana: che cosa la Sicilia non è? Leonardo Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, in Vittorio Spinazzola (a cura di) *Film 1963*, Feltrinelli, 1963

not end by rendering to the Mafia the same advantage that was formerly derived from silence.

In Lattuada's film everything is Mafia. It inspires the thought that the technical revolution predicted by James Burnham will end up falling under the sign of the Sicilian Mafia. A *mafioso* is the director of a great Northern industry (recognizable, moreover, as an industry which works in collaboration with other great European industries); the Mafia is involved in the customs inspection and airlines; a mafia hit-man is a "time-keeper" in that Northern industry. From which the spectator is led to ask, not what the Mafia is, but what it is not.

And since Sicily is very fashionable in the cinema, we believe that the spectator in the coming months is destined to invest the whole Sicilian reality with the question: what is Sicily *not*? Leonardo Sciascia, "La Sicilia e il cinema," in Vittorio Spinazzola, ed., *Film 1963* (Feltrinelli, 1963)

DON GIOVANNI IN SICILIA Italia, 1967 Regia: Alberto Lattuada

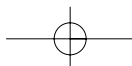
■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Vitaliano Brancati; Scen.: Giorgio Salvioni, Sabatino Ciuffini, Attilio Riccio, Alberto Lattuada; F.: Roberto Gerardi; Mo.: Roberto Perpignani; Scgf.: Gisella Longo; Cost.: Beatrice Sparano; Mu.: Armando Trovajoli; Int.: Lando Buzzanca (Giovanni Percolla), Katia Moguy (Ninetta Marconella), Ewa Aulin (Wanda), Ludovico Toeplitz (Vittorio Valsecchi), Pino Ferrara (Muscarà), Carletto Sposito (Scannapieco), Katia Christine (Françoise), Stefania Careddu (la padrona di casa), Roberto De Simone, Rosanna Martini, Rossana Martini; Prod.: Attilio Riccio per Adelfia Compagnia Cinematografica ■ 35 mm. D.: 104'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

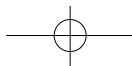
Dimenticate Brancati e dimenticate la Sicilia. Lattuada è un maestro negli adattamenti letterari, ma non vuol dire che stia a trascrivere platealmente le righe tipografiche in sequenze visive come se fosse un qualunque impiegato gogoliano. Qui la Sicilia serve soltanto come calamita culturale per il povero Giovanni Percolla, catapultato a Milano e perso, tra una moglie troppo palesemente reale e una realtà italiana che trasuda voglia di lavatrici, vacanze al mare e tintarella. Lando Buzzanca è l'attore che è, ma quando torna all'impazzata verso casa, verso le zie vergini e la governante che gli prepara i pranzetti come non parteggiare per lui? Perché vuol dire che non c'è più (o non c'è ancora) nulla da fare, che Milano non è ancora da bere, che la distanza è tanta, ma non è geografica e men che meno politico-sociologica, ma del tutto e solamente sentimentale. Prima ancora che erotica e desiderante. Giovanni Percolla non è ancora cresciuto e non nessuna ha intenzione di farlo, almeno a breve. E tutto sommato, alla fine, non è poi così vero che il buon vecchio Brancati con questo film non abbia nulla a che fare.

Gualtiero De Marinis

Forget Brancati, and forget Sicily. Lattuada is a master of literary adaptation, which doesn't mean he made literal transcriptions of typographical lines into visual sequences, like an ordinary office clerk out of Gogol. Here Sicily is nothing more than a cultural magnet for poor Giovanni Percolla, catapulted to Milan, and lost between an all-too-real wife and a new Italian reality, eager to obtain washing machines, holidays, and sun-tans. Lando Buzzanca isn't much as an actor, but when he rushes back home to his virgin aunts and his maid, always preparing juicy meals, who could say anything against him? Because that journey means that there's nothing to do. Not anymore, not yet. That Milan can wait. The distance isn't geographical, nor even less political or sociological, but only sentimental. Even before erotic. Giovanni Percolla needs to grow up. A thing he doesn't appear to be willing to do. At least not yet. Meaning that, thinking it over, it's not so true that good old Brancati has nothing to do with this movie.

Gualtiero De Marinis





VENGA A PRENDERE IL CAFFÈ... DA NOI Italia, 1970 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: dal romanzo "La spartizione" di Piero Chiara; Scen.: Adriano Baracco, Tullio Kezich, Piero Chiara, Alberto Lattuada; F.: Lamberto Caimi; Mo.: Sergio Montanari; Scgf.: Vincenzo Del Prato; Cost.: Dario Cecchi; Mu.: Fred Bongusto; Int.: Ugo Tognazzi (Emerenziano Paronzini), Francesca Romana Coluzzi (Tarsilia Tettamanzi), Angela Goodwin (Fortunata Tettamanzi), Milena Vukotic (Camilla Tettamanzi), Jean-Jacques Fourgeaud (Paolino), Valentine (Caterina), Checco Rissone (Mansueto Tettamanzi), Antonio Pivonelli (don Casimiro), Piero Chiara (il Pozzi), Alberto Lattuada (il dottor Raggi); Prod.: Maurizio Lodi Fé per Mars Film ■ 35mm. D.: 113'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinecittà Holding

Ugo Tognazzi alias Emerenziano Paronzini contro il terzetto di sorelle Tettamanzi. Questo avrebbe potuto essere il titolo corretto del film: un'orgia di zeta e d'impacci e di repressioni provinciali. Altro che quello vero che ammicca a cameriere ancheggianti e pre-fenechiane, senza peraltro mantenere le promesse. O magari il titolo più vero di tutti, quello del romanzo di Chiara *La spartizione* che è mille volte più ammiccante. Perché allude alla sorte del malcapitato Paronzini Emerenziano che si trova «spartito» fra le tre sorelle Camilla, Fortunata e Tarsilia. Ma anche alla spartizione che lui, il Paronzini/Tognazzi, arriva a fare di loro. Ai *morceaux choisis* che compone nella sua *imagerie* delirante. Di Tarsilia terrà soltanto le splendide gambe, di Camilla le mani morbide e affusolate e di Fortunata la chioma. Perché il feticismo, che è anche, sempre e comunque il feticismo della macchina da presa ogni volta che questa ritaglia un pezzetto del mondo e ne fa un primo piano, il feticismo è il processo per cui uno arriva a isolare un oggetto parziale (e formalmente e usualmente per nulla erogeno) per trasformarlo in un oggetto del desiderio. Questo più o meno diceva Sigmund Freud più di un secolo fa. Adesso non andate a parlare a Lattuada di Freud. Vi direbbe (vi avrebbe detto) che lui di Freud non ha mai letto neanche una riga. Ma voi lo sapete benissimo che stanno parlando della medesima cosa.

Gualtiero De Marinis

Ugo Tognazzi, alias "Emerenziano Paronzini against the Three Blazing Tettamanzi Sisters". That would have been the right title for this movie: an orgy of zeds, blunders, and small-town repressions. Very far from the actual title, so alluring, with unfulfilled promises of hip-swaying maids. Also far from the truest (and most alluring) of them all, the title of Chiara's novel, *La spartizione* (*The Splitting*), which inspired the film. The truest, because it speaks of the unhappy fate of Emerenziano Paronzini, "split" among the Tettamanzi sisters: Camilla, Fortunata, and Tarsilia. True enough also because of the splitting that Emerenziano himself does of the sisters. He stages *morceaux choisis* inside his own hallucinating mind: of Tarsilia he will choose her beautiful legs, of Camilla her soft and tapering hands, and of Fortunata her hair. This is because fetishism – which can also be that of the camera, every time it frames a piece of the world in a close-up – is a process by which a partial object (normally not an erogenous one) is abstracted and transformed into an object of desire. That, more or less, is what Freud proclaimed more than a century ago. It's too late now to ask Lattuada about Freud. Anyway, he would probably say he hasn't even read a line of Freud. But we know perfectly that they are both speaking about the same thing.

Gualtiero De Marinis

MOSTRA FOTOGRAFICA / PHOTO EXHIBITION

Gli italiani si voltano: la bellezza secondo Lattuada

La mostra, che ha attinto al Fondo donato da Alberto Lattuada alla Cineteca Italiana, è un percorso attraverso fotografie che hanno segnato in maniera determinante, tra gli anni Cinquanta e i primi Settanta, l'immaginario erotico italiano, contribuendo a superare i vincoli dell'occhiuta censura democristiana. Un percorso tra suore, pupe e debuttanti che mostrerà come l'occhio del maschio italiano, delle sue fantasie più nascoste, venne, per la prima volta, offerto al palcoscenico dei media.

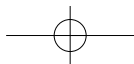
A cura di Piera Detassis, con la collaborazione di Paolo Mereghetti, dell'Archivio fotografico della Cineteca di Bologna (Angela Tromellini e Margherita Cecchini) e dell'Archivio fotografico della Fondazione Cineteca Italiana (Luisa Comencini). Mostra promossa dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Fondazione Cineteca Italiana.

The Italians Turn Around: Beauty According to Lattuada

This exhibition, drawn from the Alberto Lattuada Collection donated to the Fondazione Cineteca Italiana in Milan, offers a journey through photographs of ground-breaking Italian erotic imagery from the 1950s to the early 1970s, which played an important part in overcoming the all-seeing eyes of Christian-Democrat censorship. A journey through nuns, dolls, and debutantes, seen through the eyes of the Italian male and his most hidden fantasies, it also shows how these images first made their appearance on the media stage.

Curated by Piera Detassis, in collaboration with Paolo Mereghetti, the Photographic Archive of the Cineteca di Bologna (Angela Tromellini and Margherita Cecchini), and the Photographic Archive of the Fondazione Cineteca Italiana (Luisa Comencini). Exhibition promoted by the Cineteca del Comune di Bologna and the Fondazione Cineteca Italiana.

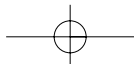


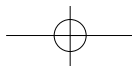


DOSSIER



© Roy Export Company Establishment





DOSSIER ANTONIONI

Programma e note di Carlo di Carlo / Programme and notes by Carlo di Carlo

Un film di frammenti, un mosaico. Mi piace anche pensarlo come un *puzzle* alla ricerca di un autore.

