CINETECA BOLOGNA

Il Cinema Ritrovato

XXXIX edizione

Vancouver
Regina
Manitoba
Winnipeg
Ontario
Q.Quebec
Montreal
OTTAWA
Kingston
Toronto
S.John
Halifax
Seattle
Olympia
Portland
Salem
Montana
Helena
Missoula
Bismarck
Duluth
L.Superiore
Dakota
S.Paul
Minneapolis
Minnesota
Boise
Wyoming
Pierre
Madison
Milw.
Chicago
Michigan
Hamilton
London
Detroit
Lansing
Erie
Buffalo
Roch.
Albany
Boston
Providence
Hartford
Trenton
N.York
Harrisburg
Cleveland
Filadelfia
Columbus
Baltimora
Dover
Annapolis
Cr.I.
Salt Lake City
Cheyenne
Nebraska
Omaha
Iowa
DesMoines
Cincinnati
Indianapolis
Denver
Lincoln
Colorado
Topeka
Springf.
Kansas City
Jefferson City
Louisville
Frankfort
WASHINGTON
Richmond
Raleigh
Wilmington
Carson City
Sacramento
Los Angeles
Nuovo Messico
Santa Fè
Guthrie
Oklahoma
Arizona
Phoenix
Little Rock
Memphis
Columbia
Charleston
Atlanta
Jackson
Montgomery
Tallahassee
Austin
Baton Rouge
New Orleans
Tampa
Florida
Galveston
Key Westo
Guaymas
Chihuahua
Monterey
Durango
Saltillo
La Paz
Mazatlàn
Zacatecas
S.Luis Potosi
Tampico
S.Blas
Guanajuato
Guadalajara
Merida
Campeggio
Puebla
Vera Cruz
Morelia
Manzanillo
Ie. Revilla Gigedo (Messico)
Acapulco
Oaxaca
Belize
Honduras Ingl.
Barranquilla
Cartagena
Medellin
BOGOTÀ
COLOMBIA
QUITO
Riobamba
ECUADOR
Cuenca
Guayaquil
Ie. Galàpagos (Ecuadòr)
Equatore
Ie. Còcos (Cost.)
L. Malpelo (Col.)
Clipperton (Fr.)
G. di Darien
Golfo del Messico
Golfo di California
Vecchia California
Nuova Galizia
Messico
Bahama
Grandi Antille
Caraibi
M. Caraibi
Avana
Nassau
Abaco (Ingh.)
Providenza (Ingh.)
S. Salvador (Watling) (Ingh.)
Caicos (Ingh.)
Turks
Santiago de C.
Kingston
Giamaica (Ingh.)
I. Gr. Caiman (Ingh.)
Honduras
GUATEMALA
HONDURAS
TEGUCIGALPA
NICARAGUA
MANAGUA
S.SALVADOR
COSTARICA
S.JOSE
PANAMA
Canale di Panama
Longitudine 80 da Greenwich
110
100
90

Il Cinema Ritrovato

Bologna
21-29
giugno
2025

XXXIX edizione

Il Cinema Ritrovato 2025 è dedicato alla memoria di
Marisa Paredes

CINETECA BOLOGNA

Comune di Bologna

Bologna Estate

Regione Emilia-Romagna

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO MiC

MAIN SPONSOR

GRUPPO HERA

SOSTENITORI

PATHÉ

THE FILM FOUNDATION
FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION

Gaumont
depuis que le cinéma existe

SPONSOR

Pelliconi

Aeroporto di Bologna

mare termale bolognese

TRENITALIA TPER

Tper
Cambia il movimento

FONDAZIONE GOLINELLI
l'intelligenza di esserci

NEIRAMI
fashion & design

ABRUZZESE E ASSOCIATI

SUB-TI
SUBTITLES

IN COLLABORAZIONE CON

TEATRO COMUNALE di BOLOGNA
fondazione

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

l'immagine ritrovata
film restoration & conservation

Fondazione Bologna Welcome

COTABO
IL PRIMO TAXI DI BOLOGNA

OFFICIAL CAR

MG Bologna
BY STEFAUTO 1952

MEDIA PARTNER

Rai Radio 3

DIGITAL PARTNER

Craq Design Studio

Promosso da / *Promoted by*
FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA
Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Davide Conte, Valerio De Paolis, Alina Marazzi, Alice Rohrwacher
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Vice Direttore / *Deputy Director*: Davide Pietrantoni

Fondatori / *Founders*
Comune di Bologna (primo Fondatore)
Regione Emilia-Romagna

Sostenitori / *Supporters*
Pathé
The Film Foundation
Gaumont

Con il sostegno di / *With the support of*
Comune di Bologna
Matteo Lepore, Sindaco
Daniele Del Pozzo, Assessore alla Cultura
Valerio Montalto, Direttore generale
Osvaldo Panaro, Capo Dipartimento cultura, sport e promozione della città

Regione Emilia-Romagna
Michele de Pascale, Presidente
Gessica Allegni, Assessora alla Cultura
Gianni Cottafavi, Responsabile Settore attività culturali, economia della cultura, giovani
Fabio Abagnato, Responsabile Emilia-Romagna Film Commission

Ministero della cultura
Alessandro Giuli, Ministro della cultura
Lucia Borgonzoni, Sottosegretario alla cultura
Nicola Borrelli, Direttore Generale per il cinema

Main Sponsor
Gruppo Hera

Sponsor
Pelliconi
Fondazione Golinelli
Mare Termale Bolognese
Aeroporto Marconi Bologna
Abruzzese e Associati
Neirami
SUB-TI
Tper
Trenitalia Tper

In collaborazione con / *In association with*
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Cotabo
Librerie.Coop

Official car
MG Bologna by Stefauto 1952

Media Partner
Rai Radio 3

Digital Partner
Craq Design Studio

Sponsor tecnico / *Technical Sponsor*
Il Gelatauro

IL CINEMA RITROVATO 2025

Direttori / *Directors*
Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Comitato scientifico / *Artistic Committee*
Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker, Janet Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta, Émilie Cauquy, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon, Shivendra Singh Dungarpur, Bernard Eisenschitz, Jean Gili, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Martin Koerber, Hiroshi Komatsu, Miguel Marías, Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf Möller, Alexander Payne, Chema Prado, Elif Rongen-Kaynakçi, Jonathan Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström, Karl Wratschko

Comitato di programmazione
Programming Committee
Guy Borlée, Roberto Chiesi, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*
Guy Borlée
con l'assistenza di / *with* Alessandro Criscitiello

Coordinamento Direzione Cineteca di Bologna e affari generali / *Executive Office Coordinator and General Affairs*
Rossana Mordini con l'assistenza di / *with* Giulia Bonassi, Beatrice Lorenzini, Alessia Piccirillo

OSPITALITÀ / *HOSPITALITY*

Ufficio ospitalità / *Guest Office*:
Marcella Natale con l'assistenza di / *with* Giorgia Caffagni, Bianca Maria Chiarot, Giulia Dal Lago, Clelia De Nigris
Responsabile autisti / *Drivers Coordinator*:
Nina Fortuna, Vittorio Lauri con l'assistenza di / *with* Camilla Borgati, Giuseppe Catania, Alice Giulia Lanconelli, Ilaria Magri
Visite guidate / *Guided tours*:
Roberto Chiesi, Elena Correra, Anna Fiaccarini, Enrica Fontana, Rosaria Gioia, Michela Zegna
Prenotazioni alberghiere / *Hotel reservations*:
Bologna Welcome
Prenotazioni on-line / *Online booking*:
Vivaticket

COMUNICAZIONE, PROMOZIONE E NUOVI PUBBLICI
PROMOTION AND COMMUNICATION AND AUDIENCE DEVELOPMENT

Promozione / *Promotion*:
Sara Rognoni
in collaborazione con / *with* Alice Marzocchi
Ufficio stampa / *Press Office*:
Andrea Ravagnan
Social media e siti web
***Social Media and websites*:**
Matteo Lollini con l'assistenza di / *with* Glesni Trefor Williams, Mariateresa Musca
Ufficio editoriale / *Publishing Department*:
Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis
con l'assistenza di / *with* Lorenzo Sascor
Redazione del programma
***Festival programme edited by*:**
Nina Fortuna, Enrica Fontana
Grafica e postproduzione immagini / *Graphic Design and Photographic Post-production*:
Mattia Di Leva, Elena Nannetti, Elia Tiberia, Davide Zomer
Festival trailer:
Stefano Lorusso
Fotografi / *Photographers*:
Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli
Documentazione video / *Video Production*:
1Cinquantesimo
(Elia Andreotti, Margherita Caprilli)
Cinefilia Ritrovata:
blog a cura di / *blog curated by* Roy Menarini
Website:
Craq Design Studio

RICERCA FILM / *FILM RESEARCH*

Ricerca film e movimentazione pellicole
***Film Research and Traffic Coordinators*:**
Eleonora Bosco, Alessandro Criscitiello, Silvia Fessia, Ivan Chetta, Ornella Lamberti, Isabella Malaguti con l'assistenza di / *with* Clémence Ehkirch, Giovanni Picano
Runner:
Alessandro D'Amico
Revisione pellicole / *Prints inspection*:
Alfredo Cau, Renato Zorzin
Archivio film Cineteca di Bologna
***Cineteca di Bologna Film Collection*:**
Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo, Claudia Giordani

PERSONALE DI SALA / *THEATRE STAFF*

Responsabili di sala / *Theatre Managers*:
Nicoletta Elmi (coordinamento / *coordinator*), Maddalena Bianchi, Sandro Bianchi, Eleonora Bosco, Valentina Ceccarani, Erik Cilia, Aurora Fanetti, Silvia Fessia, Michele Galardini, Margherita Monti, Andrea Pedrazzi, Alessandra Pellegri, Andrea Peraro, Andrea Ponzecchi,

Mariapaola Regano, Mattia Ricotta, Carola Visca, Martina Zito, con l'assistenza di / *with*
Laura Bonfanti, Bianca De Peppo Cocco, Martina Di Francesco, Anna Errico, Chiara Franchin, Samuel Mangoni, Sofia Marino, Edoardo Matacotta, Daria Odija, Daria Ortolani, Nadia Ragusa, Eva Sternai, Arianna Tarditi, Alessia Trinca, Sara Zola
Operatori / *Projectionists*:
Alessandra Beltrame, Stefano Bognar, Daniela Bongiorno, Martina Colorio, Antonino Di Prinzio, Francesco Giannuzzi, Matias Iaccarino, Fabio Marsili, Giovanni Marsili, Eugenio Marzaduri, Valentina Masper, Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio, Fabrizio Villa, Alessandro Zanella
Coordinamento volontari
***Volunteers Coordinators*:**
Bianca Maria Chiarot, Giulia Dal Lago, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Marcella Natale, Mattia Ricotta, Mariapaola Regano
Accoglienza mostre Galleria Modernissimo
***Galleria Modernissimo Exhibitions Staff*:**
Silvia Beltrani (coordinamento / *coordinator*), Samuele Birmani, Camilla Di Nardo, Ilaria Liko, Daria Luganskaja, Giulia Massaggia, Andrea Pedrazzi, Francesca Toffano

TRADUZIONI E SOTTOTITOLI
TRANSLATIONS AND SUBTITLING

Traduzioni simultanee
***Simultaneous interpreters*:**
Michela Candi, Elisabetta Cova, Elisa Serra, Susanna Soglia, Elena Tomassini, Maura Vecchietti
Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*
Piazza Maggiore, Cinema Modernissimo, Arlecchino, Europa, Jolly:
Cristiana Querzé per SUB-TI Limited (London)
Auditorium DAMSLab, Cinema Lumière, Jolly, Europa:
Silvia Zoppis (coordinamento / *coordinator*), Chiara Belluzzi, Mirta Boschetti, Claudia Cecchinato, Valentina Cristiani, Giulia Colelli, Lucia Duri, Eleonora Garolini, Angelo Gallinaro, Anna Grimaldi, Caterina Nanni, Silvia Nicolosi, Cristina Tormen, Lucia Tasini, Alice Santarcangelo, Rachele Massa con l'assistenza di / *with*
Daniela Gennaro, Ruth Stewart, Lindsay Zanatta

ALLESTIMENTI / *SET-UP*

Coordinamento / *Coordinator*:
Laura Berrini con l'assistenza di / *with*
Irene Ballardini, Alessandro Lante
Supervisione allestimenti e sicurezza
***Set-up and security supervision*:**
Alessandro Gasperini
Responsabile sicurezza / *Safety manager*:
Luca Lenzi (Ingegneria per la Sicurezza)
Film/video Service:
DCinema di Andrea Piccinelli ed Elia Orselli
Service audio e luci Piazza Maggiore
***Sound and light service*:**
BH Audio
Allestimento schermo / *Screen set-up*:
CPI Tagliati
Allestimenti Piazza Maggiore / *Set-up*:
AMG Show Evolution
Allestimenti elettrici Piazza Maggiore
***Electric set-up*:**
SZ Sound Service
Service traduzioni simultanee
***Simultaneous translation service*:**
Videorent
Security Piazza Maggiore:
Magnum Service
Assistenza informatica / *IT support*:
Marzia Mancuso
Catering staff:
è cucina

FUNDRAISING E AMMINISTRAZIONE
FUNDRAISING AND ACCOUNTING

Fundraising:
Alice Marzocchi, Sara Rognoni (Cineteca di Bologna) con / *with* Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Amministrazione / *Accounting*:
Anna Zucchini (responsabile / *manager*), Susanna Chiarini, Maria Paola Chiaverini, Cristiana Fontanelli, Chiara Iacona, Anna Rita Miserendino

PROGRAMMI SPECIALI E WORKSHOP
SPECIAL PROGRAMMES & WORKSHOPS

Il Cinema Ritrovato Kids:
Narges Bayat, Simone Fratini, Lucia Gavelli, Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini con la collaborazione di / *with*
Pina Michela Di Palma, Michele Galardini, Ilde Prosperi
Il Cinema Ritrovato Young:
Simone Fratini, Martina Giovannini e la redazione / *and the editorial staff*
Bruno Anzideo, Adele Arcomanno, Mohamed Amine Chortani, Cecilia Balestrini, Leonardo Berardo, Elisa Boschi, Ginevra Capobianco, Giovanni Cenacchi, Emma Cinti, Martina Civitella, Giada Di Liberto, Enrico Droandi, Bianca Giannini, Lorenzo Giovagnoli, Agata Greco, Nicola Lancellotti, Indro Leoni, Filippo Mortera, Alessandro Olivieri, Salvatore Rauseo, Emma Santini, Martina Scacchetti, Caterina Tagliavini, Arianna Tarditi, Nora Zine
Il Cinema Ritrovato Blu-ray & DVD Awards:
Alessandro Criscitiello con l'assistenza di / *with*
Glesni Trefor Williams
Incontri sul restauro / *Restoration masterclasses*:
Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro con l'assistenza di / *with*
Charlotte Oddo
Mostra mercato dell'editoria cinematografica
***Film Book Fair*:**
Davide Badini, Silvia Beltrani, Alessandro Criscitiello, Anna Fiaccarini, Enrica Fontana, Monia Malaguti, Marco Persico, Sara Rognoni con l'assistenza di / *with* Alessandra Concas, Annagrazia Schiavone
Corso "Comunicare il cinema: la narrazione transmediale del patrimonio cinematografico":
a cura di / *organised by* Eva Lorenzoni
in collaborazione con / *with* Martina Giovannini
studenti / *students*: Kundry Algoet, Roberta Rossella Bellia, Luca Carani, Emanuele Carelli, Ilaria Di Tullio, Irene Ferrara, Francesco Paolo Francini, Sofia Lollini, Saverio Lunare, Hatixhe Mahmutaj, Mattia Migliarino, Alice Molari, Elena Musolino, Emilio Occhialini, Carolina Piletti, Elia Santospirito, Micol Vignoli, Micol Zhu
supervisionati da / *supervised by* Marco Di Natale
in collaborazione con / *with* Matteo Lollini, Glesni Trefor Williams
Mostre fotografiche / *Photographic Exhibitions*:
Rosaria Gioia
Omaggio a / *Tribute to Asghar Farhadi*:
in collaborazione con / *in collaboration with*
International Filmmaking Academy, MAST
Above and below the line. Il lavoro delle donne nel cinema italiano del dopoguerra
***Women's labour in postwar Italian cinema*:**
una produzione / *produced by*
AHRC (Arts and Humanities Research Council), Cineteca di Bologna
Pittori di cinema / *Cinema painters*:
courtesy of SacWebphoto
Katharine Hepburn. Femminista, acrobata e amante / *Feminist, Acrobat and Lover*:
courtesy of BFI, National Film Archive, Cinémathèque Royale de Belgique, Cinémathèque suisse
ACE Workshop "How to disseminate heritage cinema in a changing society?":
a cura di / *organised by* ACE – Association des Cinémathèques Européennes in partnership with FIAF's PACC and curated by Chicca Bergonzi and Michal Bregant
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab:
Seminario di formazione per esercenti europei
Training sessions for European exhibitors
condotto da / *led by*
Madeleine Probst (Watershed, United Kingdom), Mustafa El Mesaoudi (Cinema & Rex Filmtheater Wuppertal, Germany), Miranda van Gelder (Hoogt on Tour, Utrecht, Netherland)
a cura di / *organised by*
Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli in collaborazione con / *with* Narges Bayat (Cineteca di Bologna), Mathilde Narros (Europa Cinemas), Michele Galardini
ECFA Workshop Warehouse:
a cura di / *organised by* Pantelis Panteloglou, Felix Vanginderhuysen (ECFA – European

Children's Film Association), Elisa Giovannelli in collaborazione con / *with* Michele Galardini, Lucia Gavelli, Claudia Poggi, Giuliana Valentini. Il comitato organizzatore è formato anche da / *The Steering Group also includes*: Christine Kopf (DFF), Marga Almirall (Drac Magic), Remke Oosterhuis (Taartrovers), Becky Perry, David Simon (Ciclic), Marjo Kovanen (Koulukino)

FIAF Cataloguing and Documentation Commission Workshop "Film-Related Materials in Archives - From Acquisition to Access": a cura di / *organised by* Adelheid Heftberger, Anna Fiaccarini, Mats Skärstrand, Murchana Borah con il supporto di / *with the support of* FIAF Secretariat, FIAF Training & Outreach Programme

Women in Italian Film Production Industrial Histories and Gendered Labour: progetto di ricerca supportato da / *research project supported by* AHRC (Arts and Humanities Research Council), promosso da / *promoted by* Warwick and Oxford Brookes University a cura di / *curated by* Stephen Gundle, Michela Zegna in collaborazione con / *with* Sara Masini

CATALOGO / *CATALOGUE*

Supervisione / *Supervised by*:
Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli

Cura editoriale / *Editors*:
Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis con l'assistenza di / *with* Lorenzo Sascor

Traduzioni / *Translations*:
Cecilia Cenciarelli, Paola Cristalli, Alex Marlow-Mann, Deborah Nickson, Olivia Pellarin, Alexandra Tatiana Pollard, Eoghan Price, Manuela Vittorelli

Revisione dei testi in inglese *English proofreading*:
Pamela Hutchinson, Jo Comino
Un ringraziamento particolare ad Antti Alanen per la selezione e traduzione dei testi di Peter von Bagh
Special thanks to Antti Alanen for selecting and translating texts by Peter von Bagh

Ricerche immagini / *Photographic research*:
Alessandro Cavazza, Elena Correra, Alessandro Criscitiello, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona

Grafica e postproduzione immagini / *Graphic Design and Photographic Post-production*:
Mattia Di Leva, Elena Nannetti, Elia Tiberia

Tipografia / *Printed by*:
Grafiche Zanini

RINGRAZIAMENTI / *SPECIAL THANKS*

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*: Academy Film Archive (Taylor Morales, Cassie Blake, Meg de Waal); Andaman Films; Archivio Luce Cinecittà; Arrow Films (James White); Arsenal – Institut für Film und Videokunst (Stefanie Schulte Strathaus, Markus Ruff); Association Chaplin/Roy Export Company Establishment (Arnold Lozano); Association Ciné-Sud Patrimoine (Mohamed Challouf); Association Jocelyne Saab (Mathilde Rouxel); Associazione Cinematografica Quaderni di Cinema Sud; Beta Film; BFI National Archive (Arike Oke, James Bell, Hannah Prouse, Espen Bale, Bryony Dixon); Blackhawk Films; Broadmedia; Bruno Bozzetto Distribution; Bundesarchiv (Adelheid Heftberger, Marie Herold); CCC-Filmkunst; Cecchi Gori Entertainment; Le Chat qui fume; Cine+ (Bruno Deloye); Cinema International Corporation; Cinemateca Brasileira; Cinemateca del Pacifico; Cinemateca Portuguesa; La Cinémathèque de Toulouse; La Cinémathèque française (Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Monique Faulhaber, Hervé Pichard); Cinémathèque royale de Belgique – CINEMATEK (Tomas Leyers, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jan Bollen); Cinémathèque suisse (Caroline Fournier, Saskia Bonfils, Virginie Berset, Achilleas Papakostantis); Cinémathèque16 (Benoît Carpentier, Jeanne Pommeau); Cineteca Milano; Cinétévé Sales; Cinételéfilms; CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte, Romain Blandin); Cohen Media Group; Cooperativa de Produção Cinematográfica e Audiovisual-Geba Filmes; Compass Film (Lorena, Nicole e Stefano Libassi); Coproduction Office; Cristaldifilm; The Criterion Collection; CSC – Cineteca Nazionale; Damiano Films; Det Danske Filminstitut; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen; DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (Markus Wessolowski, Louise Burkart); eddy story; Exhumed Films; Europa Cinemas; ECFA-European Children's Film Association; EYE Filmmuseum; Faso Film; FIAF (Christophe Dupin); The Film Foundation (Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola); FEPACI (Cheick Oumar Sissoko, Aboubakar Sanogo); Film Heritage Foundation (Shivendra Singh Dungarpur, Teesha Cherian, Jayant Patel); Film Preservation Society; Filmarchiv Austria; Filmoteca de la UNAM; Filmoteca Española; Fabulous Fleischer Cartoons Restored; Flicker Alley; Folimage; Fondation Jérôme Seydoux- Pathé (Jérôme e Sophie Seydoux, Pénélope Riboud-Seydoux, Stéphanie Salmon); FPA Classics (Eric Lange, Maria Chiba); Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung; Gaumont (Nicolas Seydoux, Sidonie Dumas); Gaumont Pathé Archives (Manuela Padoan, Agnès Bertola); George Eastman Museum; Hammer Films; Hollywood Classics International; Hypnotic Pictures; I Wonder Pictures; Imperial War Museum; INA - Institut national de l'audiovisuelInstitut; Institut Lumière (Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Gérald Duchaussoy); Janus Films; The Japan Foundation (Haruka Inagaki, Isabella Lapalorcia); Kadokawa Corporation; Kaleidoscope; Kavi - National Audiovisual Institute; Kolam Productions; Lauper Films Ltda; Library of Congress; Lucky Red; Lux; Maleza Cine; Mediaset - RTI; Milestone Film & Video; Mission Distribution; Mk2 (Nathanaël Karmitz, Rosalie Varda, Frédérique Rouault); MoMA – The Museum of Modern Art (Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor); Mondo Macabro (Daniel Bird); Museo Nazionale del Cinema – Torino; Národní filmový archiv (Michal Bregant, Matěj Strnad, Michaela Mertová); National Film Archive of Japan (Rikako Kosugiyama, Jo Osawa); National Film and Sound Archive of Australia (Angus Johnstone, James Dyer, Melinda Robertson); National Film Institute Hungary; Neyrac Films; Norsk Filminstitutt; OCS Cine+; Österreichisches Filmmuseum (Michael Loebenstein, Florian Haag); Paramount Pictures (Charlotte Barker, Michael D'Angelo); Park Circus (Doug Davis, Jack Bell, Jack Leslie, Mark Truesdale); Pathé; Playtime (Louise Richard); Pop Film; RAI Cultura ed Educational (Silvia Calandrelli, Cecilia Valmarana, Roberto Turigliatto, Simona Fina); RAI; RAI Teche; Revenante Films; Romulus Library; San Francisco Film Preserve; SF Studio; San Paolo; SF Studios; Shout Factory; Sinematek/Sinema Evi; Sony Columbia (Grover Crisp, Rita Belda); Studio Bozzetto; StudioCanal (Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer, Diana Osorio); Surf Film (Massimo Vigliar, Monica Giannotti); Svenska Filminstitutet – Cinemateket; Tamasa; Teatro della Pace; Telepicture Marketing; Temps Noir; Tigon Film Distributors; Toei; Toho; Tondo Film; Trigger Creative; Turner; UCLA Film & Television Archive (May Hong HaDuong, Todd Wiener); Universal Pictures (Cassandra Moore); VCI – Video Collection International; Videa; Viggo; The Walt Disney Studios (Kevin Schaeffer, Nikki Jee, Nathalie Altounian); Warner Bros. Pictures; WFDiF – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych; Wichita Films; Zadig Productions; Roger Gonin; Emma Gibbs (BBC); Anthony Wall

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*]
T. it.: titolo italiano / *Italian title*
T. int: titolo internazionale / *international title*
T. ing.: titolo inglese / *English title*
T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*
T. copia: titolo copia / *print can*
Sog.: soggetto / *story*
Scen.: sceneggiatura / *screenplay*
F.: fotografia / *cinematography*
M.: montaggio / *editing*
Scgf.: scenografia / *set design*
Mus.: musica / *music*
Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*
Int.: interpreti / *cast*
Prod.: produzione / *production*
L.: lunghezza / *length*
L. orig.: lunghezza originale / *original length*
D.: durata / *running time*
f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*
Bn: bianco e nero / *black and white*
Col.: colore / *color*
Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2025
A Guide to Il Cinema Ritrovato 2025 9

EVENTI SPECIALI / *SPECIAL EVENTS* 20

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

Il secolo del cinema: 1905 / *Century of Cinema: 1905* 32

Cento anni fa: 1925 / *A Hundred Years Ago: 1925* 52

Isaak Babel' – I racconti di Odessa / *Isaak Babel – Odessa Stories* 84

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 98

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Dolore e passione: il cinema di Mikio Naruse prima della guerra
Sorrow and Passion: Pre-War Mikio Naruse 142

Cinemalibero 156

Maschere e musica: i film di Willi Forst
Masks and Music: The Films of Willi Forst 172

Norden Noir 178

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored* 190

Lewis Milestone: uomini e guerre / *Lewis Milestone: Of Wars and Men* 318

Katharine Hepburn: femminista, acrobata e amante
Katharine Hepburn: Feminist, Acrobat and Lover 338

Prima la vita! Il cinema di Luigi Comencini
Life Comes First! The Cinema of Luigi Comencini 356

Coline Serreau – Come un pesce senza bicicletta
Coline Serreau – Like a Fish Without a Bicycle 376

I colori del Cinema Ritrovato 2025 / *Il Cinema Ritrovato's Colours 2025* 385

Piccolo grande passo: canzoni e società
Great Small Gauge: Of Songs and Society 401

Il Cinema Ritrovato Kids e Young 412

NON SOLO FILM / *NOT ONLY FILMS*

Edizioni Cineteca di Bologna 424

In mostra / *Exhibitions* 426

I musicisti / *The Musicians* 429

XXIII Mostra mercato dell'editoria cinematografica
23rd Il Cinema Ritrovato Book Fair 437

Il Cinema Ritrovato Blu-Ray & Dvd Awards – XXII Edizione
Il Cinema Ritrovato Blu-Ray & Dvd Awards – 22nd Edition 437

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab 440

ECFA Workshop Warehouse 442

ACE Workshop 443

Workshop: film muti ambientati nell'antichità in copie uniche del BFI Archive
Workshops: Silent Antiquity Prints Unique to the BFI Archive 444

Friends of the Cineteca di Bologna 444

Indice dei film / *Film Index* 446

Indice dei registi / *Directors Index* 447

Fonti iconografiche / *Image Sources* 448

Spiaggia di Odessa, maggio 1933 / *On the beach in Odessa, May 1933*
Ph.: Georges Simenon
© Simenon.™ / Collection Fonds Georges Simenon – Université de Liège

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2025

A Guide to Il Cinema Ritrovato 2025

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

A Odessa

Dov'è Seraing? Chi visiterà la mostra che la Cineteca di Bologna dedica a Georges Simenon sarà sorpreso da molte scoperte. Ad esempio la vicinanza tra artisti che ci sembrano lontanissimi, come i fratelli Dardenne e il padre di Maigret. È vero che i loro sguardi sono diversi, marxisti gli uni, anarchico l'altro, ma tutti e tre sono nati e si sono formati a Liegi, e Luc e Jean-Pierre – che non l'hanno mai abbandonata – mantengono il loro ufficio nel cuore della città. Simenon ha raccontato lo spaesamento di una moltitudine di personaggi sradicati, figli di quella rivoluzione che nel corso dell'Ottocento aveva reso Liegi laboratorio dell'industrializzazione europea; i Dardenne raccontano cosa succede, nel lungo periodo, alle persone, quando un grande distretto industriale chiude. Tutti i loro film sono ambientati a Seraing, il sobborgo industriale di Liegi. In tre hanno raccontato centovent'anni di trasformazioni antropologiche che ci riguardano tutti.

Ancora più sorprendente è scoprire le fotografie scattate da Simenon a Odessa. Nella primavera del 1933 lo scrittore ottiene il visto per entrare in Unione Sovietica e risiede per otto giorni nella storica città affacciata sul Mar Nero, provata da una recente carestia. Dopo quel viaggio, scrive *Le finestre di fronte*, uno dei rari romanzi di quegli anni a raccontare l'URSS di Stalin. A Odessa scatta anche un centinaio di fotografie, preziosissime, perché ci fanno sentire quello che vedeva, come fossimo accanto a lui, tra le strade, nei mercati, in spiaggia, assieme agli abitanti che cercano, nel sole, nel tempo libero, uno spiraglio di felicità.

Noi, abitanti del cinema, conosciamo Odessa e soprattutto la sua scalinata, anche se non ci siamo mai stati. Sappiamo che collega il porto alla città e che un'illusione ottica la fa sembrare più lunga. Grazie a Ėjzenštejn è il simbolo di un cinema che, trent'anni dopo l'invenzione dei Lumière, sperimentava nuovi linguaggi, ma anche e soprattutto il simbolo di un'ingiustizia, di armi che uccidono civili inermi, anziani, donne, bambini, vite umane che vengono cancellate da una violenza cieca, disumana. Immagini che ci riportano alle stragi del presente. Grazie alla sezione *Isaak Babel' – I racconti di Odessa* possiamo così scoprire che quella scalina-

In Odessa

Where is Seraing? Those visiting the exhibition that the Cineteca di Bologna has dedicated to Georges Simenon will make many surprising discoveries. For example, the links that exist between apparently distant artists, such as the Dardenne brothers and the father of Maigret. It is true that their gazes are different (one Marxist and the other Anarchist) but all three of them were born and raised in Liège; Luc and Jean-Pierre (who never left it) still have their offices in the heart of the city. Simenon described the disorientation experienced by numerous uprooted characters, children of that revolution that made Liège a testing ground for European industrialisation during the 19th century; the Dardennes describe what happens to people over the long term when a large industrial suburb closes down. All their films are set in Seraing, Liège's industrial suburb. Together, the three of them have recounted 120 years of anthropological transformation, which is still relevant to all of us today.

Even more surprising is the discovery of the photographs that Simenon took in Odessa. In the spring of 1933, the writer obtained a visa to enter the Soviet Union and he spent eight days in the historic city facing the Black Sea, which was suffering from a recent famine. After that journey, he wrote The Window Over the Way*, one of the rare novels from the period to describe Stalin's USSR. In Odessa, he also took about 100 photographs, which are extremely valuable because they allow us to see what he saw, as if we were standing next to him, in the streets, markets, and beaches, alongside residents searching for a glimmer of happiness in their free time in the sun.*

We cinema dwellers know Odessa – and above all its steps – even if we have never been there. We know that they link the port to the city and that an optical illusion makes them appear longer than they actually are. Thanks to Eisenstein, they are the symbol of a cinema that, 30 years after the Lumières' invention, was busy experimenting with new languages; above all, however, they are the symbol of an injustice, of weapons killing defenceless civilians, pensioners, women, and children – human lives snuffed out by blind, inhuman violence. Thanks to the section Isaak Babel – Odessa Stories*, we learn that in the very same year, that same flight of steps was also utilised by Alexis*

ta, in quello stesso 1925, era stata utilizzata anche da Aleksej Granovskij in *Jewish Luck* (*Evrejskoe sčast'e*) per raccontare il sogno di felicità di un pover'uomo.

Questo è Il Cinema Ritrovato: un luogo dove scoprire che il cinema è molto di più di quello che abbiamo immaginato, che il patrimonio cinematografico è un continente infinito di legami segreti tra autori che spesso non si sono nemmeno conosciuti, un territorio libero dove è facile imbattersi in scoperte folgoranti, in tutta la bellezza e l'orrore di cui siamo capaci. Mai come quest'anno il programma ci interroga su chi siamo, da che parte vogliamo stare. Tutte queste immagini che insorgono dal passato ci chiedono che mondo vogliamo per il nostro futuro e per quello dei nostri figli. Il Cinema Ritrovato non è un cimitero di vecchi film, ma l'incontro attivo del pubblico di oggi con opere del passato, perché la vita e il lavoro di tanti artisti non sia stato inutile.

La storia di Isaak Babel' è molto rappresentativa. Tanto è noto come scrittore, quanto poco per il suo apporto al cinema. La rassegna che gli dedichiamo non è una monografia, ma una porta aperta su un momento irripetibile, tra il 1925 e il 1930, sei anni nei quali in condizioni ambigue e difficili artisti straordinari e diversissimi come Ėjzenštejn, Dovženko, Vertov e Granovskij sognavano un'Arte come non era mai stata immaginata per un futuro migliore: gli ebrei la fine della repressione zarista, gli ucraini la loro indipendenza, i comunisti un mondo giusto. Tutti patiranno il loro bisogno di libertà. Babel' sarà ucciso nel gennaio del 1940 dagli uomini di Stalin, i suoi manoscritti sequestrati e distrutti.

Il patrimonio cinematografico può aiutarci? Citiamo la presentazione che Alice Rohrwacher ha fatto del miracoloso film di Thierry Frémaux, *Lumière! L'avventura continua* (*Lumière, l'aventure continue!*): "Il titolo non è una domanda, ma un'esclamazione, una sorpresa e una scoperta quasi infantile. Ed è così che ci si sente dopo aver visto questo film, esclamativi: ecco perché andiamo al cinema! All'improvviso ci sembra di esserci ricordati qualcosa che non sapevamo di aver dimenticato, un senso più profondo, ma anche più primitivo e misterioso: andiamo in quella sala buia per ricordarci chi siamo. E per sapere chi siamo, dobbiamo imparare a vedere l'altro. Questo fanno i fratelli Lumière viaggiando per il mondo con i loro apparecchi delle meraviglie: non vanno a mostrarsi superiori grazie alla loro tecnologia incredibile, ma vanno a vedere. E vedendo, ci fanno vedere".

Nel sanatorio

Celebriamo il centenario di Wojciech Has, uno dei grandi maestri del cinema polacco, con due film. Uno di questi, *La clessidra* (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1973), riflette lo spirito di questo festival: esplorare le stanze abbandonate dell'inconscio in quel vecchio edificio che è la storia del cinema. Ogni porta si apre su ricordi, sogni e incubi che si mescolano e si confondono, in un labirinto di immagini che si rispecchiano tra loro e, attraverso riflessi infiniti, ripercorrono cento-

Granowsky in Jewish Luck *(*Evreyskoye schastye*) to describe an impoverished man's dream of happiness.*

This is Il Cinema Ritrovato: a place to discover that the cinema is much more than we imagined, that cinema heritage is an infinite continent of secret connections between authors and filmmakers who often never even met, a free land in which you can easily run into amazing discoveries, which reveal the beauty and horror of which we are capable. This year as never before, the programme questions who we are, who we want to be, and which side we are on. All these images welling up from the past ask us what kind of world we want for our future and that of our children. Il Cinema Ritrovato is not a cemetery of old films, but the active encounter between a modern audience and the work of the past to ensure that the life and work of so many artists has not been in vain.

The story of Isaak Babel is representative in this regard. He is well-known as a writer but his connection to the cinema is unknown. The retrospective that we dedicate to him is not limited to a single subject, but rather constitutes an open door to an unrepeatable moment, between 1925 and 1930: six years in which very different but equally extraordinary artists such as Eisenstein, Dovzhenko, Vertov and Granowsky lived through difficult and shifting conditions, all the while dreaming of a never-before-imagined art for a better future. The Jews dreamed of an end to Czarist repression, Ukrainians of independence, Communists of a more equal world. They all suffered over their yearning for freedom. Babel was imprisoned and killed in January 1940 by Stalin's men and his manuscripts were seized and destroyed.