Ho utilizzato immagini del mio archivio raccolte per anni, alcune sconosciute, altre appena viste, perché apparse una sola volta (nei tg, nelle rubriche e negli special tv). E poi anche brani importanti che ripropongo, ma in modo contestualmente diverso: dall'ormai storica intervista che realizzammo con Lino Micciché nel 1978 in occasione del primo e unico ciclo che la RAI gli abbia mai dedicato fino ad oggi, all'eccezionale documento di André S. Labarthe (1974) dove Antonioni, seduto alla moviola, spiega i segreti della penultima sequenza di *Professione: reporter* (visto in Italia per la prima volta solo nel 2002 in occasione della *Personale* da me curata per Cinecittà Holding e presentata alla Mostra di Venezia) al "Caro Antonioni..." di Gianni Massironi, sicuramente l'opera più completa e originale sul regista che interpreta assieme a Robbe-Grillet e ai protagonisti dei suoi film l'ormai celebre "lettera" che Roland Barthes pronunciò qui a Bologna in occasione dell'"Archiginnasio d'oro" che Renato Zangheri gli consegnò nel 1980.

E infine le ultime significative apparizioni, prima della malattia, nel 1985.

Mi sembra che le parole, i pensieri, le argomentazioni di Antonioni, con la sua voce dall'immutabile accento emiliano, compongano una rara testimonianza di un autore che, pur avendo consentito raramente di raccontarsi, non è mai stato reticente, nemmeno verso se stesso.

Lo provano queste immagini che conservano il sapore del tempo e raccontano un Antonioni che riflette sul lavoro e sulla vita, mettendosi continuamente in gioco, pronto a difendere fino in fondo, con tenacia e coraggio, le sue scelte, con un occhio vigile e anticipatorio delle trasformazioni e del futuro.

E così incontriamo anche un Antonioni "intimo": talvolta timido e imbarazzato, perfino impacciato davanti ai microfoni, alla macchina da presa o all'interlocutore, severo ma poi subito disponibile, cordiale, gentile, ironico e spiritoso.

A film of fragments, a mosaic. I like to think of it also as a puzzle in search of an author.

I have used images from my archive collected over the years, some unknown, some hardly seen, since they appeared only once (in the news and in TV specials). And also important fragments, which I re-offer, but in a contextually different way; from the historic interview which we made with Lino Micciché in 1978 on the occasion of the first and only cycle which RAI has so far ever dedicated to Antonioni; to the exceptional documentary by André S. Labarthe (1974) in which Antonioni, seated at the moviola, explains the secrets of the penultimate sequence of *Professione: reporter* (seen in Italy for the first time only in 2002); on the occasion of the *Personale* which I curated for Cinecittà Holding and presented at the Venice Festival in Gianni Massironi's "Caro Antonioni", certainly the most complete and original work on the director, who interprets together with Robbe-Grillet and the protagonists of his film the now celebrated "letter" which Roland Barthes presented here in Bologna on the occasion of the *Archiginnasio d'oro* award which Renato Zangheri presented to him in 1980.

And finally the last significant appearances, before his illness, in 1985.

It seems to me that the words, the thoughts, the arguments of Antonioni, delivered in his own voice with its unchangeable Emilian accent, constitute a rare testimony of an artist who, even though having rarely consented to explain himself, has never been reticent, even about himself.

These images set out to convey the flavour of the times, and to reveal an Antonioni who reflects on his work and on his life, continually putting himself in play, ready to defend his choices to the end, with tenacity and courage, with an eye which is watchful and anticipatory of changes and of the future.

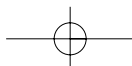
And thus we also encounter an "intimate" Antonioni, sometimes timid and shy, even awkward in front of the microphone, the camera, or the interviewer, severe, but then suddenly accessible, cordial, kind, ironic, and witty.

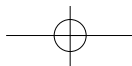
DOSSIER CHAPLIN - A COMEDIAN SEES THE WORLD / A KING IN NEW YORK

Programma e note di Cecilia Cenciarelli / Programme and notes by Cecilia Cenciarelli

Nel giugno del 1932 Chaplin faceva ritorno negli Stati Uniti dopo un viaggio intorno al mondo di sedici mesi. A conclusione del suo diario – pubblicato in cinque puntate tra il 1933 e il 1934 con il titolo *A Comedian Sees The World* – Chaplin scriveva: "Comunque sono felice di essere di nuovo in America. Sono felice di essere ritornato a casa, a Hollywood. In qualche modo

In June 1932 Chaplin returned to the United States after a world tour that had lasted 16 months. At the conclusion of his diary – serialised in five parts between 1933 and 1934, in *The Woman's Home Companion*, under the title *A Comedian Sees The World* – Chaplin wrote: "Nevertheless I am glad to be back in America. I'm glad to be home in Hollywood. Somehow I feel





ho la sensazione che nell'America siano riposte le speranze di tutto il mondo. Perché qualsiasi cosa avvenga in questa straordinaria epoca di transizione, l'America sarà all'altezza della situazione."

Esattamente vent'anni dopo iniziava l'esilio forzato di Chaplin dagli Stati Uniti.

Per la prima volta dalla loro uscita negli anni Trenta, gli scritti di *A Comedian Sees the World* sono stati raccolti in un volume e pubblicati (in italiano) nell'ambito del Progetto Chaplin, arricchiti da un eccezionale lavoro di ricerca che la curatrice Lisa Stein ha svolto non solo presso l'Archivio Chaplin, ma consultando e reperendo una vasta quantità di materiali iconografici e documentali di diversa provenienza, riuscendo a contestualizzare l'opera per il pubblico odierno e a dotarla di una "terza dimensione". I motivi di interesse attorno a *A Comedian Sees The World* sono molteplici: oltre a offrire uno straordinario spaccato di un'epoca attraverso i paesi visitati da Chaplin, i suoi incontri con statisti, intellettuali, aristocratici, attraverso i suoi ricordi d'infanzia – rivela da un lato l'evoluzione del "Chaplin scrittore", dall'altro una forte presa di coscienza sociale e politica, che come sottolinea Stein, si esprimerà negli anni a venire in maniera cruciale nei suoi film, nei suoi scritti, nelle sue scelte personali, nel suo pensiero insomma.

Una presa di coscienza che – seguendo il filo ideale che unisce i due momenti del nostro Dossier – l'America delle crociate maccartiste e delle inquisizioni ideologiche non gli perdonerà.

Nell'estate del 1953 Jerry Epstein, già produttore associato in *Limelight* nonché una delle figure più vicine a Chaplin negli ultimi vent'anni della sua vita, arrivò in Svizzera per lavorare a *A King in New York*, primo film europeo di Chaplin dopo quarant'anni di carriera; Epstein racconta: "Che ne è stato dei Rosenberg?", fu la prima cosa che chiesi a Charlie quando c'incontrammo all'aeroporto di Ginevra. 'Sono stati giustiziati qualche ora fa', mi rispose tristemente. Sul momento, tutto l'entusiasmo di rivedere Charlie e trovarmi in Svizzera si dissolse nel nulla. Guidammo verso la sua casa di Vevey in silenzio; lungo la strada mi indicò i manifesti dei giornali che dicevano: 'Les Rosenbergs sont morts'. Nonostante fossero passati solo nove mesi da quando Chaplin aveva lasciato gli Stati Uniti, ricorda Epstein, "a lui dovevano essere sembrati un'eternità, cosicché era ansioso di sentire cosa stesse succedendo con la caccia alle streghe di McCarthy, la lista nera, e le proteste dei Rosenberg, oltre che di avere notizie di amici e degli ultimi film. Capii che non vedeva l'ora di rimettersi al lavoro".

Le grafie di Chaplin ed Epstein, che scriveva sotto dettatura, compaiono nei fogli di appunti scritti a mano per *A King in New York* che l'Archivio Chaplin ha conservato fino a oggi. La documentazione d'archivio è come di consueto generosa, e spazia dalle lettere dei legali londinesi che si occuparono di verificare l'esistenza dei prodotti commerciali citati nel film, alla corrispondenza tra Epstein e i coniugi Chaplin sul reperimento di uno studio per le riprese, dalle varie stesure di appunti dattilo-

that in America lies the hope of the whole world. For whatever takes place in the transition of this epoch-making time, America will be equal to it."

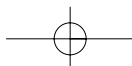
Precisely 20 years later Chaplin was forced into exile from the United States.

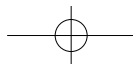
For the first time since their original appearance in the 1930s, the texts of *A Comedian Sees the World* have been collected into a single volume and published (in Italian) under the auspices of the Progetto Chaplin. Their editing represents an exceptional work of research by Lisa Stein, using not only the resources of the Progetto Chaplin, but tracing and consulting a vast quantity of iconographic and documentary material from various sources, to contextualise the work for contemporary readers, and giving it a "third dimension". The interest of *A Comedian Sees The World* is manifold: besides offering an extraordinary cross-section of an era through the countries visited by Chaplin; his meetings with statesmen, intellectuals, aristocrats; his recollections of his childhood, the diaries reveal on one side the evolution of Chaplin the writer, on the other a powerful social and political consciousness which, as Stein emphasizes, was to express itself in the years to come in a crucial way in his films, in his writings, in his personal choices – in short, in his thought.

A consciousness which – following the ideal thread which unites the two moments of our Dossier – the America of the McCarthyist crusade and its ideological inquisitions would not forgive.

In the summer of 1953, Jerry Epstein, already the associate producer of *Limelight* as well as one of the people closest to Chaplin in the last 20 years of his life, arrived in Switzerland to work on *A King in New York*, Chaplin's first European film, following a 40-year career in the United States. When they met at Geneva airport, Epstein relates, "my first question to Charlie was 'What has happened with the Rosenbergs?' He replied sadly, 'They were executed a few hours ago.' At once all the enthusiasm at seeing Charlie again and finding myself in Switzerland simply faded away. Driving to his house in Vevey in silence, on the road he pointed out to me the newspaper placards saying 'The Rosenbergs are dead'. Though only nine months had passed since Chaplin had left the United States, Epstein recalled, "it must have seemed to him an eternity, so that he was anxious to know how things were going on with the McCarthy witch-hunts, the blacklist, and the Rosenberg protests, rather than to have news of friends and the latest films. I saw that he did not notice it was time for getting back to work."

The writings of Chaplin and Epstein, who took down dictation, appear in the file of handwritten notes for *A King in New York* which are conserved in the Chaplin Archive. The documentation in the archive is as usual generous, and ranges from the letters of the London lawyers occupied in verifying that there were no existing commercial products that carried the same name as those invented in the film, to the correspondence between





scritti, alle trascrizioni delle recensioni radiofoniche all'uscita del film.