Can cinema heritage come to our aid? Let's quote Alice Rohrwacher's introduction to Thierry Frémaux's miraculous film, Lumière, l'aventure continue!*: "The title is not a question, but an exclamation; a surprise and an almost childlike discovery. And this is how we feel after watching the film: like crying out 'that's why we go to the cinema!' Suddenly it feels as though we have just remembered something that we did not know we had forgotten, a sense of meaning in that darkened room that is more profound, but also more primitive and mysterious: we go to the cinema in order to remind ourselves of who we are. This is what the Lumière brothers did when they travelled the world with their wonder machines: they did not do so to demonstrate that their incredible technology made them better than us, but rather in order to see. And by seeing, they also allowed us to see."*

In the Sanatorium

We celebrate the centenary of one of the greatest Polish masters, Wojciech Has, with two screenings, one of which is The Hourglass Sanatorium *(*Sanatorium pod klepsydrą, *1973) – a film whose essence mirrors the spirit of this festival: visiting the abandoned and forgotten rooms of the unconscious in an old edifice that is the history of cinema. Unlocking each room – filled with intermingling, indistinguishable memories, dreams, and nightmares – leads yet to another. A maze of images that*

trent'anni in cui l'umanità ha costruito la propria immagine, l'ha scomposta e ricomposta e talvolta, in esplosioni di violenza insensata e repressione dilagante, l'ha distrutta.

Distrutta fu la vita dell'autore della raccolta di racconti omonima da cui è tratto *La clessidra*, lo scrittore ebreo polacco Bruno Schulz, ucciso dalla Gestapo nel 1942. Così come quella del pioniere del cinema etnografico Friedrich Dalsheim, di cui proponiamo *Die Kopfjäger von Borneo* (1936): il suo nome fu letteralmente cancellato da ogni copia del film quando i nazisti consolidarono il loro potere. Dalsheim si suicidò due settimane dopo la prima.

Il cinema è una forma d'arte fragile: labili e incostanti sono le vite e le reputazioni dei suoi creatori; precaria è la materia della pellicola; volatili sono la circolazione e la ricezione dei film. L'opera cinematografica può cadere in disgrazia – ghigliottinata dall'ignoranza e dall'oblio. Nessuno ha saputo restituire questa consapevolezza con la commovente intensità di Luigi Comencini in *Il museo dei sogni* (1949) e *La valigia dei sogni* (1953), due film che, come *La clessidra*, aprono altrettante stanze dimenticate del cinema attraverso l'elegiaca poesia del ricordo di ciò che non è più.

A Sergej Paradžanov è dedicato il bellissimo ritratto cinematografico *Le dernier collage* (1995). Ufficialmente il regista armeno fu incarcerato per la sua omosessualità, ma in realtà si intendeva reprimere la sua bruciante passione per la vita, incarnata in colori e forme strabilianti capaci di sconcertare e turbare un regime sovietico incolore, spietato e privo di immaginazione.

Tra i film di maggior impatto emotivo riportati alla luce quest'anno dal Cinema Ritrovato c'è sicuramente *The Postman* (*Postchi*, 1972), a lungo oscurato dalla censura. Il suo regista, il pioniere della nouvelle vague iraniana Dariush Mehrjui, è stato brutalmente assassinato insieme alla moglie in Iran nell'ottobre 2023. Un omicidio i cui contorni restano oscuri. Con sinistro presagio, il film parla di un uomo represso e dimenticato scivolato nel delirio e nell'omicidio. Il produttore Mehdi Misaghiyeh fu incarcerato e spogliato dei suoi beni dopo la Rivoluzione del 1979, semplicemente perché di fede bahá'í. Il film ci ricorda con forza come la bellezza autentica sia ormai sempre meno tollerata.

Non è azzardato immaginare che oggi un regista come Lewis Milestone – ebreo russo emigrato in America nel 1913 – si vedrebbe rifiutare l'ingresso negli Stati Uniti o rischierebbe l'espulsione a causa di un film come *Fuoco a Oriente* (*The North Star*, 1943), potente opera di propaganda su un villaggio ucraino in lotta contro l'invasione nazista. Milestone, che aveva assistito alle devastazioni della Prima guerra mondiale, capiva che ogni "guerra per porre fine a tutte le guerre" è spesso solo il preludio a un'altra guerra che dichiara di voler fare lo stesso. Autore di capolavori come *Hallelujah, I'm a Bum* (1933) e *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1939), di fronte al disastro economico e sociale si schierò sempre con gli ultimi. Bastò quell'empatia a esporlo

mirror one another and, through infinite reflections, unravel 130 years of how humanity constructed its image, dismantled it now and then, and, at times, in outbursts of senseless violence and widespread repression, destroyed it.

Destroyed too was the life of Polish Jewish writer Bruno Schulz, the author of The Hourglass Sanatorium*, shot dead by the Gestapo in 1942. Also destroyed was the life of ethnographic cinema pioneer Friedrich Dalsheim – whose 1936* Die Kopfjäger von Borneo *will be screened this year – and whose very name was erased from every print of the film as the Nazis consolidated their power. He took his own life two weeks after its premiere.*

This is the most fragile of art forms: the lives and reputations of its creators are fragile and fickle; the very materiality of the medium is fragile; and the circulation and reception of films are volatile. Film can fall out of favour – guillotined by ignorance and forgetfulness. No one has captured that so soulfully as Luigi Comencini in Il museo dei sogni *(1949) and* La valigia dei sogni *(1953), which, like* The Hourglass Sanatorium*, unlock as many forgotten rooms in cinema through the elegiac poetry of remembering things past.*

One of the finest portraits of a director ever produced is dedicated to Sergei Paradjanov: Le dernier collage *(1995). Officially, Paradjanov was imprisoned for his sexuality – though in truth, it was an act of smothering his blazing passion for life, embodied in astonishing colour and form that baffled and unsettled the ruthless, grey, unimaginative Soviet regime.*

One of the most emotionally resonant suppressed films that Il Cinema Ritrovato brings back to life this year is The Postman *(*Postchi*, 1972), whose director, Iranian New Wave pioneer Dariush Mehrjui, was brutally murdered along with his wife at their home in Iran in October 2023 – a murder whose true motive remains unclear. Hauntingly, the film is about a repressed and forgotten man whose fate deliriously culminates in a murderous pitch. Its producer, Mehdi Misaghiyeh, was imprisoned and had his property confiscated after the 1979 Iranian Revolution, simply for being a member of the Bahá'í faith. The film stands as one of many reminders this year of the ever-shrinking tolerance for truthful beauty.*

It is not far-fetched to imagine that someone such as Lewis Milestone – a Russian Jew who emigrated to America in 1913 – would be denied entry to the US today. He might even have been deported, for making The North Star *(1943), a powerful piece of agitprop about a Ukrainian village's fight against the invading Third Reich. Milestone, who had witnessed the destruction of WWI, understood that any "war to end all wars" is often just the prelude to another, which claims to do the same. The creator of masterpieces such as* Hallelujah, I'm a Bum *(1933) and* Of Mice and Men *(1939), Milestone consistently pleaded for the underdog in the face of economic and social ruin. That empathy alone was enough to place him under pressure and make him a target of McCarthyism – throwing his career into long disarray from which, at least artistically, he barely recovered.*

a forti pressioni e a renderlo un bersaglio del maccartismo, gettando la sua carriera in una lunga e quasi irreversibile crisi artistica. A inizio anni Ottanta, due giovani studenti organizzarono a Los Angeles un 'banchetto dei sopravvissuti', invitando tutti i *blacklisted* che riuscirono a trovare. In *La dernière fête des blacklistés* Marie-Dominique Montel e Christopher Jones ci mostrano l'inizio del lavoro ancora in progress su questo prezioso materiale.

Hepburn e le altre

La guerra, con i suoi sconvolgimenti globali e gli esodi forzati, riceve un trattamento inatteso in *La donna del giorno* (*Woman of the Year*, 1942), dove la casa che Katharine Hepburn condivide con Spencer Tracy diventa un punto d'incontro per intellettuali da tutto il mondo e, particolare ancor più toccante, un rifugio per un piccolo profugo che Tracy, con ironia e tenerezza, impara ad amare. È una 'commedia seria', che affronta con sensibilità i temi più pressanti del suo tempo. *La donna del giorno* è uno degli undici titoli indimenticabili con protagonista Katharine Hepburn che figurano nella retrospettiva di quest'anno: film che mettono in luce il contributo rivoluzionario di questa paladina del femminismo, una donna dallo spirito libero e pragmatico le cui migliori interpretazioni parlano tanto al nostro tempo quanto al suo (compare perfino uno sbalorditivo riferimento alla possibilità che una forma primitiva di intelligenza artificiale sostituisca i lavoratori).

La fluidità di genere di Hepburn – unita alla raffinatezza, all'intelligenza e alla spinta instancabile verso il cambiamento – è il filo rosso di questa selezione di film, curata con rigore e sensibilità da Molly Haskell, una delle voci più influenti della critica statunitense. Il suo libro *From Reverence to Rape* ha rivoluzionato la riflessione sul ruolo delle donne nel cinema tanto quanto i film di Hepburn negli anni Trenta e Quaranta.

Se il cinema noir hollywoodiano costruisce con precisione stilistica una prospettiva centrata su una figura femminile ideale, inaccessibile e spesso distruttiva – la *femme fatale* e le sue declinazioni – la sua variante scandinava, presentata a Bologna nella rassegna *Norden Noir* grazie alla collaborazione tra le cineteche di Danimarca, Norvegia e Svezia, introduce una svolta inattesa. Se da un lato riprende gli archetipi classici, dall'altro li reinterpreta con sensibilità nordica – e, sorprendentemente, due dei primi esempi del genere furono diretti da donne: la danese Bodil Ipsen e la norvegese Edith Carlmar.

Quest'anno, per la prima volta, dedichiamo una retrospettiva a un'autrice in piena attività: Coline Serreau, attrice, regista, ma ancora prima musicista e trapezista. Un'occasione per scoprire la curiosità, la forza radicale, l'intelligenza, lo sguardo sorprendente di una regista che sa farci ridere per farci pensare, che non si stanca di guardarci e studiarci, per ribaltare quello che non va, per proporre soluzioni alternative. I suoi film non sono classificabili, per questo ci piacciono.

A trent'anni, la voce di Márta Mészáros è già in piena formazione: della regista ungherese presentiamo tre preziosi cor-

In the early 1980s, two young students organised a "survivors' banquet" in Los Angeles, inviting all those who had been blacklisted that they could locate. In La dernière fête des blacklistés *Marie-Dominique Montel and Christopher Jones show us the beginnings of a work in progress on this precious material.*

Hepburn and all the others

War, with its global upheaval and displacement, finds a surprising treatment in Woman of the Year *(1942), where Katharine Hepburn's shared home with Spencer Tracy becomes a gathering place for international intellectuals and, more poignantly, a refuge for a displaced child whom Tracy, hilariously and tenderly, learns to love. It is a "serious comedy," sensitively handling the pressing issues of its time.* Woman of the Year *is one of 11 Katharine Hepburn gems featured in this year's retrospective, films that illuminate the legacy of this vanguard of feminism: a free-spirited, no-nonsense woman whose best work speaks as much to our time as to hers (including, believe it or not, an early reference to workers being replaced by a proto-AI system).*

The gender fluidity of Hepburn – combined with sophistication, intelligence, and a fierce determination for change – is the essence of every film in this programme, carefully curated by one of cinema's most influential critics, Molly Haskell. Her landmark book From Reverence to Rape *played as pivotal a role in reshaping the discourse on women in cinema as Hepburn's films did in the 1930s and 1940s.*

If Hollywood film noir is known for its stylised gaze fixed on an ideal, unattainable, and often destructive female figure – the femme fatale and her variations – the Scandinavian variant, presented at Bologna in the section Norden Noir*, thanks to a collaboration between the film archives of Denmark, Norway and Sweden, adds a remarkable twist. While borrowing from classical archetypes, it infuses them with local nuances and reframes them through a Nordic lens – and unexpectedly, two of its earliest examples were directed by women: the Danish Bodil Ipsen and the Norwegian Edith Carlmar.*

This year, for the first time, we are dedicating a retrospective to an auteur who is still very active: Coline Serreau, actress, director, but first and foremost a musician and a trapeze artist. It is an opportunity to discover the curiosity, radical strength, intelligence and astounding vision of a director who knows how to make us laugh and how to make us think, who never tires of watching and studying us, to overturn that which is wrong, to propose alternative solutions. Her films cannot be classified, and that's why we like them.

At the age of 30, Márta Mészáros' voice was already nearly fully formed. We present three precious restored shorts by the Hungarian director, which reveal her grace in narrating the most fragile human experiences in new and unconventional ways. With a strength comparable to that of her contemporaries Agnès Varda, Larisa Shepitko and Věra Chytilová, Mészáros would go on to put female representation – in its identitarian,

tometraggi restaurati, da cui emerge la sua grazia nel narrare le esperienze umane più fragili in forme nuove e non convenzionali. Con una forza paragonabile a quella delle sue contemporanee Agnès Varda, Larisa Šepit'ko e Věra Chytilová, Mészáros metterà la rappresentazione del femminile – nella sua definizione identitaria, sessuale, politica e militante – al centro del suo cinema. Avviene già in *In the Lőrinc Spinnery* (*A Lőrinci fonóban*, 1972), in cui assistiamo allo svolgersi silenzioso di una giornata di lavoro delle operaie di una fabbrica tessile. Non più oggetti idealizzati, ma presenze reali, individuali, dotate di forza e vulnerabilità, le operaie della cittadina ungherese di Lőrinci sono già esempio di una nuova coscienza di genere.

Mészáros è una delle molte figure femminili del Cinema Ritrovato, generoso non solo di registe ma anche di autrici, sceneggiatrici, produttrici. Un aspetto questo a cui continueremo a dare risalto fino a quando ciascuna artista talentuosa di ogni epoca e latitudine non uscirà dal cono d'ombra in cui la storia del cinema l'ha relegata. È il caso di Mara Blasetti, leggendaria direttrice di produzione italiana a cui Michela Zegna dedica un ritratto; o della regista singalese Sumitra Peries di cui, grazie alle possibilità sempre maggiori offerte dal restauro, scopriamo *Girls* (*Gehenu Lamai*, 1978), opera prima piena di talento che guarda ai sogni infranti e alla fine dell'innocenza di una giovane nello Sri Lanka rurale degli anni Sessanta. È ancora l'adolescenza femminile al tempo di guerra al centro del primo lungometraggio di finzione di Jocelyne Saab, *The Razor's Edge* (*Ghazl-el-banat*, 1985), ambientato in una Beirut piena di meraviglia e distruzione. Mentre *The Arch* (*Dong fu ren*, 1968), denuncia la crudeltà delle convenzioni sociali che, dopo la morte del marito, annientano la voce e l'identità di una donna nella Cina del XVII secolo. Il film segna l'esordio di Shu Shuen Tang, la prima regista di Hong Kong a ricevere riconoscimenti internazionali, in un'epoca in cui il cinema hongkonghese e cinese erano tutti al maschile.

Ritratti femminili complessi sono quelli che ritroviamo in due film di Mikio Naruse. Il primo, *A Woman's Sorrow* (*Nyonin aishu*, 1937), fa parte della rassegna curata da Alexander Jacoby e Johan Nordström che indaga i cinque anni cruciali della carriera del regista (1935-39) che precedono lo scoppio della guerra; il film racconta di un matrimonio combinato all'interno della soffocante società giapponese. Il secondo è *Nubi fluttuanti* (*Ukigumo*, 1956), recentemente restaurato, nel quale spicca Hideko Takamine, una delle grandi attrici giapponesi. Esordisce a cinque anni, diventa la più famosa star bambina del Giappone, riesce a non farsi travolgere dal successo e avrà un'importante carriera da attrice, interpretando oltre centosessanta film e lavorando con molti dei maggiori cineasti del suo paese, da Ozu a Kinoshita, da Kurosawa a Naruse, che l'ha diretta ben diciassette volte.

Difficile non riconoscere il talento di Zoë Akins, poetessa, commediografa, sceneggiatrice, vincitrice del Premio Pulit-

sexual, political and militant dimensions – at the centre of her cinema. This can be seen as early as In the Lőrinc Spinnery *(*A Lőrinci fonóban*, 1972), where we witness the silent unfolding of a day in the life of the female workers at a textile factory. No longer idealised objects, but real and individual presences, endowed with strength and vulnerability, the workers of the Hungarian town of Lőrinci exemplify a new gender consciousness.*

Mészáros is one of the many female protagonists at Il Cinema Ritrovato this year, which gives ample space not only to female directors but also authors, screenwriters and producers. And this is an aspect we will continue to emphasise until every talented artist from every era and latitude has emerged from the shadows to which they have been relegated by cinema history. This is the case with Mara Blasetti, the legendary Italian production manager to whom Michela Zegna has dedicated a portrait. Also Sinhalese director Sumitra Peries, whose Girls *(*Gehenu Lamai*, 1978) we will be discovering, thanks to the ever-improving possibilities offered by modern restoration techniques. It is a talented debut work that looks at the broken dreams and the end of innocence of a young woman in rural Sri Lanka in the 1960s. Female adolescence during a time of war once again takes centre stage in Jocelyne Saab's debut feature-length work,* The Razor's Edge *(*Ghazl el-banat*, 1985), set in a Beirut full of wonder and destruction, while* The Arch *(*Dong fu ren*, 1968) denounces the cruelty of the social conventions that crush the voice and identity of a recently widowed woman in 17th-century China. The film marked the debut of Shu Shuen Tang, the first female director from Hong Kong to receive international recognition, at a time when Hong Kong and Chinese cinemas were strictly male dominated.*

Complex female portraits are also to be found in two films by Mikio Naruse. The first, A Woman's Sorrow *(*Nyonin aishu*, 1937), is part of the section curated by Alexander Jacoby and Johan Nordström that* investigates *the crucial five-year period (1935-39) in the career of the director preceding the outbreak of war; the film tells the story of an arranged marriage within the oppressive constraints of Japanese society. The second is the recently restored* Floating Clouds *(*Ukigumo*, 1956), featuring a standout performance by Hideko Takamine, one of Japan's greatest actresses. She made her debut at the age of five, became the most famous child star in Japan, managed not to be overwhelmed by fame and went on to have an outstanding career as an actress in over 160 films, working with many of her nation's greatest filmmakers, from Ozu to Kinoshita, from Kurosawa to Naruse, who directed her 17 times in total.*

It is hard not to acknowledge the talent of Zoe Akins, poet, playwright, screenwriter and winner of a Pulitzer Prize for Drama in 1935, whose vitriolic comedy The Greeks Had a Word for It *– which sees three young women rent a luxurious apartment with the aim of ensnaring a rich husband – was adapted from the stage to the big screen in 1932 by Lowell Sherman, substituting* It *for* Them *in the title and unleashing Coco Chanel to dress the three female leads. It would later serve*

zer per il teatro nel 1935. È sua la commedia al vetriolo *The Greeks Had a Word for It*, dove tre ragazze affittano un lussuoso appartamento con lo scopo di accalappiare un marito ricco; portata sullo schermo nel 1932 da Lowell Sherman, che sostituirà *It* con *Them* e avrà una Coco Chanel scatenata per vestire le tre protagoniste, diventerà nel 1941 *Appuntamento a Miami* e nel 1953 *Come sposare un milionario*… La stessa Akins è la sceneggiatrice di un altro film presentato a Bologna quest'anno, *La falena d'argento* (*Christopher Strong*, 1933), seconda interpretazione di Katharine Hepburn, che racconta del conflitto tra amore e lavoro, in una società dove l'indipendenza di una donna non è prevista. A dirigerlo è Dorothy Arzner (presente anche nella sezione *Cento anni fa*, come sceneggiatrice di *The Red Kimona*), la regista di maggior rilievo nello studio system hollywoodiano degli anni Venti e Trenta.

Chiudiamo questa carrellata di artiste con una primadonna della scena teatrale inglese e americana, troppo ingombrante per Hollywood: Tallulah Bankhead, famosa per le centoventi sigarette al giorno, l'abuso di alcool e droghe, l'esibizionismo – praticato soprattutto mentre recitava –, le amanti, tra cui Billie Holiday, e gli amanti, tra cui Johnny Weissmuller, il miglior Tarzan dello schermo. Di lei Joan Crawford disse: "Tutti la adoravamo. Eravamo affascinati da lei, ma ne eravamo anche terrorizzati... Aveva una tale autorità, come se governasse la Terra, come se fosse la prima donna sulla Luna". Così unica, che, probabilmente, il personaggio di Margo Channing, interpretato da Bette Davis in *Eva contro Eva*, era ispirato a lei, almeno così Tallulah sosteneva… A Bologna vedremo *I prigionieri dell'oceano* (*Lifeboat*, 1944), il suo maggior successo, che fu però uno dei pochi insuccessi della carriera di Hitchcock. Visto oggi, siamo estasiati dalla sua interpretazione, ma anche dalla profondità del film, apologo sul dover scegliere da che parte stare durante una guerra: dopo ottant'anni è tornato un tema drammaticamente attuale.

Esordi e film unici

Giuseppe Bertolucci, inatteso attore ventunenne nel corto *La partenza* (1968) di Jean-Claude Biette, considerava gli esordi un momento magico nella vita di un cineasta, che nel primo film esprime, in nuce, l'intero universo creativo della sua arte. Il programma di quest'anno è ricco di opere prime che sembrano confermare questa teoria. Nel programma del 1925 troviamo le straordinarie prime prove di tre futuri maestri, Jean Renoir, Josef von Sternberg e Alfred Hitchcock – *La figlia dell'acqua* (*La Fille de l'eau*), *The Salvation Hunters* e *Il giardino del piacere* (*The Pleasure Garden*). Proseguiamo con un altro capolavoro del 1925, *Grass: A Nation's Battle for Life*, della coppia Schoedsack e Cooper, la cui avventura umana e artistica è raccontata nel documentario *King Kong, le cœur des ténèbres*.

E poi ci sono gli esordi di Max Ophüls, *Die verliebte Firma* (1931), scoppiettante commedia sulla lavorazione di un musical; di Nikki de Saint Phalle, *Daddy* (1973), film libe-

as inspiration for both Moon Over Miami *(1941) and* How to Marry a Millionaire *(1953). Akins was also the screenwriter of another film at Bologna this year,* Christopher Strong *(1933), Katharine Hepburn's second screen outing, the story of a clash between love and work in a society where a woman's independence is not to be expected. It was directed by Dorothy Arzner (also present in the* A Hundred Years Ago *section as the screenwriter of* The Red Kimona*), the most important female director working in the Hollywood of the 1920s and 1930s. We'll round off this round up of female artists with a prima donna of British and American theatre who was too unwieldy even for Hollywood: Tallulah Bankhead, famous for smoking 120 cigarettes a day, her alcohol and drug abuse, her exhibitionism – practised above all while on stage – her female lovers, which included Billie Holiday, and her male lovers, including Johnny Weissmuller, the best screen Tarzan. Joan Crawford said of her: "We all adored her. We were fascinated by her, but we were scared to death of her, too ... She had such authority, as if she ruled the earth, as if she was the first woman on the moon." So unique that Margo Channing, the character played by Bette Davis in* All About Eve*, was inspired by her, at least that's what Tallulah claims … We will be screening* Lifeboat *(1944), her greatest cinematic success, which was also one of the few failures of Hitchcock's career. Seen today, not only are we captivated by her performance but also by the depth of the film, an apologue about having to choose a side during the war: after 80 years, a theme that has dramatically returned to the fore.*

Debut films and unique works

Giuseppe Bertolucci, an unknown 21-year-old actor in Jean-Claude Biette's short film La partenza *(1968), considered a debut to be a magical moment in the life of any filmmaker, because in that first work they express, in a nutshell, the entire creative universe of their art. This year's programme is rich in debut works that appear to confirm this theory. In the 1925 section we find extraordinary first works by three future greats, Jean Renoir, Josef von Sternberg and Alfred Hitchcock* – The Whirlpool of Fate *(*La Fille de l'eau*),* The Salvation Hunters *and* The Pleasure Garden. *The selection continues with another masterpiece from 1925,* Grass: A Nation's Battle for Life*, by the duo of Schoedsack and Cooper, whose personal and artistic adventure is recounted in the documentary* King Kong, le cœur des ténèbres.

There are also debuts from Max Ophüls, Die verliebte Firma *(1931), a crackling comedy about the production of a musical; from Niki de Saint Phalle,* Daddy *(1973), a liberating film about the patriarchy; from Charles Burnett,* Killer of Sheep *(1978), a touching yet bitter portrait of the life of an African-American family in Los Angeles; from Donald Cammell and Nicolas Roeg,* Performance *(1970), a film so shocking that Warner waited two years before distributing it. Violent and elegant, almost a documentary about Mick Jagger and Anita Pallenberg – with a fantastic soundtrack by Jack*

ratorio sul patriarcato; di Charles Burnett, *Killer of Sheep* (1978), divertente e amaro ritratto della vita di una famiglia afroamericana a Los Angeles; di Donald Cammell e Nicolas Roeg, *Sadismo* (*Performance*, 1970), così stupefacente che la Warner attese due anni prima di distribuirlo. Violento ed elegante, quasi un documentario su Mick Jagger e Anita Pallenberg – e con una colonna sonora spettacolare di Jack Nitzsche in cui compaiono brani di Randy Newman, Ry Cooder e dello stesso Jagger – è un film che non assomiglia a niente di quello che l'ha preceduto, ma ha influenzato e continua a influenzare quello che è venuto dopo.

Le opere prime di Aleksandr Askol'dov e John Bidgood rappresentano l'intera filmografia di due registi di immenso talento che, purtroppo, hanno potuto realizzare un solo film. *La commissaria* (*Komissar*), tratto dal racconto *V gorode Berdičeve* (1934) di Vasilij Grossman, venne girato da Askol'dov nel 1967 ma fu censurato fino al 1988 quando, presentato alla Berlinale, vinse l'Orso d'argento. Ci sono l'URSS e l'Ucraina, ci sono gli ebrei e i comunisti e poi c'è la protagonista, la Commissaria del Partito, che in piena guerra civile deve partorire nella casa di un povero artigiano: disincanto, invenzioni, realtà e sogno, una felicità espressiva struggente. E poi c'è *Pink Narcissus*, scritto e diretto dal fotografo John Bidgood, girato tra il 1963 e il 1970 in 8mm, distribuito senza il consenso dell'autore che lo considerava non riuscito e che quindi si firmò Anonymus. Esplorando le fantasie di un giovane gay newyorkese, crea un universo cromatico inedito e vitale e diventa presto un film di culto.

Dal libro al cinema

È un'attrazione fatale, quella che spinge i cineasti a ispirarsi alla letteratura. È sempre stato così, anche quando l'impresa doveva sembrare impossibile: nella sezione *1905* troviamo già adattamenti di fluviali romanzi popolari ottocenteschi (*Notre-Dame de Paris*, *I miserabili*), compressi nei pochi minuti dei primi muti; mentre nella sezione *1925* la sontuosa trasposizione dei *Misérables* di Henri Fescourt, della durata di oltre sei ore, sarà il serial di quest'edizione. Altra impresa titanica *Die Buddenbrooks* (1923), la riduzione del capolavoro di Thomas Mann, che presentiamo in un nuovo restauro, diretta da Gerhard Lamprecht, regista e fondatore della Deutsche Kinemathek; un doppio rapporto con la letteratura intrattiene un prezioso film turco *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934), ispirato a un racconto di Selma Lagerlöf e sceneggiato dal poeta Nazım Hikmet.

Ci chiediamo perché *La Vérité sur Bébé Donge* (1952) non faccia parte del canone della storia del cinema. Tratto dal romanzo omonimo di Georges Simenon è una delle più riuscite trasposizioni della sua opera. Tutto è perfetto: la direzione di Decoin, la sceneggiatura, il ritratto di una provincia francese falsa e corrotta, la durezza e il pentimento di François Donge, industriale e traditore seriale magnificamente interpretato da Jean Gabin. Ma il film si supera grazie a Danielle

Nitzsche, featuring songs by Randy Newman, Ry Cooder and Jagger himself – Performance *is a film unlike anything that had come before, but which influenced and continues to influence those that came after.*

The first works of Aleksandr Askoldov and John Bidgood represent the entire filmographies of two immensely talented directors who, unfortunately, only got the chance to make one film each. The Commissar *(*Komissar*), based on the Vasily Grossman short story* V gorode Berdicheve *(1934), was shot by Askoldov in 1967 but supressed by the censor until 1988, when it won the Silver Bear at the Berlinale. There are the USSR and the Ukraine, there are Jews and Communists, and then there is the protagonist, the Party Commissar who, in the middle of the civil war, has to give birth in the house of a poor craftsman: disenchantment, creativity, dreams and reality, a heartbreakingly expressive happiness. And then there is* Pink Narcissus*, written and directed by photographer John Bidgood, shot on 8mm between 1963 and 1970, distributed without the consent of its author who considered it a failure and signed it "Anonymous". In exploring the fantasies of a young gay New Yorker, it created a vital and previously unseen chromatic universe, soon becoming a cult film.*

From the page to the screen

A fatal attraction pushes filmmakers to draw inspiration from literature. It has always been this way, even when the undertaking must have seemed impossible: as far back as the 1905 *section we find adaptations of highly popular 19th-century novels (*The Hunchback of Notre Dame, Les Misérables*), condensed into those few brief minutes of the first silent films; while in the 1925 section Henri Fescourt's sumptuous cinematic transposition of* Les Misérables – *lasting over six hours– is the serial at this edition of Il Cinema Ritrovato. Another titanic endeavour was* Die Buddenbrooks *(1923), the adaptation of the Thomas Mann masterpiece by Gerhard Lamprecht, director and founder of Deutsche Kinemathek, which will be presented in a newly restored version. The delightful Turkish film* Aysel Bataklı Damın Kızı *(1934) boasts a dual connection to literature: inspired by a story by Selma Lagerlöf, its screenplay was written by the poet Nazım Hikmet.*

We ask ourselves why La Vérité sur Bébé Donge *(1952) is not part of the canon of cinema history. Based on the eponymous novel by Georges Simenon, it is one of the most successful adaptations of his work. Everything is perfect: Henri Decoin's direction, the screenplay, the portrait of the French provinces, full of falseness and corruption, the harshness and repentance of industrialist and serial cheater François Donge, magnificently played by Jean Gabin. But the film surpasses itself thanks to Danielle Darrieux, here at the height of her art. The actress, who within a few months would star in two masterpieces by Max Ophüls* – La Maison Tellier*, an episode from* Le Plaisir*, and* Madame de… *– gives incredible depth to her character, a fragility so human as to make her eternal. In Italy the film*

Darrieux, qui all'apogeo della sua arte. L'attrice, che nel giro di pochi mesi sarà protagonista di due capolavori di Max Ophüls, *La Maison Tellier*, episodio di *Il piacere*, e *Madame de…*, dà ai suoi personaggi una profondità luminosa, una fragilità così umana da renderli eterni. In Italia il titolo del film diventerà *La follia di Roberta Donge*, verranno tolti otto minuti e cambiato il senso di molte frasi, trasformando la rivolta della signora Donge in un caso di pazzia.

Nel rapporto tra pagina scritta e cinema, la sfida più 'irragionevole' è quella di Wojciech Has che traspone il romanzo ottocentesco di Jan Potocki *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*), in un film labirintico, onirico e surreale, dove lo spettatore si lascia trasportare dal genio ludico e sfrenato del regista polacco.

E infine c'è *Pinocchio* (1972), nella versione di Comencini, pensata in cinque puntate da 55 minuti per la televisione e ridotta a poco più di due ore per la versione cinematografica. Per gli italiani che lo hanno visto sul piccolo schermo da bambini, il *Pinocchio* di Comencini è più importante del libro di Collodi. Una trasposizione perfetta in chiave di fiaba contadina, dove ogni attore (Manfredi, Lollobrigida, Stander, De Sica, Franchi e Ingrassia) si supera nel dare carne e ossa ai personaggi della fiaba.

Bambini

Più introspettivo e psicologico è il racconto di *Bobita* (1965), di Márta Mészáros. Attraverso gli occhi di un bambino, esplora il risveglio emotivo di una società socialista in cui l'esistenza sembra essere silenziosamente plasmata e soffocata dal conformismo e dalla rigidità ideologica. I bambini non sono solo una presenza costante nel cinema libero e anarchico delle origini, ma delle vere e proprie star naturali. Vivaci, capricciosi e dispettosi, sfuggono con astuzia alle regole e alle punizioni degli adulti. Proviamo a immaginare il fuggi fuggi del piccolo apprendista pasticcere in *Les Farces de Toto Gâte-Sauce* (1905) accompagnato dal tema musicale *Pinocchio*, composto da Fiorenzo Carpi: una birichinata che certamente piacerebbe a Comencini, alla sua anima di cercatore di film muti e di cineasta che ha saputo raccontare l'infanzia. Dal suo primo cortometraggio, *Bambini in città* (1946) a *Incompreso* (1966) – recentemente Isabelle Huppert ha confidato che la visione di questo film continua a farla commuovere come quando era piccola –, dalla serie tv *I bambini e noi* (1970), prova generale per *Pinocchio*, fino a *Voltati Eugenio*, Comencini ha sempre saputo come guardare i bambini, mettendosi alla loro altezza e dalla loro parte.

L'infanzia messa in scena dal cineasta e drammaturgo iraniano Bahram Beyzaie è invece definita dall'assenza (familiare e personale, ma anche strutturale e sociale). Fortemente influenzato dal teatro, dalla tradizione persiana e dalla sperimentazione modernista, Beyzaie segue una giornata di due bambini nella periferia di Teheran tra la sporcizia e le rovine di un mondo che sta crollando. Densissimo di

was given the title La follia di Roberta Donge *(The Madness of Roberta Donge), eight minutes were cut and many lines of dialogue changed, transforming Mrs Donge's rebellion into a case of insanity.*

In the relationship between the written page and cinema, the most "unreasonable" challenge is that of Wojciech Has, who adapted Potocki's 19th-century novel The Manuscript Found in Saragossa *(*Rękopis znaleziony w Saragossie*) into a labyrinthine, dreamlike and surreal film, in which the viewer is transported by the unbridled playful genius of the Polish director. And finally there is* Pinocchio*, Comencini's version, conceived as five 55-minute episodes for television and reduced to just over two hours for the cinema version. For those Italians who watched it on television as children, Comencini's version is more important than Collodi's book. It is the perfect adaptation of the peasant fairy tale, in which every actor (Manfredi, Lollobrigida, Stander, De Sica, Franchi and Ingrassia) excels in bringing their characters to life.*

Children

More introspective and psychological is the story of Bobita *(1965), one of the three magnificent shorts by Márta Mészáros. Through the eyes of a young boy, it explores the emotional reawakening of a socialist society in which life seems to be silently moulded and suffocated by conformism and ideological rigidity. Children are not only a constant presence in the free and anarchic early cinema, but its authentic and natural stars. Lively, capricious and mischievous, they cunningly evade the rules and punishments imposed by adults. Let's try to imagine the adventures of the young assistant pastry chef in* Les Farces de Toto Gâte-Sauce *(1905) accompanied by the musical theme to* Pinocchio*, composed by Fiorenzo Carpi – a prank that certainly would have pleased Comencini, a filmmaker who was an enthusiast of silent cinema and understood how to represent childhood. From his first short* Bambini in città *(1946) to* Misunderstood *(*Incompreso*, 1966) – Isabelle Huppert recently confided that seeing this film continues to move her just as it did when she was a child – to the TV series* I bambini e noi *(1970), a dress rehearsal for* Pinocchio*, to* Eugenio *(*Voltati Eugenio*), Comencini always knew how to observe children, placing himself at their level and on their side.*

On the other hand, the childhood depicted by Iranian filmmaker and playwright Bahram Beyzaie is one defined by absence (family and personal, but also institutional and social). Strongly influenced by theatre – both traditional Persian and modern experimentalism – Beyzaie follows two children over the course of one day in the outskirts of Tehran, amid the dirt and the ruins of a world that is collapsing. Dense in symbolism, The Journey *(*Safar*, 1972) is a small film of extraordinary visual beauty. Many more children appear throughout this year's programme, from the films of* Il Cinema Ritrovato Kids *to Truffaut's debut (*Les Mistons*, 1957), to the hilarious silent comedies of Laurel and Hardy, adults who went back to being children.*

simboli, *The Journey* (*Safar*, 1972) è un piccolo film di una bellezza visiva stupefacente. Tanti altri bambini attraversano il programma, dai film del *Cinema Ritrovato Kids* all'esordio di Truffaut (*Les Mistons*, 1957), fino alle farse silenziose di Stanlio e Ollio, adulti tornati bambini.

L'aria del tempo

L'aria del tempo resta attaccata a un film, ne rappresenta la carta d'identità, una prova di verità. Questo è evidente nei cinegiornali, che raccontano eventi che poi diventano storia. Per celebrare i 130 anni della Gaumont abbiamo pensato di chiedere al suo archivio ottanta minuti di newsreel del 1939. Non un anno qualunque. Nei cinegiornali coesistono eventi notissimi, accanto ad altri meno conosciuti, oltre a una massa di notiziole che rappresentano le persone comuni che, senza saperlo, vivevano quegli ultimi momenti di pace. Prendiamo allora un altro esempio dell'aria del tempo, *Il pianto delle zitelle* (1939), del fotografo Giacomo Pozzi-Bellini, un documentario folgorante su un rito religioso arcaico legato alla primavera, vincitore come miglior documentario a Venezia, poi censurato dal fascismo e considerato da Antonioni il primo esempio di cinema neorealista. Vediamo i volti delle donne in preghiera, i loro gesti, le loro voci che intonano i canti, i fazzoletti che cingono le loro teste. Una testimonianza preziosa e inconsapevole di un mondo che c'era e non c'è più.