Oltre a presentare questi e altri materiali inediti, e ad avvalersi di commentatori del calibro di Charles Maland e Frank Scheide, il Dossier Chaplin vanta quest'anno un ospite d'eccezione, Michael Chaplin, diretto dal padre nel ruolo di Rupert Macabee. Verranno inoltre proiettati *Mandoline Serenade* (un film di tre minuti che mostra Chaplin mentre dirige l'orchestra), il trailer del film, e una selezione di alcuni rari *home movie* girati da Chaplin tra il 1955 e il 1959.

Il Dossier verrà aperto dalla presentazione del libro *A Comedian Sees The World/Un comico vede il mondo*, a cura di Lisa Stein.

Epstein and the Chaplins about finding a studio for the production, from varied drafts of typewritten notes to transcripts of radio reviews on the release of the film.

As well as presenting this and other unpublished material, along with commentators of the eminence of Charles Maland and Frank Scheide, the Dossier Chaplin this year is proud to have an exceptional guest, Michael Chaplin, who was directed by his father in the role of Rupert Macabee. We shall moreover see projections of *Mandoline Serenade* (a three-minute film in which Chaplin conducts the orchestra), the trailer of the film, and a selection of some rare "home movies" shot by Chaplin between 1955 and 1959.

The Dossier will open with the presentation of the book *A Comedian Sees The World/Un comico vede il mondo*, created by Lisa Stein.

DOSSIER JORIS IVENS

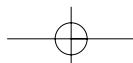
Programma e note di André Stufkens / Programme and notes by André Stufkens (European Foundation Joris Ivens)

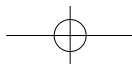
La carriera cinematografica del regista olandese Joris Ivens (1898-1989) è spesso vista come una progressione lineare dagli esperimenti dell'avanguardia formale, come il costruttivismo di *De Brug* (*Il ponte*, 1928) e il lirismo di *Regen* (*Pioggia*, 1929), verso i documentari politicamente impegnati degli anni '30, influenzati dalle sue visite in Unione Sovietica nel 1930 e nel 1932. Questa concezione si basa sui pochi film sopravvissuti della sua prima produzione. Tuttavia, uno sguardo più attento verso tutti gli esperimenti e i film andati perduti che realizzò nel suo periodo iniziale più prolifico escludono chiaramente un processo così lineare. In realtà, tutti gli ingredienti dei suoi film successivi sono già presenti allo stato embrionale. Nell'arco di quattro anni, dal 1927 al 1930, lavorò a cortometraggi, documentari, filmati scientifici, *home movie*, cinegiornali, reportage sociali, filmati pubblicitari, studi sul movimento e la forma estetica, pamphlet politici, registrazioni di natura poetica, arte astratta e "Ilo-Film". Questa grande varietà di esperimenti evidenzia una ricerca appassionata di un nuovo linguaggio cinematografico. Ciò è confermato dai tre film di Ivens del 1930, mai visti negli ultimi 75 anni e ritenuti a lungo irrimediabilmente perduti, che sono stati recentemente scoperti dal professor Bert Hogenkamp, storico dei media e ricercatore capo presso il Netherlands Institute of Sound and Vision, nelle cui collezioni sono stati rinvenuti i film.

Questi tre film vennero presentati il 17 novembre 1930 presso il cinema De Uitkijk di Amsterdam, come parte di *Van Jeugd, Strijd en Arbeid* (Di gioventù, lotta e lavoro), il titolo completo del secondo film di Ivens sul sindacato. Due di questi corti, *Betonbouw* (Costruzione di cemento) e *Spoorwegbouw Zuid-Limburg* (Costruzione ferroviaria a South Limburg), girati nel 1929, dovevano essere inclusi nel primo film sul sindacato commissionato a Ivens dall'Algemene Nederlandse Bouwarbeiders Bond (ANBB, Sindacato Generale dei Lavoratori Edili dei Paesi Bassi), *Wij Bouwen* (Noi costruiamo), presentato nel gen-

The film career of Dutch filmmaker Joris Ivens (1898-1989) is often considered as a linear development from formal avant-garde experiments like the constructivist *De Brug* (*The Bridge*, 1928) and the lyrical *Regen* (*Rain*, 1929) towards socially and politically committed documentaries in the 1930s, influenced by his decisive visits to the Soviet Union in 1930 and 1932. This general opinion is based on the few films of these significant primal years that have survived. However, looking more closely at all the lost films and experiments made in this most productive initial period it becomes clear that there wasn't such a linear process. In fact, all the ingredients of his later films are already present in embryo. Within four years, from 1927 to 1930, he worked on featurettes, as well as documentaries, science films, home-movies, newsreels, social reportage, publicity films, aesthetic form and movement studies, political pamphlets, poetic nature recording, abstract art, and "I-Films". This wide range of experiments represents a passionate searching for a new film language. This is borne out by three Ivens films from 1930, unseen for 75 years and long presumed irretrievably lost, which were recently discovered by Professor Bert Hogenkamp, media historian and head of research at the Netherlands Institute of Sound and Vision, who unearthed these films in their collection.

These three films premiered on 17 November 1930 at the De Uitkijk art-house cinema in Amsterdam as part of *Van Jeugd, Strijd en Arbeid* (Of Youth, Struggle, and Labour), the general title of the second trade union film by Ivens. Two of the shorts, *Betonbouw* (Concrete Construction) and *Spoorwegbouw Zuid-Limburg* (Railway Construction South Limburg), shot in 1929, were intended to be included in the first trade union film commissioned by the Algemene Nederlandse Bouwarbeiders Bond (ANBB, General Netherlands Building Workers Union), *Wij Bouwen* (We Are Building), which premiered in January 1930, only a few days before Ivens left on his first trip to the Soviet





naio 1930, pochi giorni prima che Ivens partisse per la sua prima visita in Unione Sovietica su invito di Vsevolod Pudovkin. Ma *Wij Bouwen* durava già più di due ore e mezza, quindi questi due corti non vennero inseriti. Visto l'enorme successo di *Wij Bouwen* (33.000 spettatori e 75 proiezioni in tre mesi) l'ANBB richiese altri film di quel tipo. Cosa che diede a Ivens l'opportunità di aggiungere i due film che aveva già girato al suo secondo film per il sindacato.

Il ritrovamento di questi film ci mostra un tentativo di abbinare l'estetica d'avanguardia alla solidarietà verso la classe lavoratrice. Il modo didattico in cui sono girati e il loro stile chiaramente analitico fanno quasi sentire lo spettatore parte del processo di costruzione degli operai. Questa identificazione fisica con la macchina da presa e con i lavoratori non deriva da alcuna ideologia politica, ma, come affermò il critico olandese L.J. Jordaan nel 1931: "Questo sentimento proletario non ha a che fare con le posizioni politiche, ma è un fatto di predisposizione, di istinto [...]. Conferisce all'opera una semplicità, una chiarezza e un'immediatezza sorprendenti".

Union, at the invitation of Vsevolod Pudovkin. However, *Wij Bouwen* ran more than two and a half hours, causing the exclusion of these two shorts. Because *Wij Bouwen* was such an enormous success – within three months 33,000 spectators attended 75 screenings – the ANBB asked for more trade union films. This gave Ivens the opportunity to add the films he had already shot to the second trade union film.

These rediscovered films display an attempt to match vanguard aesthetics with working-class solidarity. Their didactic way of filming and clear observational style, combined with visual solidarity, almost make the viewer feel a physical part of the process of concrete building by the workers. This physical identification with the camera, as well as the workers in front of the camera, doesn't derive from any political ideology, but as Dutch film critic L.J. Jordaan stated in 1931: "This proletarian sentiment is not a matter of political views – it is a matter of inclination, of instinct [...]. It gives his *oeuvre* that striking simplicity, that clarity and straightforwardness."

JEUGDDAG TE VIERHOUTEN Olanda, 1930 Regia: Joris Ivens

■ T. ing.: *Youth Day Vierhouten*; Episodio di: *Van Jeugd, Strijd en Arbeid*; T. ing.: *Of Youth, Struggle, and Labour*; F.: Mark Kolthoff, Joop Huisken; Prod.: Algemene Nederlandse Bouwarbeiders Bond (ANBB, General Netherlands Building Workers Union) ■ 35mm. L.o.: 661 m. L.: 285 m. D.: 12' a 24 f/s. Bn. Muto. Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / Dutch intertitles with English subtitles ■ Da: Netherlands Institute for Sound and Vision con il permesso di Marceline Loridan-Ivens

Delle due bobine di *Jeugddag te Vierhouten* (Giorno della Gioventù a Vierhouten) è sopravvissuta solo la prima, che ci mostra le attività quotidiane del campo vacanze: la pioggia del primo giorno, i partecipanti che si alzano, si lavano, fanno colazione, passeggiano nel parco nazionale di Veluwe (dove il sole è tornato a splendere), preparano la cena, ecc. Alcune scene evidenziano la sensibilità di Ivens per la composizione, ma nel complesso il film non va oltre il livello di un cinegiornale. Gran parte del materiale venne filmato dagli assistenti di Ivens, Joop Huisken e Mark Kolthoff. Il film dimostra anche l'importanza dello Studio di Joris Ivens come centro di formazione per giovani registi in Olanda. Bert Hogenkamp

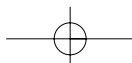
Only the first reel of the two-reel *Jeugddag te Vierhouten* (Youth Day Vierhouten) has survived. Reel 1 shows the daily routine of the holiday camp: the pouring rain on the first day, getting up, washing and breakfasting, a country walk through the Veluwe national park (the sun is shining again), preparing dinner, etc. Certain shots display Ivens' feeling for image composition, but in general the film does not rise above the level of a newsreel. Most of the footage was filmed by Ivens' assistants Joop Huisken and Mark Kolthoff. It shows the importance in the Netherlands of the Joris Ivens Studio as a training centre for young filmmakers. Bert Hogenkamp

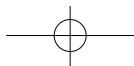
SPOORWEGBOUW ZUID-LIMBURG Olanda, 1930 Regia: Joris Ivens

■ T. ing.: *Railway Construction South Limburg*; Episodio di: *Van Jeugd, Strijd en Arbeid*; T. ing.: *Of Youth, Struggle, and Labour*; F. Joris Ivens; Prod.: Algemene Nederlandse Bouwarbeiders Bond (ANBB, General Netherlands Building Workers Union) ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 12' a 24 f/s. Bn. Muto. Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / Dutch intertitles with English subtitles ■ Da: Netherlands Institute for Sound and Vision con il permesso di Marceline Loridan-Ivens

Come film, *Spoorwegbouw Zuid-Limburg* è molto più interessante. Il soggetto è la costruzione della linea ferroviaria "dei milioni" (così chiamata perché la sua costruzione costò un milione di fiorini al chilometro), che univa Schaesberg, Kerkrade e Simpelveld. Fu necessario spostare un'enorme quantità di terra, e il film ci mostra come questo fu possibile, con la forza delle macchine e dei muscoli. Questo tema fu al centro di molti film di Ivens, ovve-

Spoorwegbouw Zuid-Limburg is much more interesting as a film. The subject is the construction of the "Millions Line" (so called because it cost a million guilders per kilometre to build), the railway line between Schaesberg, Kerkrade, and Simpelveld. Enormous amounts of soil had to be shifted, and the film shows how people did this work, by machine and sheer muscle power. It was a theme which Ivens placed at the centre





ro come l'uomo poteva dominare la natura (in questo caso la terra) grazie al suo ingegno (l'invenzione di macchinari) e alla forza del suo lavoro. *Spoorwegbouw Zuid-Limburg* contiene riprese tipiche dello stile cinematografico dell'avanguardia degli anni '20, con i lavoratori che vengono inquadrati dal basso e i vagoni della ferrovia che si muovono diagonalmente nell'inquadratura.