Altro esempio sono i quattro cortometraggi realizzati, tra il 1931 e il 1945, da due straordinari sperimentatori, Franciszka e Stefan Themerson, coppia d'artisti capaci di un approccio interdisciplinare alle arti. Nel poetico e vibrante *Europa* (1931) lanciano un grido di dolore contro l'intolleranza e la violenza e un accorato appello al continente per dare rifugio a tutti; in *Calling Mr. Smith* (1943) interpellano lo spettatore utilizzando le armi dell'avanguardia e dell'astrazione per un lamento contro le atrocità naziste.

Ancora più sorprendente è il caso di *L'estrema rinuncia* (*Till We Meet Again*, 1944), dove tutto è improbabile e di cartapesta, a partire dalla Francia occupata dai nazisti, ricostruita a Hollywood, ma dove il genio di Frank Borzage e la presenza di un bel numero di artisti fuggiti dall'Europa, com'era successo sul set di *Casablanca*, infondono al film una verità e un'urgenza che, dopo pochi minuti, ci fa dimenticare di vivere nel 2025.

La realtà crea anche legami inattesi, come quello tra *El inquilino* di José Antonio Nieves Conde e *La finestra sul Luna Park* di Luigi Comencini. Entrambi del 1957, il primo girato a Madrid e il secondo a Roma, raccontano gli effetti del boom e della speculazione edilizia sulla vita delle persone. Il primo sarà sottoposto a pressioni dalla censura franchista, che ne modificherà il senso, il secondo sarà un insuccesso al botteghino, ma il vero inizio della carriera di Comencini.

Le strade dell'aria del tempo sono infinite e sorprendenti. In *À la mémoire du rock* (1963) François Reichenbach ci porta a Parigi in una grande sala da concerto e osserva

The Mood of the Times

The mood of the times sticks to a film; it is like its identity card, proof of its veracity. This is patently evident in newsreels, which recount events destined to become part of history. To celebrate Gaumont's 130th anniversary, we asked its archive for 80 minutes of newsreels from 1939. This was not just any year. In the newsreels, well-known events sit alongside lesser-known but still significant ones, together with a plethora of minor news items about ordinary people who, unbeknownst to them, were living through the final moments of peace. Let's take another example of the mood of the times, Il pianto delle zitelle *(1939), a stunning documentary about an archaic religious rite linked to springtime, directed by the photographer Giacomo Pozzi-Bellini; it won the best documentary prize at Venice and was censored under Fascism; Michelangelo Antonioni considered it the very first example of neorealist cinema. In it we see the faces of women in prayer – their gestures, their voices singing songs, the handkerchiefs that crown their heads. It is a precious, unintentional testimony of a world that once was but that no longer exists.*

Another example would be the four shorts made between 1931 and 1945 by two extraordinary experimenters, Franciszka and Stefan Themerson, a pair of artists who approached art from an interdisciplinary perspective. The vibrant and poetic Europa *(1931) is an anguished cry against intolerance and violence as well as a heartfelt appeal to the continent to offer refuge to everyone;* Calling Mr. Smith *(1943) employs the tools of abstraction and the avant-garde to invoke the spectator in a lament against the atrocities of the Nazi regime.*

Even more surprising is Till We Meet Again *(1944), in which everything is improbable and artificial, beginning with the reconstruction in Hollywood of France occupied by the Nazis. However, Frank Borzage's genius and the involvement of a good number of artists who had fled Europe, as in the case of* Casablanca*, gives the film a sense of truth and urgency that, after a few minutes, makes us forget that we live in 2025.*

Reality also creates unexpected connections, such as that between José Antonio Nieves Conde's El inquilino *and Luigi Comencini's* La finestra sul Luna Park*. Both were made in 1957, the first in Madrid and the second in Rome, and both tell of the effects of the economic boom and housing speculation on the lives of individuals. Franco's censors put pressure on the first and changed its meaning; the second was a failure at the box office but marked the true beginning of Comencini's career.*

The mood of the times follows many surprising paths. In À la mémoire du rock *(1963), François Reichenbach takes us to a large concert hall in Paris and observes the audience. In order to bring us closer to what is going on, he does not make use of the concert's rock music but, paradoxically, Boccherini's* String Quintet no. 5*, in order to convey the pure joy experienced by the young spectators.*

Sometimes the mood of the times can only be expressed through colour, and this year we offer you the absolute peaks of beauty: from the profound, tragic, and oneiric Technicolor of

il pubblico. Il paradosso è che per avvicinarci a quello che sta succedendo non usa la musica rock del concerto, ma il *Quintetto per archi n° 5* di Boccherini e così ci porta nella gioia pura di quei giovani spettatori.

A volte l'aria del tempo passa per il colore, e quest'anno vi offriamo delle vette assolute di bellezza: il Technicolor profondo, tragico e onirico di *Duello al sole* (*Duel in the Sun*, 1948) ci conduce alla fine degli anni Quaranta, e quello caramellato di *Artisti e modelle* (*Artists and Models*, 1955) alle certezze patinate e plastificate dei Cinquanta. Ma basta vedere pochi minuti di *El grito* (1968) per svegliarsi a Città del Messico nel luglio del 1968, in quei giorni infuocati che, prima dell'inizio dei Giochi olimpici, sconvolsero il Messico.

Nell'India del 1970 ci porta *Giorni e notti nella foresta* (*Aranyer Din Ratri*), un film miracoloso che ritrae la complessità di un paese con la leggerezza che solo un maestro come Satyajit Ray sa immaginare. Nel film vediamo Sharmila Tagore – pronipote del primo premio Nobel per la letteratura indiano, Rabindranath Tagore –, una delle attrici preferite di Ray e uno dei volti più famosi di Bollywood. Nel film è misteriosa, cerebrale, magnetica, molto più affascinante e intelligente dei personaggi maschili che la corteggiano.

A volte è un attore a rappresentare un'epoca, anche interpretando ruoli fra loro lontanissimi, come quest'anno succede a Jack Nicholson che in *Cinque pezzi facili* (*Five Easy Pieces*, 1970) interpreta il non eroico Robert Eroica Dupea e cinque anni dopo l'eroico R.P. McMurphy di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Due film epocali.

A volte un film ci riporta dove non siamo mai stati, al centro di qualcosa che abbiamo dimenticato, come il prezioso documentario di Férid Boughedir *Caméra arabe* (1987), che ci proietta alla fine dell'età d'oro del cinema arabo, quando esisteva una generazione di maestri come Mohammed Lakhdar-Hamina, Mahmoud Ben Mahmoud, Abdellatif Ben Ammar, Merzak Allouache, Mohammad Malas e Youssef Chahine. Tra i protagonisti di *Caméra arabe* c'è anche un giovane, eloquente Nouri Bouzid di cui mostriamo in prima assoluta il restauro di *L'Homme de Cendre* (1986), un film in grado di scardinare molti tabù del cinema arabo.

In questo viaggio nel tempo non sapremo dire qual è il film più bello del Cinema Ritrovato, ma almeno sappiamo qual è il più brutto. *Arrapaho*, secondo l'autorevole critico Morando Morandini, è "il più brutto film della storia del cinema italiano", un capolavoro trash dei primi anni Ottanta realizzato a bassissimo costo da Ciro Ippolito.

Esserci o non esserci

Il nostro festival si svolge per tre settimane e per otto giorni, vede otto sale in attività dalla mattina a tarda sera e due arene, Piazzetta Pasolini e Piazza Maggiore, dedicate alle proiezioni all'aperto. Vive non solo di proiezioni, ma anche di incontri, con una bella compagnia d'artisti e professionisti, lezioni di cinema, performance e un fitto programma

Duel in the Sun *(1948), which perfectly encapsulates the late-1940s, to the sweetened colour of* Artists and Models *(1955) and the glossy and plasticised certainties of the 1950s. Just a few minutes of* El grito *(1968) are all that are required for us to awaken in Mexico City in July 1968, during the fiery days that shook Mexico before the beginning of the Olympic Games.*

We journey to India in 1970 in Days and Nights in the Forest *(*Aranyer Din Ratri*), a miraculous film that depicts the complexity of the country with a lightness of touch of which only a master such as Satyajit Ray is capable. In the film we see Sharmila Tagore – great granddaughter of Rabindranath Tagore, winner of the Nobel Prize in literature – one of Ray's favourite actresses and one of Bollywood's most famous faces. In the film, she is mysterious, cerebral, magnetic, and much more charming and intelligent than the male characters who court her.*

Sometimes it is an actor who incarnates an era, even while playing vastly different roles. This is the case of Jack Nicholson, who played the unheroic Robert Eroica Dupea in Five Easy Pieces *(1970), and then five years later the heroic R.P. McMurphy in* One Flew Over the Cuckoo's Nest. *Two epoch-making films.*

Sometimes a film takes us somewhere we have never been, or to the heart of something we have forgotten, as in Férid Boughedir's precious documentary Caméra arabe *(1987), which transports us to the end of the Arab cinema's golden age, marked by a whole generation of masters such as Mohammed Lakhdar-Hamina, Mahmoud Ben Mahmoud, Abdellatif Ben Ammar, Merzak Allouache, Mohammad Malas and Youssef Chahine. Among the directors featured in* Caméra arabe *is a young and eloquent Nouri Bouzid, whose restoration of* L'Homme de Cendre *(1986) – a film capable of shattering many of the taboos of Arab cinema – will be shown this year for the first time.*

In this journey through time, we cannot say which is the best film in Il Cinema Ritrovato, but at least we know which is the worst: According to the respected critic Morando Morandini, Arrapaho *"is the worst film in the history of Italian cinema", a trash-film masterpiece from the early 1980s, made on a miniscule budget by Ciro Ippolito.*

To Be or Not to Be

Our festival takes place over three weeks, and for eight days makes use of eight cinemas running from morning to night, as well as two arenas dedicated to open-air screenings: Piazzetta Pasolini and Piazza Maggiore. It is animated not only by screenings, but also encounters in the fine company of artists and professionals, cinema lectures, performances, and a packed programme of cine-concerts. It is incorrect to say that cinema is not a performance art; rather, one of things that makes Il Cinema Ritrovato special is the attention paid to every single séance*, to the auditorium where it takes place and the quality of the introductions and the screenings. Once again this year, many films will be screened on celluloid (for some years now*

di concerti. Non è così vero che il cinema non sia un'arte performativa. O meglio, una delle specificità del Cinema Ritrovato è l'attenzione a ogni singola *séance*, alla sala dove avviene lo spettacolo, alla qualità delle presentazioni e delle proiezioni; anche quest'anno moltissimi saranno i film presentati in pellicola (da molti anni un'intera sezione del festival è dedicata al passo ridotto), e tutte le opere mute saranno accompagnate dal vivo dai migliori specialisti di quest'arte meravigliosa che restituisce musica alle immagini. Quest'anno avremo anche un'imbonitrice, Julie Linquette, che presenterà i magici film di Georges Méliès, riportandoci alle atmosfere delle proiezioni del primo cinema, quando ogni proiezione era magica.

Magiche saranno sicuramente le serate sotto le stelle di Piazza Maggiore del 21 e del 26 giugno, con la proiezione in 70mm di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) e di *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*) che, dopo un lungo restauro, dopo cento anni torna a essere il film che fu alla sua uscita, accompagnato dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

La parola "comunità" è stata in questi ultimi anni, come quasi tutte le parole importanti, svuotata del suo senso arcaico e sacro, per diventare un mostro nelle mani di mostri. Eppure non troviamo un'altra parola per definirci. Noi, il pubblico bolognese, quello internazionale, gli archivi, le library, i curatori delle sezioni, gli autori di questo oggetto che avete tra le mani che si chiama catalogo e che è il frutto appassionato, competente, ossessivo di una redazione spettacolare che tiene in vita questa utopia realizzata: lavorare tutto l'anno per produrre un libro impossibile, dove i film, le opere più dimenticate, saperi diversi e profondi si incontrano e producono un piacere che è un atto di condivisione e trasmissione.

Parliamo di utopia realizzata perché la Cineteca, in questi trentanove anni è cresciuta e si è affinata attorno al Cinema Ritrovato. All'inizio era il Cinema Lumière di via Pietralata, poi le due sale di Piazzetta Pasolini, le proiezioni nel Cortile d'onore di Palazzo d'Accursio, lo schermo di Piazza Maggiore, spazi culturali che hanno preparato il progetto Modernissimo, una sala da 333 posti e un'area espositiva di 1500 metri quadrati.

I primi dodici mesi del Modernissimo hanno fatto registrare 146.000 biglietti venduti, record italiano per una monosala. Traduciamo: il Modernissimo, con la sua programmazione di storia del cinema, senza teniture di film di prima visione, è stata di gran lunga la monosala italiana di maggior successo aggiudicandosi il riconoscimento del Biglietto d'oro. Questi risultati sono il frutto di una storia quarantennale, a dimostrazione che la cultura richiede tempo e amore, che se si piantano semi, bisogna proteggerli e dar loro tempo per produrre frutti copiosi. Non siamo in pochi a crederci, stiamo uniti e prepariamoci al quarantennale del Cinema Ritrovato, che sarà una grandissima festa!

Intanto buon trentanovesimo Cinema Ritrovato a tutti!!

a whole section has been dedicated to smaller gauges), while all the silent films will have live accompaniment by the most accomplished specialists of this wonderful art, which restores music to the image. This year, we will also have a narrator, Julie Linquette, who will present Georges Méliès films and help recreate the atmosphere of early cinema performances, when every projection was magic.

The evenings under the stars in Piazza Maggiore on 21 and 26 June will certainly be enchanted, with the 70mm projection of Close Encounters of the Third Kind *(1977), and* The Gold Rush*, which, following a lengthy restoration, returns the film to how it was on its original release, 100 years ago, together with live accompaniment by the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.*

In recent years "community", like all important words, has been drained of its archaic and sacred meaning and become a monster in the hands of monsters. Yet we cannot think of another word to define us: the Bolognese audience, the international audience, the archives, libraries, curators of the various sections, and the authors of this object called a catalogue, which you are holding in your hands and which is the fruit of the passionate, expert and obsessive work of an amazing editorial team who keep this utopia alive. They work all year round to produce an impossible book in which films (including the most forgotten titles) and deep, wide-ranging knowledge are brought together in a joyous act of sharing and transmission.

We speak of a utopia come true because the Cineteca has grown and improved alongside Il Cinema Ritrovato during these past 39 years. In the beginning it was just the Cinema Lumière in via Pietralata, then the two auditoriums of Piazzetta Pasolini, the screenings in the Cortile d'onore of Palazzo d'Accursio, and the screen in Piazza Maggiore. These cultural spaces paved the way for the Modernissimo project, an auditorium of 333 seats and an exhibition space of 1,500 square metres.

During its first 12 months, the Modernissimo sold 146,000 tickets – a record for a single screen cinema in Italy. Translation: the Modernissimo, with its programme of film history, without first-run films, was by a long margin the most successful single-screen cinema in Italy, winning the Golden Ticket award.

This is the result of a 40-year history, proving that culture needs time and love, that if we plant seeds, we have to protect them and give them time to bear abundant fruit. It wasn't just a few people who believed; we were all united, and now we can prepare for Il Cinema Ritrovato's 40th anniversary, which promises to be an enormous celebration!

In the meantime, happy 39th Cinema Ritrovato to you all!

EVENTI SPECIALI

Special Events

Jodāyi-e Nāder az Simin

JODĀYI-E NĀDER AZ SIMIN

Iran, 2011 Regia: Asghar Farhadi

▪ T. it.: *Una separazione*. T. int.: *A Separation*. Scen.: Asghar Farhadi. F.: Mahmoud Kalari. M.: Hayedeh Safiyari. Scgf.: Keyvan Moghaddam. Mus.: Sattar Oraki. Int.: Leila Hatami (Simin), Peyman Moadi (Nader), Shahab Hosseini (Hojjat), Sareh Bayat (Razieh), Sarina Farhadi (Termeh), Babak Karimi (giudice), Ali-Asghar Shahbazi (padre di Nader), Kimia Hosseini (Somayeh), ShirinYazdanbakhsh (madre di Simin). Prod.: Asghar Farhadi per Asghar Farhadi Productions ▪ DCP. D.: 119'. Col. Versione farsi con sottotitoli italiani / *In Farsi with Italian subtitles*
▪ Da: Lucky Red

Vincitore dell'Orso d'Oro alla Berlinale e dell'Oscar come miglior film straniero, *Jodāyi-e Nāder az Simin* ha infuso nuova vita nel cinema iraniano. È stato, di fatto, uno degli ultimi grandi film realizzati entro i rigidi vincoli e le 'linee rosse' dell'industria cinematografica iraniana – dove è richiesto un permesso ufficiale in ogni fase, dalla sceneggiatura alla distribuzione – che siano comunque riusciti a presentare una visione personale profondamente coerente e sfaccettata della società iraniana.

Nader e Simin, una coppia della classe media di Teheran, sono sull'orlo del divorzio. Simin vuole emigrare in Australia mentre Nader insiste per restare in Iran e prendersi cura del padre malato di Alzheimer. La loro figlia di dieci anni, Termeh, è costretta a scegliere con chi stare. La situazione si complica quando Nader viene accusato di aver causato lesioni a una donna che aveva assunto per occuparsi della casa in assenza della moglie.

Fin dai suoi primi lavori Farhadi attinge a due grandi tradizioni del cinema iraniano: i melodrammi realisti e socialmente consapevoli degli anni Novanta e i crudi film urbani degli anni Settanta. Ai primi conferisce suspense hitchcockiana e un affilato rigore formale; dei secondi ridimensiona gli eccessi modernisti troppo stilizzati e l'ambiente esclusivamente maschile. In *Jodāyi-e Nāder az Simin* il regista esplora i suoi temi ricorrenti, come l'effetto domino di una bugia apparentemente innocua che si trasforma in una valanga emotiva travolgendo tutti i personaggi coinvolti. Il film ritrae una società lacerata da divisioni di classe e diffidenza reciproca – sia tra

Forushande

individui, sia nei confronti delle istituzioni – dove l'occultamento diventa una strategia di sopravvivenza. La violenza imposta da istituzioni sociali disfunzionali – qui rappresentate dal sistema giudiziario e da un diritto di famiglia obsoleto – si trasforma in violenza emotiva che gli individui esercitano gli uni contro gli altri. Farhadi utilizza una messa in scena straordinaria che, come i suoi personaggi, alterna rivelazioni e occultamenti, condivisioni e reticenze. Cinema essenziale!

Ehsan Khoshbakht

Winner of the Berlinale Golden Bear and Oscar for Best Foreign Language Film, Asghar Farhadi's Jodāyi-e Nāder az Simin *breathed new life into Iranian cinema. In fact, it was perhaps one of the last major films to be made within the strict regulations and "red lines" of Iranian film industry – where official permission is required at every stage, from scriptwriting to exhibition – that still managed to present a deeply coherent and nuanced personal vision of Iranian society.*

Nader and Simin, a middle-class couple in Tehran, are on the verge of divorce. Simin wants to emigrate to Australia, while Nader insists on staying in Iran to care for his father, who suffers from Alzheimer's. Their 10-year-old daughter, Termeh, must decide whom to stay with. Matters become more complicated when Nader is accused of causing bodily harm to a housekeeper he has hired to help in his wife's absence.

From his earliest works, Farhadi has drawn on two major traditions in Iranian cinema: the socially conscious realist melodramas of the 1990s and the gritty street films of the 1970s. He infuses the former with Hitchcockian suspense and sharp craftsmanship, while stripping the latter of its overly stylized modernist excesses and all-male milieu. In Jodāyi-e Nāder az Simin*, he explores his recurring themes: the ripple effect of a seemingly minor lie, which snowballs into an emotional avalanche engulfing everyone involved. The film portrays a society fractured by class divisions and mutual distrust – of both individuals and institutions – where concealment becomes a means of survival. The violence imposed by dysfunctional social institutions – here represented by the judiciary and outdated family court laws – morphs into emotional violence that individuals unleash upon each other. Farhadi employs a remarkable mise-en-scène which, like his characters, alternates between revealing and concealing, sharing and withholding. Essential cinema!*

Ehsan Khoshbakht

FORUSHANDE

Iran-Francia, 2016 Regia: Asghar Farhadi

▪ T. it.: *Il cliente*. T. int.: *The Salesman*. Scen.: Asghar Farhadi. F.: Hossein Jafarian. M.: Hayedeh Safiyari. Scgf.: Keyvan Moghaddam. Mus.: Sattar Oraki. Int.: Shahab Hosseini (Emad), Taraneh Alidoosti (Rana), Mina Sadati (Sanam), Babak Karimi (Babak), Farid Sajjadi Hosseini (il cliente), Mojtaba Pirzadeh (Majid), Shirin Aghakashi (Esmat), Mehdi Kooshki (Siavash). Prod.: Asghar Farhadi, Alexandre Mallet-Guy, Olivier Père per Farhadi Film Production, Memento Films Production, Arte France Cinéma ▪ DCP. D.: 124'. Col. Versione farsi con sottotitoli italiani / *In Farsi with Italian subtitles*
▪ Da: Lucky Red

Ciò che mi ha affascinato dell'opera teatrale [*Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller], e che ho voluto riprendere, è l'accento che Miller pone sulle relazioni tra le persone all'interno del nucleo familiare. […] Sebbene l'opera teatrale sia incentrata su un dramma familiare, quest'ultimo permette in realtà di comprendere appieno lo spirito e l'atmosfera che si respiravano al di fuori delle quattro mura domestiche in quel particolare periodo della storia americana. Questa è la grandezza dell'opera e ciò che ha davvero suscitato il mio interesse: c'è una forte componente sociale. […]

Nei miei film cerco deliberatamente di porre le coppie in situazioni difficili da cui devono cercare una via d'uscita. Le loro relazioni raggiungono un punto di crisi a causa delle circostanze che si trovano ad affrontare. Di solito le coppie non devono far fronte alla crisi fin dall'inizio del film, ma vi restano progressivamente invischiate man

mano che la storia procede. […] La coppia di *Forushande* conduceva una vita normale finché non è stata costretta a trasferirsi in un appartamento precedentemente occupato da una prostituta. A quel punto i due si ritrovano, loro malgrado, coinvolti in una nuova serie di circostanze che mettono sotto pressione il loro rapporto e rivelano lati inediti del loro carattere. […]

Nella maggior parte dei miei film i personaggi femminili cercano sempre di guardare avanti […] In *Forushande* succede la stessa cosa: ci si aspetta che la protagonista reagisca con forza perché è lei la vittima dell'aggressione, ma a poco a poco sembra dominare la propria rabbia. Anche se non perdona il suo aggressore, riesce a mantenere il controllo. […]

Entrambi i personaggi si trasformano con l'avanzare della storia. All'inizio Emad sembra una persona gentile e premurosa: nel mezzo del caos lo vediamo tornare indietro per aiutare la vicina a portare fuori dal palazzo il figlio disabile. Rana è dei due quella più preoccupata per se stessa e per il benessere del marito, ma con l'avanzare della vicenda i ruoli si ribaltano e Rana diventa quella più attenta agli altri; cerca di proteggere la reputazione dell'uomo che l'ha ferita, pur senza perdonarlo.

Asghar Farhadi, in *Asghar Farhadi: Interviews*, a cura di Ehsan Khoshbakht e Drew Todd, University Press of Mississippi, Jackson 2023

*What fascinated me about the play [*Death of a Salesman *by Arthur Miller], and what I became fixed on using myself, was the focus that Miller placed on the relationships between people within a family unit … While the play centers on a family drama, that drama actually gives you a complete understanding of what the spirit and atmosphere were like outside the four walls of their home during that period of American history. That is the play's greatest quality and what really captured my interest; there is a strong social aspect to it …*

My films deliberately try to place couples in dire situations, which they must overcome and find a way out of. Their relationships reach a point of crisis due to the situation that they are confronted with. They don't usually have to deal with that crisis from the very beginning of the film, but they become more entangled in it as the story progresses … The couple in Forushande *were living a normal life until they were forced to move to an apartment previously occupied by a prostitute. At that point, they inadvertently become entangled in a new set of circumstances, which puts pressure on their relationship and reveals a different side to them that neither one had seen before …*

Throughout the majority of my films, the female characters always try to look ahead … It's the same kind of situation in Forushande*: we expect the female character to have a strong reaction because she was the victim of the attack, but she slowly seems to let go of her anger instead. While she does not forgive her male attacker, she is able to control herself …*

Both of those characters are transformed as the story progresses. Emad seems a very affable and considerate person at first: in the midst of all the chaos, we see him go back to help his next-door neighbor carry her disabled son out of the building. Rana is the one who seems more concerned about herself and her husband's welfare. But as we get further into the story, the two characters switch places and Rana becomes the one more concerned about others; she tries to protect the reputation of the man who hurt her, even though she has not forgiven him.

Asghar Farhadi, in Asghar Farhadi: Interviews*, edited by Ehsan Khoshbakht and Drew Todd, University Press of Mississippi, Jackson 2023*

OMAGGIO A / *TRIBUTE TO* TERRY GILLIAM

BRAZIL

Regno Unito-USA, 1985
Regia: Terry Gilliam

▪ Scen.: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. F.: Roger Pratt. M.: Julian Doyle. Scgf.: Norman Garwood. Mus.: Michael Kamen. Int.: Jonathan Pryce (Sam Lowry), Robert De Niro (Harry Turtle), Katherine Helmond (Ida Lowry), Ian Holm (Kurtzmann), Bob Hoskins (Spoor), Michael Palin (Jack Lint), Ian Richardson (Warrenn), Peter Vaughan (Helpmann). Prod.: Arnon Milchan per Embassy International Pictures ▪ DCP. D.: 144'. Col. Versione Inglese / *In English* ▪ Da: United International Pictures per concessione di The Walt Disney Studios ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Criterion Collection presso il laboratorio Company 3, a partire dal negativo originale scena 35mm. Restauro supervisionato da Terry Gilliam / *Restored in 4K in 2025 by The Criterion Collection at Company 3 laboratory, from the original 35mm camera negative. Restoration supervised by Terry Gilliam*

Capirete che non è facile indicare con precisione la posizione del mondo dell'immaginazione. […] Ma se sono convinto (e lo sono) che il mondo immaginato sia, debba essere, connesso a quello osservabile, allora dovrei anche essere in grado – perché no? – di localizzarlo; di dire come si fa a raggiungerlo. […]

Queste riflessioni mi sono state ispirate dal magnifico film di Terry Gilliam sul totalitarismo del futuro, *Brazil*. Perché quanto più un'opera è

Brazil

frutto d'immaginazione, tanto più delicato è il problema della localizzazione. […]

Al livello più ovvio il film è ambientato nel paese di Distopia, gemello oscuro di Utopia, il peggiore dei mondi possibili. […]

Come rivelò N.F. Simpson in *One Way Pendulum*, il mondo dell'immaginazione è un luogo in cui il lungo braccio della legge non riesce ad arrivare. Questa idea – l'opposizione tra immaginazione e realtà, che è anche naturalmente l'opposizione tra arte e politica – è di grande importanza, perché ci ricorda che non siamo indifesi, che sognare significa avere potere. E io credo che la vera ambientazione di *Brazil* sia l'altra grande tradizione dell'arte, quella in cui le tecniche della commedia, della metafora, dell'immaginario potenziato, della fantasia e via di seguito vengono impiegate per scardinare le nostre certezze convenzionali, offuscate dall'abitudine, su cosa sia il mondo e cosa debba essere. […]

Va anche rilevato che Terry Gilliam è un emigrato. "L'America ti bombarda di sogni e ti priva dei tuoi" dice, e *Brazil* parla anche di questo; della lotta tra sogni privati, personali (il volo, l'amore) e grandi fantasie di massa (l'eterna giovinezza, la ricchezza materiale, il potere)… *Brazil* è il prodotto di quella strana cosa che è la sensibilità dell'emigrato, il cui sviluppo credo sia uno dei temi centrali di questo secolo di gente sradicata. L'emigrato è forse l'unica specie di essere umano libera dalle catene del nazionalismo (per non parlare del suo orribile fratello, il patriottismo). È una libertà gravosa. […]

E se devo concludere con la semplice (ma forse non così semplice) osservazione che la collocazione di *Brazil* è il cinema stesso, perché nel cinema il sogno costituisce la norma; e allora dovrei aggiungere che *Brazil* è una terra immaginaria di cui tutti noi che abbiamo – per un motivo o per l'altro – perduto una patria ritrovandoci altrove, siamo i veri abitanti. Come Terry Gilliam, anch'io sono cittadino di *Brazil*.

Salman Rushdie, *The Location of Brazil*, "American Film", settembre 1985

It is not easy, you see, to be precise about the location of the world of the imagination … But if I believe (and I do) that the imagined world is, must be, connected to the observable one, then I

should be able, should I not, to locate it, to say how you get there from here …

These reflections have been prompted by Terry Gilliam's magnificent new film of future totalitarianism, Brazil. *Because the more highly imagined a piece of work, the more ticklish this problem of location becomes …*

At the most obvious level, the film is set in Dystopia, Utopia's dark opposite, the worst of possible worlds …

As N.F. Simpson revealed in One Way Pendulum*, the world of the imagination is a place into which the long arm of the law is unable to reach. This idea – the opposition of imagination to reality, which is also of course the opposition of art to politics – is of great importance, because it reminds us that we are not helpless, that to dream is to have power. And I suggest that the true location of* Brazil *is the other great tradition of art, the one in which techniques of comedy, metaphor, heightened imagery, fantasy, and so on are used to break down our conventional, habit-dulled certainties about what the world is and has to be …*

It is also relevant that Terry Gilliam is a migrant. "America bombards you with dreams and deprives you of your own," he says, and Brazil *is about that, too: the struggle between private, personal dreams (flying, love) and the great mass-produced fantasies (eternal youth, material wealth, power) …* Brazil *is the product of that odd thing, the migrant sensibility, whose development I believe to be one of the central themes of this century of displaced persons. To be a migrant is, perhaps, to be the only species of human being free of the shackles of nationalism (to say nothing of its ugly sister, patriotism). It is a burdensome freedom …*

And if I am to conclude with the simple (but also, perhaps, not so simple) observation that the location of Brazil *is the cinema itself, because in the cinema the dream is the norm, then I should add that this cinematic* Brazil *is a land of make-believe of which all of us who have, for whatever reason, lost a country and ended up elsewhere are the true citizens. Like Terry Gilliam, I am a Brazilian.*

Salman Rushdie, The Location of Brazil*, "American Film", September 1985*

OMAGGIO A / *TRIBUTE TO* JIM JARMUSCH

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

Regno Unito-Germania-Francia-USA, 2013 Regia: Jim Jarmusch

▪ T. it.: *Solo gli amanti sopravvivono*. Sog., Scen.: Jim Jarmusch. F.: Yorick Le Saux. M.: Affonso Gonçalves. Scgf.: Marco Bittner Rosser. Mus.: Jozef van Wissem, SQÜRL. Int.: Tilda Swinton (Eve), Tom Hiddleston (Adam), Mia Wasikowska (Ava), John Hurt (Christopher Marlowe), Anton Yelchin (Ian), Jeffrey Wright (Dr Watson), Slimane Dazi (Bilal), Carter Logan (Scott), Yasmine Hamdan (Yasmine). Prod.: Reinhard Brundig, Jeremy Thomas per Recorded Picture Company, Pandora Film, Snow Wolf ▪ DCP. D.: 123'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ▪ Da: Movies Inspired

"Vuoi che ti parli ancora della spaventosa azione a distanza? La teoria della correlazione quantistica di Einstein", sussurra Adam (Tom Hiddleston) a Eve (Tilda Swinton), sua moglie da molti, moltissimi anni. O forse ricordo male e in realtà sono le parole dolci di lei a lui, tanto intimamente sono intrecciate le loro identità. Potrebbero essere la coppia perfetta per eccellenza, amanti da secoli, magari gli unici amanti sopravvissuti, loro due da soli contro il mondo. È forse una sensazione familiare – il modo in cui si sentono, il modo in cui ci si sente osservandoli in un locale che ricorda il vecchio Mudd Club risorto a Detroit, lei seduta sulle ginocchia di lui, entrambi languidi ed esili. Aristocrazia No Wave. Solo una coppia di vampiri. […]

Jarmusch ha scritto la sua migliore sceneggiatura dai tempi di *Dead Man*, con umorismo asciutto, né camp né lezioso, espressione tenera e corrosiva dell'amore. Visivamente, il film è tutt'altro che asciutto; la fotografia sensuale, tattile e notturna di Yorick Le Saux (questo è il primo film girato da Jarmusch in digitale, e il buio è ciò che il digitale sa fare meglio), con le sue lunghe e sinuose carrellate, le immagini che ruotano inquadrando i protagonisti dall'alto, le riprese dal finestrino di una Detroit che splende fosforescente nell'oscurità, è ipnotica.

Only Lovers è immerso nella musica, per la maggior parte una fusione lenta e funerea di Oriente e Occidente (composta ed eseguita da Jozef van Wissem e SQÜRL, la noise band di Jarmusch). Ma Adam ha una collezione di vinili di prim'ordine, e quando la splendida voce soul di Denise LaSalle in *Trapped by a Thing Called Love* o il sound sporco e viscerale di Charlie Feathers in *Can't Hardly Stand It* rompono il silenzio, l'effetto è elettrizzante. Feathers e LaSalle fanno parte di una storia sotterranea della canzone americana. Verso la fine del film, però, Adam, affamato di sangue e in attesa che Eve gli porti la sua dose, entra in una bettola di Tangeri attratto dal canto ipnotico di Yasmine Hamdan. È un momento unico nel film: una donna che prende il suono dell'antico Islam per trasformarlo in qualcosa di assolutamente nuovo. Adam ed Eve non hanno ancora visto e sentito tutto. Ritorna la voglia di vivere. Sopravvivere a tutti i costi. Nessuno è perfetto, soprattutto con quei denti.

Amy Taubin, "Film Comment",
vol. 50, n. 2, marzo-aprile 2014

Only Lovers Left Alive

"Shall I tell you again about Einstein's theory of spooky action at a distance," whispers Adam (Tom Hiddleston) to Eve (Tilda Swinton), his wife of many, many years. Or maybe I've misremembered and she's sweet-talking him, so intricately have they wedded their identities. They could be the most perfect couple you've ever met, lovers for eons, perhaps the only lovers left alive, just the two of them against the world. You might recognize the feeling – the way they feel, the way you feel watching them hanging out at a club, perhaps like the old Mudd Club resurrected in Detroit, she on his lap, both of them languorous and attenuated. No Wave rock royalty. Just a pair of vampires …

Jarmusch has written his best script since Dead Man*, its bone-dry wit, neither camp nor twee, a tender, mordant expression of love. Visually, the movie is anything but dry; the sensuous, tactile, deep-night cinematography by Yorick Le Saux (this is Jarmusch's first digital film and darkness is what digital does best) with its long twisty tracking shots, overhead 360-degree revolves, and car-window views of Detroit, glowing phosphorescent through the blackness, is spellbinding.*

Only Lovers *is awash in music, most of it dirge-like East/West fusion (composed and played by Jozef van Wissem and SQURL, Jarmusch's noise band). But Adam has a choice vinyl collection and when Denise LaSalle's great soul voice on Trapped by a* Thing Called Love *or Charlie Feathers's down-'n'-dirty* Can't Hardly Stand It *cut through the ambience, it's electrifying. Feathers and LaSalle are part of an underground history of American song. Toward the very end of the film, however, Adam, starved for blood and waiting for Eve to bring him his fix, wanders into a Tangier dive bar, lured by the rapturous singing of Yasmine Hamdan. It is like nothing else in the film – a woman taking the sound of ancient Islam and making of it something utterly new. Adam and Eve have not yet seen and heard it all. The will to live returns. Survival by any means necessary. Nobody's perfect, and especially not if they have weird teeth.*
Amy Taubin, "Film Comment",
Vol. 50, n. 2, March-April 2014

The Childhood of a Leader

THE CHILDHOOD OF A LEADER

Regno Unito-Francia-Ungheria-Belgio-USA-Canada, 2015
Regia: Brady Corbet

▪ T. it.: *L'infanzia di un capo*. Sog.: dal racconto omonimo (1939) di Jean-Paul Sartre. Scen.: Brady Corbet, Mona Fastvold. F.: Lol Crawley. M.: Dávid Jancsó. Scgf.: Jean-Vincent Puzos. Mus.: Scott Walker. Int.: Tom Sweet (Prescott), Bérénice Bejo (la madre), Liam Cunningham (il padre), Stacy Martin (Ada), Yolande Moreau (Mona), Jacques Boudet (il prete), Robert Pattinson (Charles), Sophie Curtis (Laura). Prod.: Antoine de Clermont-Tonnerre, Chris Coen, Ron Curtis per Bow and Arrow Entertainment, Scion Pictures, FilmTeam, MACT Productions, Unanimous Entertainment, Bron Capital Partners Crystal Wealth ▪ DCP. D.: 116'. Col. Versione inglese, francese e tedesca con sottotitoli italiani / *In English, French and German with Italian subtitles*
▪ Da: Fil Rouge Media

Questo film glaciale, sinistro e assolutamente ipnotico segna l'esordio alla regia del ventottenne Brady Corbet, attore diventato cineasta. È una provocazione geniale, che colpisce lo spettatore con una variante fittizia della storia, liberamente ispirata all'omonimo racconto del 1939 di Jean-Paul Sartre. Corbet ha scritto la sceneggiatura in collaborazione con la sua compagna, la regista Mona Fastvold.