Bert Hogenkamp

of many of his films, i.e., that man was able to conquer nature (here, the earth), thanks to his ingenuity (the machines he invented) and the power of labour. *Spoorwegbouw Zuid-Limburg* contains shots which are typical of the avant-garde film style of the 1920s, with workers filmed in frog perspective, and railway carriages moving diagonally across the frame.

Bert Hogenkamp

BETONARBEID Olanda, 1930 Regia: Joris Ivens

■ T. ing.: Concrete Construction; Episodio di: *Van Jeugd, Strijd en Arbeid*; T. ing.: Of Youth, Struggle, and Labour; F.: Joris Ivens; Prod.: Algemene Nederlandse Bouwarbeiders Bond (ANBB, General Netherlands Building Workers Union) ■ 35mm. L.: 746 m. D.: 34' a 24 f/s. Bn. Muto. Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / Dutch intertitles with English subtitles ■ Da: Netherlands Institute for Sound and Vision con il permesso di Marceline Loridan-Ivens

Il Segretario Generale Sinoo dell'ANBB definì *Betonarbeid* (conosciuto anche come *Caissonbouw*) un "film educativo", ed è vero nel senso che mostra come erano costruiti i cassoni di cemento da affondare nel porto di Rotterdam, il Merwedehaven, per fare da argine artificiale. Ma *Betonarbeid* è qualcosa di più di un semplice "film educativo". È anche una testimonianza dell'ammirazione che Ivens nutriva per le straordinarie abilità degli operai siderurgici. Involontariamente, Ivens testimonia anche quanto fossero scarse le condizioni di sicurezza dei cantieri negli anni '30. Ma questo soggetto gli offre prima di tutto l'occasione di comporre una "sinfonia del lavoro", giocando con luci, ombre, linee e ritmi visivi. Alcune riprese presentano anche qualche reminiscenza delle opere di Piet Mondrian. Per molti aspetti, *Betonarbeid* ricorda da vicino *Groei* (Crescita, 1930), un cortometraggio realizzato dall'operatore della Polygoon, Jo de Haas, sulla costruzione dei grandi magazzini Bijenkorf di Rotterdam.

Bert Hogenkamp

The ANBB's General Secretary Sinoo called *Betonarbeid* (also known as *Caissonbouw*) an "educational film", and it is true that it does show how concrete caissons were made and sunk in Rotterdam's harbour, the Merwedehaven, to serve as an embankment. But *Betonarbeid* is more than just an "educational film". It is also a testimony to Ivens' keen eye for the extraordinary skills of the ironworkers. He also unwittingly recorded how deficient safety conditions at the construction site actually were in 1930. Above all, the subject of the film offered him the chance to compose a "symphony of labour" by playing with light and dark, lines, and visual rhythms. A few shots are even reminiscent of the work of Piet Mondrian. In many respects *Betonarbeid* closely resembles *Groei* (Growth, 1930), a short film by Polygoon cameraman Jo de Haas about the construction of the Bijenkorf department store in Rotterdam.

Bert Hogenkamp

DOSSIER PIER PAOLO PASOLINI

Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini" e Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna
Programma e note a cura di Roberto Chiesi e Loris Lepri / Programme and notes by Roberto Chiesi and Loris Lepri

PASOLINI E L'UMILIAZIONE SEGRETA DI CHAUCER

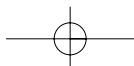
Ipotesi su una sequenza e un racconto tagliati de *I racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini

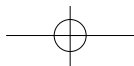
■ Realizzazione: Roberto Chiesi, Loris Lepri e Luigi Virgolin; progetto, ricerche e testo: Roberto Chiesi; fotografie di Mimmo Cattarinich; interventi audio e video: Beatrice Banfi, Laura Betti, Mimmo Cattarinich, Enzo Ocone. D.: 30'.

"Quando ho girato *Canterbury* era un periodo molto particolare, ero molto, molto, molto infelice, non ero adatto per una trilogia nata all'insegna della spensieratezza, dello stile "medio", del sogno, e anche del comico, per quanto astratto". La crisi intima sofferta da Pier Paolo Pasolini durante e dopo le riprese de *I racconti di Canterbury* (protrattesi dal settembre al novembre 1971), è probabilmente una delle cause della tormentata postproduzione del film. Infatti il secondo capitolo della Trilogia della vita, ispirato all'omonimo capolavoro di Geoffrey

"When I made *Canterbury* it was a very particular period. I was very, very, very unhappy, I was not right for a trilogy conceived in the style of lightness of heart, of the "middling" kind, of dream, and even of the comic, although abstract."

The personal crisis suffered by Pier Paolo Pasolini during and after the shooting of *I racconti di Canterbury* (protacted from September to November 1971) was probably one of the causes of the film's tormented post-production. The second chapter of his "Trilogy of Life", this one inspired by Geoffrey Chaucer's





Chaucer, fu presentato il 2 luglio del 1972 al XXII festival di Berlino, in una versione della durata di due ore e venti minuti, quindi più lunga di quasi mezz'ora rispetto a quella definitiva (110'). Secondo una testimonianza del responsabile dell'edizione, Enzo Ocone, il film venne tagliato da Pasolini e dallo stesso Ocone di circa venti minuti dopo l'anteprima per la stampa, per essere proiettato l'indomani alla giuria del festival (che gli attribuì l'Orso d'oro). Venti giorni più tardi, Pasolini, insoddisfatto anche di quella versione, ritornò nuovamente in moviola a lavorare al montaggio del film, come attesta una sua lettera del 25 luglio 1972 a Guido Aristarco: "Solo pochi giorni fa ho finito il lavoro massacrante di sistemazione del *Canterbury Tales* (malgrado Berlino, dove ho mandato una prima stesura) e non ho potuto occuparmi di altro". A differenza delle scelte effettuate per *Il Decameron* e di quelle che avrebbe operato per il successivo *Il Fiore delle Mille e una notte*, Pasolini decise di modificare l'intera struttura del film, eliminando quasi completamente la cornice che reggeva l'architettura degli otto racconti: il viaggio dei pellegrini a Canterbury e il loro avvicinarsi come narratori durante il percorso. Tra situazione comiche o aspre, l'oste interpellava il mugnaio, il fattore, il cuoco, Chaucer stesso, la donna di Bath, il mercante, il frate, il cacciatore di streghe e il venditore di indulgenze, perché raccontassero a turno una storia durante le soste sulla strada per l'abbazia di Canterbury. Ogni racconto, così, era introdotto dalla voce e dal volto di un personaggio diverso.

Questa cornice era racchiusa all'interno di un'altra, calata in un tempo posteriore, dominata dalla presenza di Chaucer, chiuso nella solitudine del suo studio e assorto a ricordare le storie udite e a scriverle. Pasolini conservò esclusivamente quest'ultima cornice narrativa, ma riducendola e inserendola nel film solo al termine di quattro racconti.

"Ho girato delle scene per mostrare come i pellegrini incominciavano a raccontare le loro storie... Ma ho eliminato questi intermezzi perché non si adattavano al film. In Chaucer costituiscono effettivamente un libro dentro il libro, mentre nel film diventavano una soluzione automatica, meccanica. È una delle principali correzioni che ho fatto al film. Per me, in quanto autore, il principale problema posto dal film era quello della sua struttura". Attualmente, i trenta minuti complessivi di tagli non sono reperibili: questo dossier è un'ipotesi di ricostruzione, basato sui testi della sceneggiatura e del copione originale con le annotazioni di Beatrice Banfi, segretaria di edizione, sulle fotografie di scena (in parte inedite) di Mimmo Cattarinich e sulle testimonianze video e audio della stessa Banfi, di Laura Betti, Mimmo Cattarinich e Enzo Ocone.

Nella sequenza del viaggio, un rilievo particolare lo avrebbe assunto proprio l'apparizione dello stesso Chaucer, pellegrino fra i pellegrini, e il suo racconto incompiuto.

Nelle pagine dei *Canterbury Tales*, lo scrittore inglese aveva raffigurato se stesso con divertita autoironia: così timido e goffo da attirare lo scherno dell'oste e così noioso e maldestro come narratore da subire una brusca interruzione e l'ingiunzione di raccontare un'altra storia. In realtà, la sua narrazione in versi (sulle

masterpiece, was presented on 2 July 1972 at the XXII Berlin International Film Festival, in a version that ran 2 hours 20 minutes – more than half an hour longer than the definitive version (110'). According to one of those responsible for the editing, Enzo Ocone, the film was cut by Pasolini and Ocone himself by around 20 minutes following the Berlin press show, to be projected the following day for the festival jury (who awarded it the Golden Bear). Three weeks later, Pasolini, dissatisfied with this version also, again returned to the cutting-room to work on the film, as we discover from a letter of 25 July 1972 to Guido Aristarco: "Just a few days ago I finished the killing work of sorting out *Canterbury Tales* (despite Berlin, where I had sent a first cut) and I have not had time for anything else."

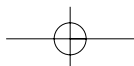
Unlike the choices made for *Il Decameron* and the succeeding *Il Fiore delle Mille e una notte*, Pasolini decided to modify the entire structure of the film, eliminating completely the format which linked the architecture of the eight tales: the travels of the pilgrims to Canterbury and their alternation as narrators during the journey. Between comic and bitter situations, the Host calls upon the Miller, the Bailiff, the Cook, Chaucer himself, the Wife of Bath, the Merchant, the Friar, the Witch-hunter and the Pardoner, each in turn to tell a story during the halts on the road to Canterbury Cathedral. Thus each story is introduced by the voice and the face of a different person. This structure was enclosed within another, subsequently cut down, dominated by the presence of Chaucer, enclosed in the solitude of his study and engrossed in recalling and writing the stories he had heard. Pasolini exclusively retained this last framework, though reducing it, and inserting it in the film only at the end of four stories.

"I directed scenes to show how the pilgrims began to tell their stories. But I have eliminated these intermezzi because they did not suit the film. In Chaucer we have effectively a book within a book, while in the film it becomes only an automatic, mechanical solution. It is one of the principal corrections I have made to the film. For me, as author, the principal problem presented by the film was its structure."

At the moment, the full 30 minutes of cuts are not available: this dossier is a hypothesis of reconstruction, based on the texts of the screenplay and the original script with annotations by Beatrice Banfi, the production secretary; on the still photographs (some unpublished) of Mimmo Cattarinich; and on the video and sound statements of Banfi herself, Laura Betti, Mimmo Cattarinich, and Enzo Ocone.

In the sequence of the journey, the appearance of Chaucer himself would have been particularly prominent, a pilgrim among the pilgrims, with his stories unfinished.

In the pages of *The Canterbury Tales*, the English writer had portrayed himself with amusing self-irony: so shy and awkward as to attract the scorn of the Host, and so boring and clumsy a storyteller as to suffer a rude interruption and the injunction to tell a different story. In reality, his original narration in verse (on the adventures of the Flemish nobleman Sir Thopas) is so flow-



avventure del nobile fiammingo Sir Thopas) era talmente ridondante da diventare una parodia delle ballate cavalleresche. Non senza protestare, Chaucer narra allora la lunga storia di Melibeo e madonna Prudenza, che riuscirà a condurre a termine.

Nella sequenza scritta e girata da Pasolini, l'oste si rivolgeva a Chaucer con un tono di derisione più salace rispetto al racconto originario (se nella novella lo scrittore è definito un "pupo", nel film sarebbe stato paragonato ad una "bambina"). Pasolini, inoltre, accentuò il disagio dello scrittore, le cui incertezze sono acuite dal disinteresse dei pellegrini, distratti dalle loro libidini, dai rancori e dalla noia che ispira loro quella narrazione.

All'improvviso, Chaucer/Pasolini veniva zittito definitivamente. Non gli si offriva la possibilità di "riscattarsi" con una nuova storia e doveva accontentarsi di mugugnare a bassa voce, mentre la donna di Bath (impersonata nel film da Laura Betti) avvinceva l'uditorio con la sua novella e il suo linguaggio vivacemente sboccato.

Pasolini, quindi, avrebbe sprofondato il "doppio" di se stesso in uno stato di mortificazione subito proprio a causa di coloro che diventeranno i suoi personaggi sulla carta. La decisione di sopprimere quella scena umiliante (e il racconto parodistico di ser Thopas, che Pasolini investì di maggior sarcasmo rispetto ai *Canterbury Tales*), modificò la fisionomia di Chaucer come personaggio di se stesso. Il suo ruolo, nel tessuto della rievocazione del viaggio, fu così circoscritto all'inizio della "cornice" rimasta, allo spazio di una breve gag comica (sbatte il naso contro quello del cuoco) e a poche altre fugaci apparizioni. A differenza del "discepolo" di Giotto del *Decameron*, Chaucer è isolato da Pasolini ai margini della realtà evocata nei racconti, o appare addirittura del tutto estraneo e appartato, nel silenzio del proprio laboratorio di scrittore. Nella prima versione del film, invece, la solitudine di Chaucer avrebbe avuto una chiave rivelatrice: un artista impotente a conquistare un uditorio popolare e a calare la sua arte nella materia della vita.

ery as to become a parody of the ballads of chivalry. Not without protest, Chaucer then narrates a lengthy tale of Melibeo and the Lady Prudence, which he manages to carry to the end.

In the sequence written and directed by Pasolini, the Host addresses Chaucer with a tone of more cutting derision than in the original text (while in the original the writer is called a "doll", in the film he would have been compared to "a baby girl"). Pasolini, moreover, emphasizes the awkwardness of the writer, whose doubts are worsened by the lack of interest of the pilgrims, distracted by their lusts, irritations, and the tedium this story inspires in them.

Unexpectedly, Chaucer/Pasolini is definitively silenced. He is not offered the possibility of "redeeming himself" with a new story, but must be content to mumble *sotto voce*, while the Wife of Bath (played in the film by Laura Betti) delights her listeners with her tale and her lively coarse language.

Pasolini/Chaucer, then, would have elaborated the "double" of himself in a state of mortification inflicted precisely by those who will become his personages on paper. The decision to suppress these humiliating scenes (and the parody story of Sir Thopas, which Pasolini invests with the maximum sarcasm in respect to the *Canterbury Tales*) modifies the physiognomy of Chaucer as a character in his own right. His role, in the fabric of the commemoration of the journey, was thus circumscribed at the beginning by the remaining "framework", to the space of a brief comic gag (bumping his nose against that of the Cook) and to a few other fleeting appearances. As distinct from the "disciple" of Giotto in *Decameron*, Chaucer is relegated by Pasolini to the margins of the reality evoked in the stories, or appears even alien and apart, in the silence of his own study. In the first version of the film, the solitude of Chaucer would have provided a revealing key: an artist powerless to conquer a popular audience and to lower his art in the matter of life.

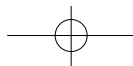
DOSSIER ROSSELLINI

Programma e note di Adriano Aprà / Programme and notes by Adriano Aprà

Nell'anno del centenario della nascita di Rossellini, il secondo dossier dedicato a questo autore propone alcune opere poco viste, quindi poco discusse e apprezzate.

L'invidia (di cui esiste anche una versione doppiata in francese) è un episodio perso dentro il modesto *I sette peccati capitali*, coproduzione franco-italiana. L'episodio di Rossellini – il cui soggetto viene dal racconto *La chatte* (1933) di Colette – è stato girato a Roma nell'ottobre 1951, poco prima di *Santa Brigida* (cortometraggio mai terminato, di cui l'anno scorso si è visto il girato sopravvissuto) e di *Europa '51*, in un piccolo appartamento di via Margutta e in un terrazzo che si affaccia su Piazza di Spagna. Oltre al tema «morale» esplicitato dal titolo, non

The second dossier dedicated to Rossellini, in the year of the centenary of his birth, presents some little-seen and hence little-discussed and little-appreciated works. *L'invidia* [*Envy*] (of which there also exists a version dubbed in French) is an episode hidden away within the modest omnibus film *I sette peccati capitali* [*The Seven Deadly Sins*], a Franco-Italian co-production. Rossellini's episode – based on Colette's story "La Chatte" (1933) – was shot in Rome in October 1951, shortly before *Santa Brigida* (a short film that was never completed, but whose surviving rushes reappeared last year) and *Europa '51*, in a small apartment in Via Margutta, and on a terrace overlooking the Piazza di Spagna. Besides the "moral" theme explicit in



manca l'elemento, diciamo così, autoriflessivo: la pittura e, più in generale, il contrasto tra vita coniugale e mondo artistico.

Un «si gira» di *Europa '51*, in inglese, è seguito dalla corrispettiva scena, anch'essa in inglese, tratta dal film.

L'episodio *Ingrid Bergman di Siamo donne* è una sorta di *professional home movie* – e un ulteriore confronto, stavolta in chiave umoristica, tra universo femminile e universo animale – girato nella villa dei Rossellini a Santa Marinella, vicino Roma, nel novembre-dicembre 1952. L'episodio è stato realizzato in doppia versione, italiana e «internazionale» (distribuita in Gran Bretagna nel 1954); quest'ultima comporta inquadrature diverse da quella italiana, rigirate appositamente in inglese per le parti parlate dalla Bergman (ma non per quelle con voce off). Presentiamo la versione statunitense, intitolata *The Chicken* (distribuita a quanto pare come singolo cortometraggio nel 1955), a sua volta diversa da quella internazionale per l'amputazione di quattro inquadrature.

Il successivo episodio, in realtà senza titolo ma noto come *Napoli '43*, anch'esso perso in un film modesto come *Amori di mezzo secolo*, è stato girato a Napoli, in Ferraniacolor, nel novembre 1953, in gran parte nelle grotte di Mergellina, le stesse del secondo episodio di *Paisà* (di cui proponiamo, come premessa, il brano in questione). Pur ambientato nello stesso periodo, e pur concludendosi drammaticamente, questo episodio ne è l'antitesi: tragedia/favola, realtà/teatro; ma può anche esserne considerato una rilettura «a distanza», un po' come avverrà con *Il generale Della Rovere* rispetto ai film rosselliniani dell'immediato dopoguerra.

Infine il decimo e ultimo episodio della serie televisiva *J'ai fait un beau voyage* (trasmessa anche in Italia, ma con in studio un diverso interlocutore, col titolo *L'India vista da Rossellini*). Ancora una volta, gli animali, in particolare le scimmie, sono al centro di questa inchiesta del regista sulla «nuova» India.

the title, there is what we might call an autoreflexive element: the portrayal and, more generally, the contrast between marital life and the artistic world.

A reportage on the shooting of *Europa '51*, in English, is followed by the corresponding scene from the film, also in English. The Ingrid Bergman episode of *Siamo donne* is a sort of professional home movie – and an ulterior confrontation, this time in humorous vein, between the feminine universe and the animal universe – shot in Rossellini's villa at Santa Marinella, near Rome, in November-December 1952. The episode was shot in two versions, Italian and "international" (distributed in Great Britain in 1954). This last comprises different framings from the Italian, reshot specially in English for the parts spoken by Bergman (but not for those with voice-off). We are presenting the American version, titled *The Chicken* (distributed, it would appear, as a separate short in 1955), in its turn different from the international version by the amputation of four shots.

The following episode, in fact without a title but known as *Napoli '43*, is also hidden away in a modest film, *Amori di mezzo secolo*. It was shot in Naples, in Ferraniacolor, in November 1953, largely in the same grottoes of Mergellina as in the second episode of *Paisà* (of which we present the relevant clip). Though set in the same period and though concluding dramatically, this episode is its antithesis: tragedy/fable, reality/theatre: but it can also be considered as a re-reading "at a distance", a little as with *Il generale Della Rovere* with respect to Rossellini's films of the immediate post-war.

Finally, the tenth and last episode of the television series *J'ai fait un beau voyage* (also transmitted in Italy, but with a different studio presenter, and with the title *L'India vista da Rossellini*). Once again, the animals, in particular the monkeys, are at the centre of the director's investigation of the "new" India.

L'INVIDIA Italia, 1951-52 Regia: Roberto Rossellini

■ 5° ep. de *I sette peccati capitali* ■ Beta SP. D.: 21'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

SI GIRA EUROPA '51 Italia, c1952 Regia: Roberto Rossellini

■ Servizio de *La Settimana Incom*, n. 698 ■ Beta D.: ca. 5'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce

BACKSTAGE DI EUROPA '51 Italia, 1950

■ DVD estratto di 2'30". Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Collezione privata Aprà

THE CHICKEN Italia, 1953 Regia: Roberto Rossellini

■ 4° episodio di *Siamo donne* ■ Beta SP. D.: 21'. Versione inglese / English version ■ Da: Ripley's Film

PAISÀ Italia, 1946 Regia: Roberto Rossellini

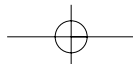
■ Finale del 2° episodio, scena della grotta ■ 35mm. D.: 2'30". Bn. Versione italiana / Italian version. ■ Da: Cineteca di Bologna

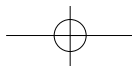
NAPOLI '43 Italia, 1954 Regia: Roberto Rossellini

■ 4° episodio del film *Amori di mezzo secolo* ■ 35mm. D.: 14'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale ■ Copia restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale / Print restored by Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

L'INDIA VISTA DA ROSSELLINI Italia, 1957-59 Regia: Roberto Rossellini

■ 10° (e ultimo) episodio della serie televisiva *J'ai fait un beau voyage* (1957-59) ■ Beta D.: 29'. Versione italiana / Italian version ■ Da: RAI





DOSSIER MR. ARKADIN

Programma e note di / Programme and notes by Jonathan Rosenbaum - François Thomas

DOSSIER

Nell'ultimo mezzo secolo, *Mr. Arkadin* di Orson Welles è stato disponibile in almeno otto versioni diverse. Di queste, tre sono intitolate *Confidential Report* e cinque *Mr. Arkadin* (con il punto o senza). Nessuna può essere anche lontanamente considerata "director's cut", si tratta di copie di distribuzione rimontate per esigenze di produzione e distribuzione, montaggi temporanei, e un tentativo del 2006 da parte del Münchner Filmmuseum e della Cinémathèque Municipale de Luxembourg di unire e combinare montaggi diversi.

Alcune delle otto versioni conservano la complessa struttura di flashback voluta da Welles, altre invece no, anche se per molti aspetti possono avvicinarsi di più al montaggio di Welles. L'accoglienza che la critica ha riservato al film è fortemente legata alla specifica versione visionata. Il montaggio peggiore è stato anche quello più visto negli Stati Uniti (una versione di pubblico dominio circolata soprattutto in video), mentre l'uscita in lingua spagnola richiesta dalla co-produzione (in cui Katina Paxinou e Suzanne Flon sono sostituite da attrici spagnole) è svilita da musiche ed effetti sonori non supervisionati da Welles, oltre che da alcune transizioni discutibili. La ricerca del passato di Gregory Arkadin porta l'antieroe Guy Van Stratten in molti paesi di tutto il mondo. La ricerca di indizi per ricostruire la storia del montaggio di *Mr. Arkadin* ha invece condotto in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania, Italia, Lussemburgo e Stati Uniti. Questi indizi sono stati raccolti da studiosi di altrettanti paesi, troppi per essere ricordati in questa sede.

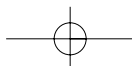
Jonathan Rosenbaum, che scrisse il primo articolo sull'argomento su *Film Comment* nel 1991, e François Thomas, che recentemente ha potuto consultare i documenti della casa di produzione, condivideranno qui le loro riflessioni sulla storia e il valore degli otto diversi *Arkadin*. La domanda successiva è la seguente: dove sono i due primi e dimenticati *Confidential Reports* che probabilmente nessuno ha più visto dopo che la Warner Bros, il distributore originario, ne distrusse le copie nel 1962? Credevamo tutti che la versione in lingua inglese fosse stata rimontata prima di uscire a Londra nell'agosto 1955, ma i documenti di produzione rivelano come questa abbia subito inizialmente un rimontaggio leggero, prima dell'uscita britannica nel novembre del 1955, e poi uno più drastico, prima dell'uscita mondiale del 1956.

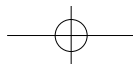
During the past half century, Orson Welles's *Mr. Arkadin* has been available in at least eight different versions. Three of them are called *Confidential Report*, and five are called *Mr. Arkadin* (with or without the period). None of them can even remotely be considered a director's cut. They include release versions recut by the producers or distributors, temporary cuts, and a 2006 effort by the Münchner Filmmuseum and the Cinémathèque Municipale de Luxembourg to mix and combine alternative cuts.

Some of the eight versions retain the intricate flashback structure that Welles planned, and some don't, although they might be closer to other aspects of Welles's editing. The film's critical reception has been inseparable from which version has been seen. The worst cut of all has been the one most widely seen in the United States (a public-domain version circulated widely on video), while the Spanish-language release version required by the co-production (in which Spanish actresses replace Katina Paxinou and Suzanne Flon) is marred by a music and sound effects track that Welles did not supervise, as well as some lamentable transitions.

The search for Gregory Arkadin's past leads the anti-hero Guy Van Stratten to many countries around the world. The search for the story of *Mr. Arkadin*'s editing has led to clues found in Spain, France, England, Germany, Italy, Luxemburg, and the United States. These clues have been spotted by scholars from nearly as many countries, too numerous to be named here.

Jonathan Rosenbaum, who wrote the first article about the subject in *Film Comment* in 1991, and François Thomas, who recently had access to the files of the production company, will share their views on the history and respective value of the eight *Arkadins*. The next question to be addressed is: where are the two earlier, forgotten *Confidential Reports* that probably nobody has seen since Warner Bros., the original distributor, reportedly destroyed the prints in 1962? We have all been assuming that the English-language version was recut before the London release in August 1955, but the production files reveal that it was recut first slightly, before the general British release in November 1955, and then harshly, before the world release in 1956.





IL CINEMA RITROVATO - DVD AWARDS - III edizione

La terza edizione del Premio "Il Cinema Ritrovato-Dvd Awards", è riservata a produzioni cinematografiche realizzate in formato Dvd e si svolge all'interno della Fiera dell'Editoria Cinematografica. Il Premio intende dare visibilità e incentivare i prodotti di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment di qualità. Al concorso partecipano Dvd pubblicati dal 16 maggio 2005 al 16 maggio 2006, relativi a film di acclarata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival.

I premi previsti sono suddivisi in quattro categorie: miglior Dvd 2005/2006, migliori bonus, miglior riscoperta in Dvd di un film dimenticato, migliore collana di Dvd.

ALAIN BERGALA

Alain Bergala è stato capo redattore e direttore editoriale per i "Cahiers du cinéma". È autore di numerosi articoli e di opere sul cinema dedicati a Godard, Rossellini, Kiarostami, ecc. Dal 2000 al 2002 è stato consulente cinematografico per il Ministro dell'istruzione francese. Ha realizzato molti film per il cinema e la televisione. Ha insegnato cinema all'università di Paris 3 e alla FEMIS.

MARK McELHATTEN

Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivist cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e condirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival, giunta ormai al decimo anno di esistenza. Curatore della serie *The Walking Picture Palace*. Collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam (dal 1999) e Torino.

PAOLO MEREGHETTI

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera". È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, ecc.).

JONATHAN ROSENBAUM

Critico cinematografico americano, lavora per il "Chicago Reader" dal 1987. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (scritto con Adrian Martin) e *Discovering Orson Welles*.

PETER VON BAGH

Finlandese, critico cinematografico a partire dagli anni '60, docente di storia del cinema a Helsinki, è direttore artistico del Midnight Sun Film Festival. Produttore e regista, vanta numerose pubblicazioni ed è considerato il più profondo conoscitore dell'opera di Aki Kaurismaki. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

IL CINEMA RITROVATO - DVD AWARDS - 3rd Edition

The third edition of the Cinema Ritrovato-DVD Awards takes place as part of the festival's Cinema Book and Film Fair. The aim of the award is to draw attention to and encourage quality products made throughout the world in the sector of quality home entertainment. The competition is open to any DVD released between 16 May 2005 and 16 May 2006, of an important film made prior to 1975 and thus generally in line with the theme of the Festival. The awards are divided into four categories: Best DVD 2005/2006; Best Special Features; Best Rediscovered Film on DVD; and Best DVD Series.

ALAIN BERGALA

Alain Bergala was the editor-in-chief and editorial director of *Cahiers du Cinéma*. He is the author of numerous film articles and works on Godard, Rossellini, Kiarostami, etc. From 2000 to 2002 he was the film consultant for the French Ministry of National Education. He has made many films for both cinema and television. He has taught film at the University of Paris III and La Fémis.

MARK McELHATTEN

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde, now in its tenth year. Curator of the ongoing touring series *The Walking Picture Palace*. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival (since 1999), the Torino Film Festival, and others.

PAOLO MEREGHETTI

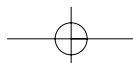
Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of *Corriere della Sera*. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival, as well as working with RadioTre and Raitre, and publishing numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).

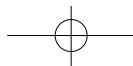
JONATHAN ROSENBAUM

This American cinema critic has worked for *The Chicago Reader* since 1987. His latest publications include *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (written with Adrian Martin), and *Discovering Orson Welles*.

PETER VON BAGH

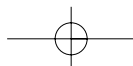
On the scene since the 1960s, this Finnish cinema critic lectures on cinema at Helsinki University, and is also the artistic director of the Midnight Sun Film Festival. A producer and director, he has published numerous works, and is considered the all-time expert on the work of Aki Kaurismaki. Since 2001 he has also been the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

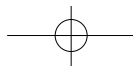




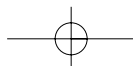
DVD CANDIDATI / DVD CANDIDATES

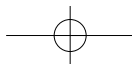
- AMANTI** (Vittorio De Sica, Italia, 1968) – Surf Video (Italia)
- ASTA NIELSEN** (Gad, Blom, Holger-Madsen, Danimarca, 1910-1919) – 4 film danesi con Asta Nielsen [*Afgrunden, The Ballet Dancer, The Black Dream, Towards the Light*] – Danish Film Institute (Danimarca)
- ATLANTIS** (August Blom, Danimarca, 1913) – Danish Film Institute (Danimarca)
- LE AVVENTURE DI GIACOMO CASANOVA** (Steno, Italia, 1955) – Ripley's Film (Italia)
- BELLISSIMA** (Luchino Visconti, Italia, 1951) – Medusa Video (Italia)
- BEN HUR** (William Wyler, 1959) – 4 Dvd – Warner Home Entertainment (Italia)
- LE BOUCHER** (Claude Chabrol, Francia, 1970) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- LA CAGNA** (Marco Ferreri, Italia, 1972) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- CARMEN JONES** (Otto Preminger, Usa, 1954) – Carlotta Films (Francia)
- LES CHAUSSONS ROUGES** (*Red Shoes*. Michael Powell, Emeric Pressburger, Uk, 1948) – 2 Dvd – Institut Lumière (Francia)
- IL CIELO PUÒ ATTENDERE** (*Heaven Can Wait*. Ernst Lubitsch, Usa, 1943) – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- COFANETTO CAMERINI/DE SICA** (Mario Camerini, Italia, 1932-39) – 5 Dvd – Ripley's Film (Italia)
- COLONEL BLIMP** (*The Life and Death of Colonel Blimp*. Michael Powell and Emeric Pressburger, UK, 1943) – 2 Dvd – Institut Lumière (Francia)
- THE COMPLETE MR. ARKADIN** (Orson Welles) – 3 Dvd – Criterion (Usa)
- DERRIÈRE LE MIROIR** (*Bigger Than Life*. Usa, Nicholas Ray, 1956) – Carlotta Films (Francia)
- E JOHNNY PRESE IL FUCILE** (*Johnny Got His Gun*. Dalton Trumbo, Usa, 1971) – Dolmen Home Video (Italia)
- ELETRIC EDWARDS: THE FILM OF MITCHELL AND KENYON** (Sagar Mitchell, James Kenyon, Uk, 1900-1906) – BFI (Uk)
- ENTUZIAZM** (Dziga Vertov, Urss, 1930) – 2 Dvd – Österreichisches Filmmuseum (Austria)
- EVA CONTRO EVA** (*All about Eve*. Joseph L. Mankiewicz, Usa, 1950) – 2 Dvd + monografia del regista – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- EXPO 58** (Belgio, 1958) – Cinémathèque Royale de Belgique (Belgio)
- FASSBINDER COLLECTION** (Germania) – Carlotta Films (Francia)
- FILM DI PAOLO GIOLI** (Paolo Gioli, Italia, 1969-2002) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- IL FISCHIO AL NASO** (Ugo Tognazzi, Italia, 1967) – Surf Video (Italia)
- FREE CINEMA** (Uk, 1953-1963) – BFI (Uk)
- GIORNI D'AMORE** (Giuseppe De Sanctis, Italia, 1954) – Surf Video (Italia)
- GODZILLA** (*Gojira*. Ishiro Honda, Giappone, 1954) – BFI (Uk)
- GRETA GARBO PRESTIGE COLL.** (cofanetto con 6 film) – Warner Home Entertainment (Italia)
- LE GROUP MEDVEDKINE** (Francia, 1967-1974) – Editions Montparnasse (Francia)
- HAKUCHŪ NO TŌRIMA** (*Il demone in pieno giorno*. Nagisa Ōshima, Giappone, 1966) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- HUMPHREY BOGART PRESTIGE COLL.** (cofanetto con 6 film) – Warner Home Entertainment (Italia)
- LAULU TULIPUNAIESTA KUKASTA** (Teuvo Tulio, Finlandia, 1938) – Finnish Film Archive (Finlandia)
- LIFEBOAT** (Alfred Hitchcock, Usa, 1944) – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- LONESOME COWBOYS** (Andy Warhol, Usa, 1968) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- LOUISA & L'ENTREINTE** (Paul Collet, Pierre Drouot, Belgio, 1972 & 1968) – Cinémathèque Royale de Belgique (Belgio)
- MACBETH** (Orson Welles) – Wild Side Video (Francia)
- IL MAGO DI OZ** (*Wizard of Oz*. Victor Fleming, Usa, 1939) – 2 Dvd – Warner Home Entertainment (Italia)
- MAIN BASSE SUR LA VILLE** (*Le mani sulla città*. Francesco Rosi, Italia, 1963) – Editions Montparnasse (Francia)
- MALPERTUIS** (Harry Kümel, Belgio, 1973) – Cinémathèque Royale de Belgique (Belgio)
- MASTER OF THE HOUSE** (Carl Th. Dreyer, Danimarca, 1925) – [*Good Mothers* (Dreyer, 1942, 12 mins) – *They Caught the Ferry* (Dreyer, 1948, 11 mins) – *My Metier* (Torben Skjdt Jensen, 1995, 94 mins) + libro] – 1 Dvd – BFI (Uk)
- MONTE HELLMAN** [*The Shooting, Cockfighter, L'ouragan de la Vengeance*] – 3 Dvd – Carlotta Films (Francia)





- IL MUCCHIO SELVAGGIO** (*The Wild Bunch*. Sam Peckinpah, Usa, 1969) – 2 Dvd – Warner Home Entertainment (Italia)
- MÜNCHHAUSEN** (Josef von Baky, Germania, 1943) – Friedrich Wilhelm Murnau – Stiftung (Germania)
- LE NARCISSE NOIR** (*Black Narcissus*. Michael Powell, Emeric Pressburger, Uk, 1947) – 2 Dvd – Institut Lumière (Francia)
- NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI / HERMITAGE** (Carmelo Bene, Italia, 1968) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- ONE + ONE – SYMPATHY FOR THE DEVIL** (Jean-Luc Godard, Gran Bretagna, 1968) – Carlotta Films (Francia)
- L'ORA DEL LUPO** ([*Our of the Wolf*] Ingmar Bergman, Svezia, 1968) – Dolmen Home Video (Italia)
- ORDET** (Carl Th. Dreyer, Danimarca, 1955) – [*Ordet Og Lyset* (Helga Theilgaard, 2001, 33 mins) – *Thorvaldsen* (Dreyer, 1949, 10 mins) – *Storstrom Bridge* (Dreyer, 1950) + libro] – 1 Dvd – BFI (Uk)
- PANICO A NEEDLE PARK** (*The Panic in the Needle Park*. Jerry Schatzberg, Usa, 1971) – Dolmen Home Video (Italia)
- PATTON. GENERALE D'ACCIAIO** (*Patton*. Franklin S. Schaffner, Usa, 1969) – 2 Dvd + monografia del regista – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- PERCHÉ IL SIGNOR R. È DIVENTATO MATTO?** (*Warum läuft Herr R. Amok?*. Rainer Werner Fassbinder, Germania, 1969) – Dolmen Home Video (Italia)
- LE PREMIER PAS DU CINEMA, LA NAISSANCE DU SON ET DE LA COULEUR** (Eric Lange, Serge Bromberg, Francia, 1895–1938) – Lobster Films (Francia)
- QUARANTA PISTOLE** (*Forty Guns*. Samuel Fuller, Usa, 1957) – Dolmen Home Video (Italia)
- LA RAGAZZA CON LA PISTOLA** (Mario Monicelli, Italia, 1968) – Medusa Video (Italia)
- IL RE ED IO** (*The King and I*. Walter Lang, Usa, 1956) – 2 Dvd – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- LA RÈGLE DU JEU** (Jean Renoir, Francia, 1939) – Editions Montparnasse (Francia)
- RETOUR DE FLAMME 04, LA FABULEUSE ENFANCE DU CINÉMA** (George Pal, Del Lord, Anthony Gross, Gaston Velle..., Francia/Usa/Olanda/Germania, 1906–1944) – Lobster Films (Francia)
- THE RHYTHM OF FILM** (Geoffrey Jones, Uk, 1956–1974) – BFI (Uk)
- THE SAVAGE INNOCENTS** (Nicholas Ray, Francia/Italia/Uk, 1959) – Eureka (Uk)
- SELLAISENA KUIN SINÄ MINUT HALUSIT** (Tuevo Tulio, Finlandia, 1944) – Finnish Film Archive (Finlandia)
- SHOLAY** (Ramesh Sippy, India, 1975) – Carlotta Films (Francia)
- SOPRALLUOGHI IN PALESTINA** (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1964) – 2 Dvd – Ripley's Film (Italia)
- STEPHEN DWOSKIN – 14 FILMS** – 5 Dvd – Les Films du Renard (Svizzera)
- STORIA SEGRETA DEL CINEMA GIAPPONESE** [*La giocatrice della peonia scarlatta: una partita di hanafuda* (*Hibotan bakuto: hanafuda shobu*. Tai Kato, Giappone, 1969) – *Lotta senza codici d'onore* (*Jingi naki tatakai*. Kinij Fukasaku, Giappone, 1973) – *La tomba dell'onore* (*Jingi no hakaba*. Kinij Fukasaku, Giappone, 1975) – *Il tatuaggio del drago: una cascata di sangue* (*Showa zankyo-den: chizome no karajishi*. Masahiro Makino, Giappone, 1967)] – Dolmen Home Video (Italia)
- SUSPENCE** (*The Innocents*. Jack Clayton, Uk, 1961) – Dolmen Home Video (Italia)
- LE TESTAMENT D'ORPHÉE** (Jean Cocteau, Francia, 1959–1960) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- TÔKYÔ BOSHOKU / OHAYÔ** (*Crepuscolo di Tokyo / Buon giorno*. Yasujirô Ozu, Giappone, 1957–59) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- TUTTI INSIEME APPASSIONATAMENTE** (*The Sound of Music*. Robert Wise, Usa, 1965) – 2 Dvd – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- UNELMA KARJAMAJALLA** (Tuevo Tulio, Finlandia, 1940) – Finnish Film Archive (Finlandia)
- UTAMARO O MEGURU GONIN NO ONNA** (Kenji Mizoguchi, Giappone, 1946) – Minerva Classic / Rarovideo (Italia)
- LA VERA GOLA PROFONDA** (*Deep Throat I*. Gerard Damiano, Usa, 1972) – Dolmen Home Video (Italia)
- VERTIGINE** (*Laura*. Otto Preminger, Usa, 1944) – 2 Dvd + monografia del regista – Twentieth Century Fox Home Entertainment (Italia)
- IL VIGILE** (Luigi Zampa, Italia, 1960) – Medusa Video (Italia)
- VISAGES D'ENFANTS** (Jacques Feyder, Francia, 1923) – Lobster Films (Francia)
- VOYAGE À DEUX** [*Two for the Road*] + **FANTASMES** [*Bedazzled*] (Stanley Donen, Usa, 1967) – Carlotta Films (Francia)
- WINTER SOLDIER** (Usa, 1972) – Milestone Film & Video / Milliarium Zero (Usa)
- ZAZIE NEL METRO** (*Zazie dans le métro*. Louis Malle, Francia/Italia, 1960) – Dolmen Home Video (Italia)




MEDIA


Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, di storie e di emozioni che è la cinematografia europea.

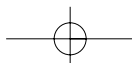
Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne un centinaio in tutta Europa ogni anno. Questi festival si distinguono per la ricchezza e la varietà delle occasioni di programmazione, di collaborazione e di incontro tra i giovani professionisti e il pubblico, per le loro iniziative educative e per l'attenzione che dedicano al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2005, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 15.000 opere europee per quasi 2,5 milioni di amanti del cinema.

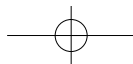
Costas DASKALAKIS
 Responsabile Unità
 Programma MEDIA
 Executive Agency Education Audiovisual and Culture
 European Union MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html

A privileged place for meetings, exchanges, and discovery, film festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories, and emotions that constitute Europe's cinematography.

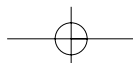
The MEDIA Programme of the European Union aims to promote Europe's audiovisual heritage, to encourage the trans-national circulation of films, and to foster competition in the audiovisual industry. The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social, and economic role of festivals by co-financing almost one hundred of them across Europe each year. These festivals stand out with their rich and diverse European programming, and networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, as well as their activities in support of young professionals, their educational initiatives, and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2005, festivals supported by the MEDIA Programme screened more than 15,000 European works to almost 2.5 million cinema-lovers.

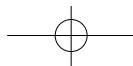
Costas DASKALAKIS
 Head of Unit
 MEDIA Programme
 Executive Agency Education Audiovisual and Culture
 European Union MEDIA PROGRAMME
http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html




INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

- 101** A casa dopo l'uragano v. Home from the Hill
69-70 Actualités Gaumont
95 Ad ogni costo
92 Air of Freedom
86 Állami áruház
65 Âme d'artiste
76 Ameta
85 Amore piú grande, L' v. My Son John
58 Amours de la Reine Élisabeth, Les
140 Anna
75 Annabelle's Butterfly Dance
74 Annabelle's Fire Dance
74 Annabelle's Serpentine Dance
88 Armoured Attack
42 Attenzione!
48 "Bad Buck" Of Santa Ynez
76 Ballet Libella
36 Banditi a Orgosolo
137 Bandito, Il
64 Belle Dame sans merci, La
102 Bells are Ringing
150 Betonarbeid
120 Between Showers
42 Bidello dei mari, Il
87 ¡Bienvenido, Mr. Marshall!
99 Brigadoon
120 Busy Day, A
39 Cacciatori sottomarini
87 Canto del gallo, El
139 Cappotto, Il
38 Carrosse d'or, Le
93 Casa, La
119 Caught in a Cabaret
68 Celles qui s'en font
76 Chiens Savants: la Danse Serpentine
63 Cigarette, La
68 Cinéma au service de l'histoire, Le
82 Città dolente, La
92 City out of Darkness
31 Confessione
84 Conspiracy of the Doomed v. Zagovor Obrečënných
40 Contadini del mare
66 Coquille et le Clergyman, La
74 Création de la Serpentine
74 Crissie Sheridan
83 Cuori senza frontiere
57 Dame aux camélias, La
107 Damned, The
116 Dandy als Feuerwehrrmann
115 Dandy briseur d'hyménées
115 Dandy ébéniste
115 Dandy et les bandits
114 Dandy et son rival
115 Dandy navigateur
114 Dandy prend des vacances
74 [Dansa Serpentina]
76 Danse à la manière de Loïe Fuller (avec décor de fleurs)
76 Danse de l'éventail
74 Danse de la fleur de Lotus par Bob Walter
75 Danse du Papillon
76 Danse du Soleil, de la Lune et des Étoiles, La
74 Danse Fleur-De-Lotus
75 Danse Papillon
74 Danse Serpentine (1896)
74 Danse Serpentine (Gaumont, 1900)
76 Danse Serpentine 765 n° 1 (Fregoli)
74 Danse Serpentine n° 765 (Lumière, 1896)
68 Danses espagnoles
65 Diable dans la ville, Le
41 Dimenticati, I
67 Disque 957
107 Djungelsaga, En
93 Dobbiamo vivere ancora
143 Don Giovanni in Sicilia
103 Due settimane in un'altra città v. Two Weeks in another Town
57 Duel d'Hamlet, Le
44 È sabato sera
20 Erotikon
67 Étude cinégraphique sur une arabesque
120 Face on the Bar Room Floor, The
75 Farfalle, Le
119 Fatal Mallet, The
70 Femme de l'autre côté de la caméra: Germaine Dulac, La
63 Fête espagnole, La
107 Flute and the Arrow, The v. Djungelsaga, En
106 Follie dell'anno v. There's No Business Like Show Business
104 Four Horsemen of the Apocalypse, The
69 France-Actualités-Gaumont
48 Fugitive, The v. Taking of Luke Mcvane, The
30 Furore v. Grapes of Wrath, The
32 Gang's All Here, The
18 Gaz mortels, Les
41 Giorno in Barbagia, Un
64 Gossette
81 Grande lutte des mineurs, La
30 Grapes of Wrath, The
22 Great Expectations v. Store Forventninger
142 Guendalina
37 Harvest: 3000 Years v. Mirt Sost Shi Amit
21 Hearts are Trumps
27 Heilige Berg, Der
49 Hell's Hinges
118 His Prehistoric Past
76 Hiver: danse dans la neige, L'
101 Home from the Hill
82 Homme que nous aimons le plus, L'





-
- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 84 | I was a Communist for the F.B.I. | 41 | Pastori di Orgosolo |
| 95 | Idolo infranto | 44 | Pescatorella |
| 30 | In der Roten Hölle | 41 | Pescherecci |
| 66 | Invitation au voyage, L' | 43 | Postino di montagna, Il |
| 79 | Iron Curtain, The | 37 | Professione: reporter |
| 40 | Isole di fuoco | 100 | Qualcuno Verrà v. Some Came Running |
| 29 | It Happened in Hollywood | 104 | Quattro cavalieri dell'Apocalisse v. Four Horsemen of the Apocalypse, The |
| 141 | Italiani si voltano, Gli | 58 | Queen Elizabeth v. Amours de la Reine Élisabeth, Les |
| 59 | Jeanne Doré | 105 | Re dei barbari, Il v. Sign of the Pagan |
| 149 | Jeugdtag te Vierhouten | 49 | Return of Draw Egan, The |
| 118 | King in New York, A | 59 | Sarah Bernhardt à Belle Isle |
| 120 | Knockout, The | 51 | Selfish Yates |
| 112 | Kri-Kri domestico | 44 | Seminario |
| 112 | Kri-Kri e Checco al concorso di bellezza | 138 | Senza pietà |
| 113 | Kri-Kri e il tango | 74 | Serpentintanzerin, Die |
| 113 | Kri-Kri e Lea militari | 105 | Sign of the Pagan |
| 112 | Kri-Kri fuma l'oppio | 111 | Sogno di Kri-Kri, Un |
| 113 | Kri-Kri gallina | 100 | Some Came Running |
| 112 | Kri-Kri rincasa tardi | 64 | Souriante Madame Beudet, La |
| 113 | Kri-Kri senza testa | 141 | Spiaggia, La |
| 22 | Lady Windermere's Fan | 33 | Spiritualist, The |
| 116 | Le suis-je? | 149 | Spoorwegbouw Zuid-Limburg |
| 25 | Ledolom | 119 | Star Boarder, The |
| 76 | Little Tich: parodie d'une danse de Loïe Fuller | 86 | State department store v. Állami Áruház |
| 76 | Loïe Fuller | 22 | Store Forventninger |
| 76 | Loïe Fuller dans la cage aux fauves | 79 | Strange Victory |
| 43 | Lucciole per lanterne | 43 | Strilloni |
| 73 | Lys de la vie, Le | 40 | Surfatara |
| 75 | Lys, Le | 102 | Susanna agenzia squillo v. Bells are Ringing |
| 18 | Maciste | 48 | Taking of Luke McVane, The |
| 142 | Mafioso | 43 | Teatro delle meraviglie, Il |
| 89 | Manchurian Candidate, The | 40 | Tempu de li pisci spata, Lu |
| 33 | Meet Me in Saint Louis | 19 | Terje Vigen |
| 80 | Meeting on the Elbe v. Vstreča na El'be | 35 | Terra, mare e cielo |
| 60 | Mères françaises | 93 | Tesori nascosti |
| 75 | Métamorphoses du Papillon | 52 | Testing Block, The |
| 26 | Michael | 67 | Thèmes et variations |
| 37 | Mirt Sost Shi Amit | 106 | There's No Business Like Show Business |
| 27 | Montagna dell'amore, La v. Heilige Berg, Der | 52 | Toll Gate, The |
| 21 | Movie Trip Through Filmland, A | 39 | Tonnara |
| 139 | Mulino del Po, Il | 95 | Trent'anni dopo |
| 85 | My Son John | 114 | Trovata di Kri-Kri, La |
| 50 | Narrow Trail, The | 54 | Tumbleweeds |
| 28 | Natalka Poltavka | 116 | Tutankamen |
| 137 | Nostra guerra, La | 103 | Two Weeks in Another Town |
| 34 | On the Bowery | 35 | Vanina Vanini |
| 47 | On the Night Stage | 144 | Venga a prendere il caffè... da noi |
| 23 | Open Road, The | 24 | Verdun, visions d'histoire |
| 40 | Opera dei pupi | 93 | Via Appia |
| 95 | Osiride | 91 | Village without Words |
| 92 | Paese senza acqua | 80 | Vstreča na El'be |
| 75 | Papillons japonais, Les | 53 | Whistle, The |
| 41 | Parabola d'oro | 84 | Zagovor Obrečěnych |
| 25 | Paris-Liège | | |
| 40 | Pasqua in Sicilia | | |