Il film immagina l'infanzia ricca, disfunzionale e infelice di un futuro leader fascista: gli eventi, già di per sé disturbanti, acquistano un peso ancora più tossico alla luce di questo destino annunciato. L'esordiente Tom Sweet interpreta Prescott, l'infelice figlio di dieci anni di un diplomatico americano in servizio in Francia nel 1919. Il padre, consigliere del presidente Woodrow Wilson, ha l'incarico di stabilire i termini del trattato di Versailles da imporre alla Germania sconfitta. […]

Prescott è un piccolo principe sociopatico e petulante, che nell'aspetto ricorda un po' il Damien del *Presagio* e il Tadzio di *Morte a Venezia* di Visconti: viene spesso scambiato per una bambina e si rifiuta di tagliarsi i capelli. Fa pensare anche ad Anna, la

figlia del dottore nel *Nastro bianco* di Michael Haneke, inquietante parabola sull'infanzia di un intero paese. […]

The Childhood of a Leader si struttura attorno ai capricci di Prescott: un'arroganza che può ricordare la sinistra abitudine diplomatica di Hitler di fingersi furioso senza esserlo affatto. Questo giovane capo sta crescendo in un mondo in cui tutti gli adulti gli parlano continuamente dell'importanza di rifiutare la rabbia e di abbracciare il perdono. Il parroco tiene sermoni su questo tema, e il tutore di Prescott lo colpisce profondamente raccontandogli la favola di Esopo sul valore della clemenza del potere: il leone che stringe amicizia con un umile topolino. Ma Prescott intuisce che il potere funziona in tutt'altro modo.

È un film dalla presa letale, esaltato da una colonna sonora orchestrale quasi herrmanniana composta da Scott Walker. La sua musica trasuda una rabbia psicopatica repressa. […] Che esordio emozionante.
Peter Bradshaw, "The Guardian",
18 agosto 2016

This steely, sinister and utterly gripping movie is the feature debut of 28-year-old actor-turned-director Brady Corbet. It's an inspired provocation, jabbing its audience with a fictional variant on history, and loosely based on Jean-Paul Sartre's 1939 short story of the same name. Corbet has co-written the screenplay with his partner, film-maker Mona Fastvold.

The film imagines the wealthy, dysfunctional and unhappy childhood of someone fated to become a fascist leader: the action, disturbing enough in any case, is retroactively charged with this poisonous destiny. Newcomer Tom Sweet plays Prescott, the unhappy 10-year-old son of an American career diplomat, who is in France in 1919 as part of US president Woodrow Wilson's retinue, there to establish postwar settlement terms to be imposed at Versailles on the defeated Germans …

Prescott himself is a petulant princeling-sociopath who looks a little like Damien in The Omen*, and pretty Tadzio in Visconti's* Death in Venice*: he is always being mistaken for a girl and refuses to cut his hair. He is also like Anna, the doctor's daughter in Michael Haneke's* The White Ribbon*, that unsettling parable about the childhood of a leader's entire country …*

The Childhood of a Leader *is structured around Prescott's tantrums: a conceit that might bring to mind Hitler's creepy diplomatic practice of pretending to be very angry, while not really being angry at all. This young leader is growing up in a world where all of the adults are telling him about the importance of rejecting anger, embracing forgiveness. The local priest gives sermons on this theme, and Prescott's tutor makes a deep impression on him with the Aesop fable about the virtues of gentleness in power; the lion who befriends a humble mouse. Yet Prescott can see that power is actually working in quite another direction.*

It's a film that exerts a lethal grip, assisted by a clamorous, almost Herrmann-esque orchestral score from Scott Walker. The touch of suppressed psychopathic rage comes from his music. […] What an exciting debut.
Peter Bradshaw, "The Guardian",
18 August 2016

OMAGGIO A / *TRIBUTE TO* JONATHAN GLAZER

THE ZONE OF INTEREST

Regno Unito-Polonia-USA, 2023
Regia: Jonathan Glazer

▪ T. it.: *La zona d'interesse*. Sog.: dal romanzo omonimo (2014) di Martin Amis. Scen.: Jonathan Glazer. F.: Łukasz Żal. M.: Paul Watts. Scgf.: Chris Oddy. Mus.: Mica Levi. Int.: Christian Friedel (Rudolf Höss), Sandra Hüller (Hedwig Höss), Johann Karthaus (Claus Höss), Luis Noah Witte (Hans Höss), Nele Ahrensmeier (Inge-Brigit Höss), Lilli Falk (Heideraud Höss), Anastazja Drobniak (Annagret Höss), Cecylia Pekala (Annagret Höss). Prod.: James Wilson, Ewa Puszczyńska per Film4, JW Films, Extreme Emotions, A24 ▪ DCP. D.: 101'. Col. Versione tedesca, polacca e yiddish con sottotitoli italiani / *In German, Polish and Yiddish with Italian subtitles* ▪ Da: I Wonder Pictures

Jonathan Glazer ha tanti meriti. Il primo è aver sventato per il 'cinema della Shoah' il rischio di diventare un sotto-genere commerciale senza più molte ambizioni. Il secondo è aver rivoluzionato l'altrettanto pigro campo dell'adattamento cinematografico: il romanzo omonimo di Martin Amis (eccezionale quanto incompreso tentativo di raccontare la grottesca disumanità dei piccoloborghesi nazisti dall'interno) viene reinventato di sana pianta e interpolato con le memorie di Rudolf Höss (raggelanti). Il terzo merito è aver scelto un "partito preso" del cinema: la casa della famiglia dei perpetratori nasconde decine di obiettivi che riprendono l'azione, quasi un sistema di 'sorveglianza morale' concepito come il Grande Fratello televisivo e applicato a una situazione eticamente sconvolgente (come ci si gode il sole in piscina a pochi metri da un campo di sterminio?). Lo stile, dunque, si nutre di elementi formali che provengono da scelte estetiche degradate dalla TV e trasformate in un'operazione da installazione artistica o da video-arte.

Il quarto merito è aver identificato nel suono la chiave del progetto artistico di *The Zone of Interest* (sostituendo così il poco rappresentabile "odore di morte" che infastidiva i personaggi del

The Zone of Interest

romanzo). Attraverso un formidabile lavoro di raccolta a sintesi di urla, lamenti, rumori, colpi di pistola, latrati, botti, clangori industriali, crepitii, Glazer ha costruito un fuori campo lancinante, vera e propria testimonianza vivida e sensoriale di quel che significava percepire l'orrore e lasciarlo proseguire.

Per il resto, la narrazione è ridotta a pochi elementi, pochi episodi, una monotonia che contrasta palesemente con gli istanti tra la vita e la morte delle vittime e dei prigionieri, i cui effetti (denti, gioielli, abiti, oggetti) raggiungono talvolta la villetta della famiglia Höss. Oltre al corpo, agli ebrei viene sottratto tutto il resto, ogni testimonianza annientata, ogni eredità cancellata, ogni ricordo rubato. Un classico istantaneo.

Roy Menarini

Jonathan Glazer has many merits. The first is to have avoided falling into the trap of reducing "Shoah cinema" to an unambitious, commercial sub-genre. The second is to have revolutionised the equally lazy field of film adaptions: here, the novel of the same name by Martin Amis (an exceptional but misunderstood attempt to describe the grotesque inhumanity of the Nazi petit bourgeoisie from within) is reinvented from scratch and integrated with the (chilling) memories of Rudolf Höss. His third merit is to have chosen a "cinematic bias": the family home of the perpetrators conceals dozens of cameras to capture the action, virtually a system of moral surveillance; its concept recalls TV's Big Brother *but here it is applied to an ethically disturbing situation (how can you sunbathe next to a swimming pool just a few metres from an extermination camp?). The style, then, is augmented with formal elements deriving from aesthetic choices that have been degraded by television and are now transformed into an operation resembling an art installation or a piece of video art.*

His fourth merit is to have made sound the key to The Zone of Interest*'s artistic project (thus substituting the unrepresentable "stench of death" which bothered the novel's characters). Through a formidable endeavour of collecting and synthesising screams, moans, noises, pistol shots, barks, bangs, industrial noises, and creaks, Glazer has created an excruciating off-screen space, a really vivid and sensorial testimony of what it means to perceive horror and allow it to continue.*

Aside from this, the narration is reduced to just a few elements, a few episodes, a monotony which contrasts markedly with the life and death situations faced by the prisoners and victims, whose personal effects (teeth, jewels, clothes, objects) occasionally reach the Höss family's chalet. In addition to their bodies, everything is taken from the Jews: their testimony is suppressed, their legacy erased, their memories stolen. An instant classic.

Roy Menarini

LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine

IL SECOLO DEL CINEMA: 1905

Century of Cinema: 1905

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**
Note di / *Notes by* **Agnès Bertola**, **Émilie Cauquy**, **Mariann Lewinsky**, **Stéphanie Salmon**, **Nikolaus Wostry** e **Karl Wratschko**

Un gioco d'immaginazione. Proviamo a valutare il numero di ore di immagini in movimento a cui abbiamo accesso oggi. Poi valutiamo la produzione mondiale di immagini in movimento, nell'anno 1905.

Noi ci impegniamo a restaurare i film, e a mostrarli in programmi che ricalcano quelli del 1905, usando un proiettore a manovella d'epoca: non serve, non basta. Una condizione cruciale è irrimediabilmente andata perduta, non le opere in sé o i loro modi di proiezione, ma la *scarsità* delle immagini in movimento, il loro magico impatto, il loro valore. I film che vedrete, tra centinaia di altri, in questa sezione, vennero vissuti dai loro primi spettatori come eventi rari; la maggior parte vedeva il cinema solo una volta l'anno, nello spettacolo itinerante d'una fiera. E i film delle origini sono rimasti rari fino a tempi recenti; si doveva venire a 'fiere' festivaliere come Il Cinema Ritrovato per vederli, e far tesoro dell'esperienza. "Oggi tutto è su YouTube, un'enorme quantità di immagini, che tuttavia non hanno alcun valore... non siamo in grado di distinguere tra ciò che è importante e ciò che non lo è. Tutto semplicemente ci piomba addosso, e non c'è spazio per l'immaginazione" (Asmae El Moudir). Oltre 200 titoli del 1905 sono attualmente disponibili sul web, ma quel che ci arriva sono frammenti isolati. L'unità di base del cinema del 1905 non era infatti ciò che oggi chiamiamo film, ma il programma, ovvero un montaggio di diverse *scènes* o *pictures* o quadri.

Usando ricerca e intuizione estetica abbiamo cercato di trovare a ciascun film il suo posto all'interno di uno spettacolo coerente, attraente e variegato. Alcuni programmi hanno preso forma intorno a caratteristiche che abbiamo scoperto essere importanti nel cinema del 1905, come l'assenza di star o le reazioni a eventi politici; altri seguono la traccia di proiezioni realmente avvenute (a Tunisi o a Helsinki), oppure si concentrano su una casa di produzione o sul repertorio di uno showman itinerante. Nella produzione dell'anno è avvertibile una certa tensione, dovuta in parte alle incertezze della fase sperimentale, in parte alla sua stessa natura ibrida. Da un lato i generi di maggior successo sono quelli che mostrano stretta continuità con la scena teatrale ottocentesca: sketch comici, *scènes de danses et d'acrobatie* e *féeries* come *La Poule aux œufs d'or*; dall'altro, i generi narrativi si stanno velocemente affermando, con drammi naturalisti (*Au bagne*, *Au pays noir*) e adattamenti di romanzi popolari (*Il gobbo di Notre Dame*, *I miserabili*). Grandi speranze sono nell'aria e le compagnie di primo piano, Pathé e Gaumont, mettono sotto contratto astri nascenti come Max Linder e André Deed o registi come Albert Capellani, Victorin Jasset e Louis Feuillade. *La presa di Roma* segna il debutto dell'Italia, presto destinata a diventare un gigante internazionale. E se i fratelli Lumière hanno ormai abbandonato il cinema per occuparsi della fotografia a colori, la Pathé inaugura un atelier dedicato al pochoir, portando al cinema il policromo Pathécolor.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

A mental game: try to estimate the number of hours of moving images you have access to, today. Now estimate the worldwide production of moving images in the year 1905.

We may do our best to restore films and screen them in a reconstructed programme from 1905, using a historical handcranked projector: it is to no avail. A crucial condition is irretrievably lost, not the works themselves or the way to screen them, but the scarcity of moving images, their magical impact, their value. The films you see in this strand at Il Cinema Ritrovato 2025, among hundreds of other films, were experienced by their original spectators as rare events; most people saw moving images only once a year, in an itinerant show at a fairground. And early films have remained rare until recently; people had to travel to festival fairgrounds such as Il Cinema Ritrovato to see them, treasuring the experience. "Today everything is on YouTube, lots of images, but they don't have any value... we cannot make the distinction between what is important and what is not. Everything just comes to us, and there is no room for imagination," says Asmae El Moudir. There are now over 200 titles from 1905 on the web, coming to us as isolated fragments, because the basic unit of cinema in 1905 was not what we call a film today, but the programme, a montage of several "scènes" (or "pictures" or "quadri").

Using imagination, research and aesthetic intuition we curators have tried to find for each film a place where it becomes a valuable element of a coherent, attractive, varied show. Programmes have crystallised around features we discovered to be important in 1905 cinema, such as the absence of stars or reactions to political events; others follow the blueprint of actual screenings (in Tunis and Helsinki) or have at their core a production company or the stock of an itinerant showman.

There is a great tension to be felt in the production, due to its experimental stage and its hybrid nature. On one hand, the most successful genres are those in close continuity with 19th-century stage shows e.g. comic sketches, scènes de danses et d'acrobatie *and* féeries *such as* La Poule aux oeufs d'or*; on the other hand, narrative genres are now expanding fast with naturalistic dramas (*Au bagne*, Au pays noir*) or adaptations of great novels such as* The Hunchback of Notre Dame *and* Les Misérables. *Great expectations are in the air and the leading production companies Pathé and Gaumont are hiring new people, among them up and coming stars such as Max Linder and André Deed and future great directors such as Albert Capellani, Victorin Jasset and Louis Feuillade. The debut of Italy, soon to become a giant among film-producing nations, is marked by the production of* La presa di Roma. *And while the Lumière brothers have abandoned cinematography, moving onto Autochrome colour photography, Pathé opens an in-house atelier for stencil-colouring, bringing to cinema a spectacular technical novelty, polichrome Pathécolor.*

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

CAPITOLO 1: NUTARALISMO E SOGNI
CHAPTER 1: NATURALISM AND DREAMS

Fonografo o cinematografo? Nel corso dell'anno i due rivali si contendono il primo posto, e solo nel 1906 il cinema sorpassa definitivamente il suo predecessore. Il merito va alle vendite realizzate all'estero, in un quadrilatero strategico che riunisce New York, Londra, Mosca e Berlino. Henri Bousquet, nella sua prefazione al *Catalogue Pathé,* volume *1896-1906*, constatava "l'enorme proliferazione di imprenditori del Cinematografo" nel 1905 e, in Francia, "una miriade di grandi e piccoli spettacoli itineranti". Pathé capisce che lo "sviluppo incessante di nuove pellicole" è il segreto del suo vantaggio sui concorrenti. Lo studio di rue du Bois a Vincennes, dopo l'aggiunta di due piani, riapre a marzo. Permette di soddisfare la domanda con quasi 180 nuovi film. Ferdinand Zecca, Gaston Velle, Lucien Nonguet e Camille Legrand dominano le produzioni. Il 1905 segna gli esordi di Albert Capellani e di Max Linder. A prevalere sono i film a trucchi, le scene comiche e le vedute dal vero. Ma l'anno di *La Poule aux œufs d'or* è anche quello dei grandi drammi che mettono in scena i deboli contro i potenti. Sono i forzati contro le guardie in *Au bagne* e i minatori sepolti nel loro terribile spazio di lavoro in *Au pays noir*. Presagio di un dramma sociale? Nel marzo del 1906 la catastrofe di Courrières causò quasi 1.100 vittime.

Più che sulla produzione cinematografica, gli sforzi si concentrano su altri due reparti: l'industria, con la costruzione dello stabilimento di Joinville-le-Pont (che servirà per la stampa delle copie) e l'organizzazione del laboratorio di colorazione, attività finora subappaltata ad atelier parigini, che passa dallo stadio artigianale a quello industriale. Le prime operaie vengono sistemate in un angolo dello studio di Vincennes. Alla fine dell'anno saranno formate al ritaglio degli stampini per la colorazione a pochoir, e presto sarà approvata la costruzione di un laboratorio autonomo.

© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

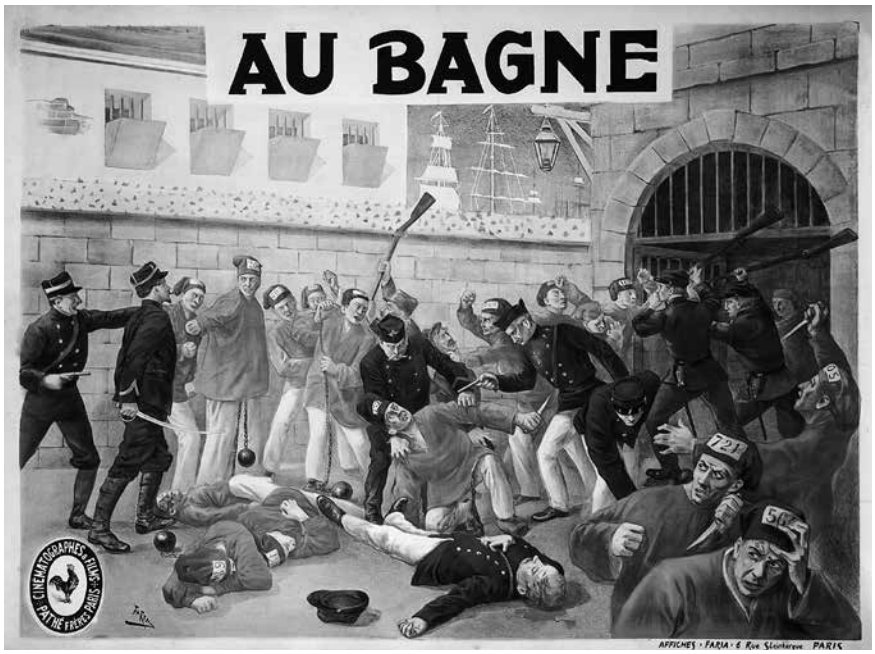
Stéphanie Salmon

The phonograph or the cinematograph? All year long, the two rival activities vied for supremacy, but not until 1906 would the cinema definitively overtake its predecessor. The outcome was thanks to its international sales, particularly in the "strategic square" of New York, London, Moscow and Berlin. Henri Bousquet, in his preface to the Pathé Catalogue*, volume* 1896-1906*, remarked on "the enormous growth of cinematograph entrepreneurs" in 1905 and, in France, "a myriad of itinerant operations, large and small". Pathé understood that "the constant development of new* vues*" was the secret to its dominance over the competition. The studio on Rue du Bois in Vincennes, expanded by two floors, was reopened that March. It was able to meet public demand, unveiling 180 new films, directed mainly by Ferdinand Zecca, Gaston Velle, Lucien Nonguet and Camille Legrand. The year 1905 also heralded the debuts of Albert Capellani and Max Linder. Trick films, comedy sketches and outdoor scenes prevailed, yet the year of* La Poule aux œufs d'or *also produced great dramas depicting the weak against the strong. In* Au bagne*, prisoners attempt to escape their brutal guards, while in* Au pays noir *miners are buried by their harrowing worksite... a premonition of catastrophe to come? In March 1906, the Courrières mine disaster would claim nearly 1,100 lives.*

In addiction to film production, the efforts of two other departments were focused on industry, with the construction of the Joinville-le-Pont factory (dedicated to making film prints), and the establishment of an atelier for stencil colouring – an activity previously outsourced to Parisian workshops – which was transitioning from a hand-crafted

Au pays des glaces

La Métallurgie au Creusot



© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

process to an industrial one. The first female factory workers were set up in a corner of the Vincennes studio. By the end of the year, they were well-versed in stencil-cutting. Soon after, Pathé decided to build an independent workshop.
Stéphanie Salmon

BATEAUX SUR LE NIL
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1208) ▪ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

LA MÉTALLURGIE AU CREUSOT
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène diverse, n. 1283) ▪ 35mm. L.: 172 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. (pochoir e imbibito */stencil-colored and tinted*) ▪ Da: National Film & Sound Archive of Australia per concessione della famiglia Corrick (Corrick Collection #23)

AU PAYS NOIR
Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé Frères (scène dramatique et réaliste, n. 1213) ▪ 35mm. L.: 244 m (l. orig.: 250 m). D.: 13' a 18 f/s. Bn e Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LE CAUCHEMAR DU CAÏD
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1297) ▪ 35mm. L.: 79 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

AU BAGNE
Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Scgf.: Hugues Laurent. Prod.: Pathé Frères (scène dramatique et réaliste, n. 1329) ▪ 35mm. L.: 215 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinema et de l'image animée

THE DANCER'S DREAM
Regno Unito, 1905 Regia: [J.H. Martin]

▪ Prod.: Paul's Animatograph Works
▪ 35mm. L.: 59 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

AU PAYS DES GLACES
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène dramatique et réaliste, n. 1331) ▪ 35mm. L.: 116 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita e virata / *from a tinted and toned nitrate print*) ▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique

CAPITOLO 2: ESPLORANDO IL NUOVO MEZZO
CHAPTER 2: EXPERIMENTING THE NEW MEDIUM

Le star non sono forse essenziali per il cinema? A quanto pare, no. Il cinema divenne un fenomeno di straordinario successo con produzioni anonime, e anonimo rimase a lungo. Nel 1905, solo i nomi delle compagnie venivano citati; dei nomi di attori e registi, il pubblico non veniva informato (né probabilmente se ne interessava). In alcune occasioni, artisti teatrali erano menzionati nei cataloghi di vendita, come nel caso di Mlle Consoli, *danseuse étoile* (da cui *star*) del Théâtre du Châtelet e prima ballerina in *La Ruche merveilleuse*. Ma cercare di identificare un attore nel cinema delle origini è un'impresa disperata. Ci sono voluti quindici anni per scoprire il nome di un'attrice di singolare versatilità e talento, che appare in circa sessanta film Pathé tra il 1903 e il 1910: Renée Doux. Cercate di individuarla in *Great Steeple-Chase* e in *Cache-toi dans la malle!*, e non perdetevi *La Confession* e *Les trois phases de la lune*, due grandi film in cui Doux è protagonista.

È affascinante osservare come in questi anni i filmmaker non smettano mai di sperimentare, per aumentare il potere d'attrazione delle produzioni e per stupire gli spettatori con nuove invenzioni e combinazioni. Trucchi e colori brillanti sono usati per produrre meraviglia e varietà, primi piani dei volti e un'insidiosa empatia coi corpi (*Cache-toi dans la malle!*) coinvolgono il pubblico in una relazione sempre più stretta coi personaggi sullo schermo. Una corsa di cavalli filmata dal vero (*Great Steeple-Chase*) potrebbe presto diventare noiosa, ma non se viene montata alternadovi scene di attori Pathé che fingono di assistere alla gara. Nessuna stella è ancora nata, ma la soggettiva sì.

Il cinema delle origini aveva le sue star naturali, ed erano i bambini. I bambini costituivano inoltre un'importante parte del pubblico, e i produttori provvedevano a soddisfare i loro sogni segreti. Nelle comiche destinate a loro, discoli come Toto si prendono gioiose rivincite sugli adulti oppressori, e restano impuniti.

Mariann Lewinsky

Ah! La barbe © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

Aren't film stars essential for cinema? Apparently not. Cinema became an amazing success with anonymous performers and they stayed anonymous for a long time. Only production companies would be credited in 1905; audiences had no clue (and probably little interest) in the names of performers and directors. Occasionally, stage artists would be identified in sales catalogues by name, as is the case with Mlle Consoli, danseuse étoile *(hence star) of the Théâtre du Châtelet and principal dancer in* La Ruche merveilleuse. *But if you try to identify a performer in early cinema you will despair. It took 15 years to discover the name of a strikingly versatile and talented actress who appears in some 60 Pathé films from 1903 to 1910: Renée Doux. Do look out for her in* Great Steeple-Chase *and* Cache-toi dans la malle! *and don't miss* La Confession *and* Les trois phases de la lune*, two great films with Doux as leading actress.*

*It is fascinating to observe how filmmakers in these years are constantly experimenting, so as to make the production attractive for the spectators and to astonish them with new inventions and combinations. Tricks and brilliant colours are used for surprise and variety, facial close-ups and insidious body empathy (*Cache-toi dans la malle!*) bring audiences into an ever-closer relationship with the characters on screen. A non-fictional filmed horse race (*Great Steeple-Chase*) might risk becoming boring but not when edited with fiction scenes of Pathé performers watching it. No star is yet born, but the point-of-view shot has arrived.*

There were stars in early cinema, natural stars: children. Children moreover

Le Roi de dollar

formed an important part of the audience, and cinema producers fulfilled their secret dreams. In the comedies catering to them, naughty boys such as Toto take gleeful revenge against adult oppression and go unpunished.

Mariann Lewinsky

KAISERS KARUSSELL IN KRONBERG

Germania, 1905
Regia: Julius Neubronner

▪ F.: Julius Neubronner ▪ DCP (da una copia 17.5mm */ from a 17.5mm print*). D.: 2'. Bn ▪ Da: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum ▪ Restaurato da DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum a partire dal negativo 17.5mm e dal positivo 17.5mm */ Restored by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, from the 17,5mm negative and the 17,5mm positive*

AUDLEY RANGE SCHOOL, BLACKBURN

Regno Unito, 1905 ca.

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 266)
▪ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

LES FARCES DE TOTO GÂTE-SAUCE

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1303) ▪ 35mm. L.: 82 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

UNE GRANDE DÉCOUVERTE

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1322) ▪ 35mm. L.: 64 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique

LE ROI DE DOLLAR

Francia, 1905
Regia: Segundo de Chomón

▪ F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1196) ▪ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir */ from a stencil-colored nitrate print*) ▪ Da: EYE Filmmuseum

La Fée aux fleurs

AH! LA BARBE

Francia, 1905
Regia: Segundo de Chomón

▪ T. alt.: *La barba rebelde*. F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1284) ▪ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

L'ENVERS DE THÉÂTRE

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1231) ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Digitalizzato in 4K da La Cinémathèque française presso il laboratorio CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, a partire dal positivo intermedio */ Digitized in 4K by La Cinémathèque française at CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée laboratory, from the intermediate positive*

Les Farces de Toto Gâte-Sauce © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LA RUCHE MERVEILLEUSE
Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

▪ Int.: Mlle Consoli. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1132) ▪ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*)
▪ Da: Cineteca di Bologna

GREAT STEEPLE-CHASE
Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Int.: Renée Doux. Prod.: Pathé Frères (scène de sport, n. 1242) ▪ 35mm. L.: 138 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque de Toulouse)

CACHE-TOI DANS LA MALLE!
Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Int.: Fernand Rivers. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1286) ▪ 35mm. L.: 96 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cinémathèque suisse

THE COUPLE AT THE WATER WHEEL
Regno Unito, 1905

▪ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

LA FÉE AUX FLEURS
Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

▪ Prod.: Pathé Frérès (scène à trucs, n. 1195) ▪ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*)
▪ Da: Cineteca di Bologna

CAPITOLO 3: TRA LUCI E OMBRE
CHAPTER 3: BETWEEN LIGHT AND DARK

Dopo anni di scontri politici, nel 1905 in Francia fu introdotta per legge la separazione tra stato e chiese. Al cinema questo clima trovò riscontro in una serie di film apertamente anticlericali: da un lato commedie come *La Confession*, che con arguzia ridicolizza l'ipocrisia dell'apparato ecclesiastico; dall'altro la scène historique *Les Martyres de l'Inquisition* in cui Lucien Nonguet ripercorre gli orrori dell'Inquisizione cattolica con una crudezza e un'intensità senza precedenti. Non si tratta dell'unico film dell'anno a contenere rappresentazioni di violenza estrema. Negli Stati Uniti Wallace McCutcheon ed Edwin S. Porter celebrano in *The White Caps* – un film sinistramente attuale – la giustizia sommaria messa in atto da una milizia cittadina di bianco incappucciati che si sostituisce allo stato nell'esercizio del legittimo monopolio della forza. Come spesso è accaduto nelle grandi narrazioni della storia umana, la difesa delle 'proprie' donne diventa il pretesto per giustificare un'esplosione di violenza. Una rappresentazione finzionale di un'America reazionaria in netto contrasto con l'approccio documentaristico con cui lo stesso Porter tenta di immortalare in *Coney Island at Night* un'America moderna attraverso una lente simbolista: i luoghi del divertimento del quartiere newyorchese brillano di un bianco abbagliante, come in un sogno pieno di promesse, mentre il resto delle immagini sono avvolte da un nero intenso, quasi a voler nascondere 'l'altra America'. Un lato oscuro che nel cinema dell'epoca riemerge sotto forma di razzismo. Soprattutto nelle commedie le persone vengono ridicolizzate rafforzando stereotipi diffusi. Il francese *Le Rêve de Dranem* ne è un esempio emblematico, e come ogni documento del suo tempo può offrirci un utile contributo alla comprensione di un'epoca.

Karl Wratschko

Fâcheuse méprise © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

In 1905, after years of political conflict, France introduced the legal separation of Church and State. At the cinema, the resulting mood found expression in a series of openly anti-clerical films. On the one hand, there were comedies like La Confession*, which wittily satirised the hypocrisy of the ecclesiastical apparatus; on the other, Lucien Nonguet revisited the horrors of the Catholic Inquisition with unprecedented cruelty and intensity in the historical* Les Martyres de l'Inquisition*. It was not the only film of the year to contain scenes of extreme violence. In the United States, Wallace McCutcheon and Edwin S. Porter celebrated the summary justice enacted by a white-hooded civilian militia, which replaces the State in the application of the legitimate monopoly of force, in a sinisterly contemporary film,* The White Caps*. As was frequently the case in the great narratives of human history, the defence of one's 'own' women became the pretext for an explosion of blind justice. This fictional account of a reactionary America stands in sharp contrast to the documentary approach with which the same Porter set out to immortalise modern America through a symbolic lens in* Coney Island at Night*: the entertainment venues of the New York neighbourhood shine dazzlingly white, as if in a dream of great promise, while the rest of the image is enveloped by intense blacks, almost as if in an attempt to conceal 'the other America'. A darker side to the cinema of the era re-emerges in the form of racism. This is above all true of those comedies that mock individuals and reinforce widespread stereotypes. The French* Le Rêve de Dranem *is an emblematic case and, like all documents of its time, provides a useful aid to understanding the era.*

Karl Wratschko

Les Martyrs de l'Inquisition © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

INTERIOR NEW YORK SUBWAY, 14TH STREET TO 42ND STREET

USA, 1905

▪ T. alt.: *Interior New York Subway, 14th St. to 42nd St*. F.: G.W. 'Billy' Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph Company ▪ 35mm. L.: 106 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

LA CONFESSION

Francia, 1905

▪ Int.: Renée Doux (la peccatrice spagnola). Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1217) ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cineteca di Bologna

LES MARTYRS DE L'INQUISITION

Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ Int.: Fernand Rivers. Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 1307) ▪ 35mm. L.: 192 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

WHAT THE CURATE REALLY DID

Regno Unito, 1905
Regia: Lewin Fitzhamon

▪ Int.: Claude Whitten, Florence Nelson. Prod.: Hepworth Manufacturing Company ▪ 35mm. L.: 74 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

FÂCHEUSE MÉPRISE

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frérès (scène comique, n. 1317) ▪ 35mm. L.: 26 m. D.: 1' a 16 f/s Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LE RÊVE DE DRANEM

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1173) ▪ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

THE WHITE CAPS

USA, 1905 Regia: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter

▪ Int.: Kate Toncray (la moglie), Lionel Barrymore (il marito violento), John R. Cumpson, Arthur V. Johnson. F.: Edwin S. Porter. Prod.: Edison Manufacturing Company ▪ 35mm. L.: 280 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ▪ Da: Library of Congress

CONEY ISLAND AT NIGHT

USA, 1905 Regia: Edwin S. Porter

▪ F.: Edwin S. Porter. Prod.: Edison Manufacturing Company ▪ 35mm. L.: 70 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Österreichisches Filmmuseum

CASCADES DE FEU

Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères (scène diverse, n. 1319) ▪ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito e colorato a mano / *from a tinted and hand-coloured nitrate*) ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque de Toulouse)

LA PRESA DI ROMA

Italia, 1905 Regia: Filoteo Alberini

▪ Sog., Scen.: Gualtiero Fabbri. Int.: Ubaldo Maria Del Colle (Raffaele Cadorna), Carlo Rosaspina (Hermann Kanzler). F.: Amedeo Turello. Prod.: Alberini & Santoni ▪ 35mm. L.: 75 m. (l. orig.: 250 m). D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

CAPITOLO 4: ALICE GUY E LA GAUMONT
CHAPTER 4: ALICE GUY AND GAUMONT

La Esmeralda, versione ambiziosa di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo girata nel 1905 da Alice Guy nel nuovo studio Gaumont, è stato ritrovato nel 2024 presso un collezionista italiano in una copia nitrato 35mm colorata a mano, quasi completa: mancano solo i pochi secondi finali in cui Quasimodo spinge Frollo nel vuoto, si inginocchia e piange.

Alice Guy ricorda così le riprese nella sua autobiografia scritta nel 1953 (tr. it.: *Memorie di una pioniera*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008): "*La Esmeralda* fu l'ultimo fuoco d'artificio del mio pittore di ventagli. Arrivata sul praticabile rimasi perplessa. Il fondale rappresentava bene un angolo della vecchia Parigi, ma il mio pittore era certamente un futurista. Le case sghembe, dai contorni elicoidali, sembravano letteralmente avvitarsi sotto i loro tetti a punta. La capra, che per circa una settimana avevo cercato di addomesticare, ora mi seguiva fedelmente, rifiutando la compagnia di Esmeralda. Issato sul suo strumento di tortura, il povero Quasimodo cercava di tenere al loro posto le gobbe di cotone che si era infilato sotto il costume per maggiore realismo, e che ora sfuggivano da ogni parte, trasformando il dramma in farsa… e a quel punto ero io sotto tortura! […] Le spese crescevano a tutt'andare e, quando il costo complessivo di un film superava gli otto-diecimila franchi, venivo convocata dal consiglio di amministrazione che mi chiedeva se avessi intenzione di mandare in rovina la casa!".

Agnès Bertola

Oltre a *La Esmeralda* presentiamo in questo programma una serie di altri film di Alice Guy nonché la meravigliosa e molto creativa commedia anonima *Les Expressions photographiques* (potrebbe trattarsi di un Louis Feuillade agli esordi?). Nel 1905, inoltre,

La Esmeralda © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

Alice Guy viaggiò in Spagna dal 15 ottobre alla fine di novembre. Presentiamo un montaggio dei paesaggi e delle scene di danza da lei filmati in quella occasione con il suo operatore Anatole Thiberville.

La Esmeralda*, an ambitious version of Victor Hugo's* Notre-Dame de Paris*, filmed in 1905 by Alice Guy in the new Gaumont studio, was rediscovered in 2024, the property of an Italian collector, in the form of a nearly complete 35mm tinted nitrate print, missing only the final few seconds when Quasimodo pushes Frollo into the void, kneels and weeps.*

*In her autobiography, penned in 1953, Alice Guy described the shooting: "*La Esmeralda *was the last flare of our fan-painter. Coming on the stage I stopped perplexed. The decor represented a corner of old Paris, all right, but my painter was certainly a Futurist. The lop-sided houses were ringed with corkscrew spirals right up under their pointed bonnets. The goat that I had tried to tame during a whole week followed me faithfully, refusing the company of Esmeralda. Mounted on the torture rack, the unhappy Quasimodo tried to steady the balls of cotton with which he had stuffed his costume for realism, but they moved in all directions, turning the drama to farce… the torture was mine!… There could be no question of beginning over, the overall costs were running up and when the cost of a film passed ten thousand francs I would be summoned by the Board of Directors and asked if I intended to ruin the company!"*

Agnès Bertola

In this programme, along with La Esmerelda*, we present a series of other films by Alice Guy, as well as the wonderful and highly creative anonymous comedy* Les Expressions photographiques *(perhaps Louis Feuillade in his early days?). Alice Guy*

Voyage en Espagne

also travelled through Spain in 1905, from mid-October to the end of November. We feature a montage of the landscapes and dances she filmed during this trip with her cameraman Anatole Thiberville.

LA ESMERALDA
Francia, 1905 Regia: Alice Guy

▪ Sog.: dal romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo. F.: Max Bonnet. Int.: Denise Becker (Esmeralda), Henry Vorins (Quasimodo). Prod.: L. Gaumont et Cie (n. 1300) ▪ DCP. D.: 12'. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*) ▪ Da: Gaumont-Pathé Archives

LE TANGO
Francia, 1905 Regia: Alice Guy

▪ Prod.: L. Gaumont et Cie ▪ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a mano / *from a hand-colored nitrate print*) ▪ Da: Cineteca di Bologna

LES MAÇONS
Francia, 1905 Regia: Alice Guy

▪ Int.: Les Omer's. Prod.: L. Gaumont et Cie (n. 1306) ▪ 35mm. L.: 53 m. D.: 3'. Bn ▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique

LES EXPRESSIONS PHOTOGRAPHIQUES
Francia, 1905

▪ Prod.: L. Gaumont et Cie (n. 897) ▪ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitle* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

VOYAGE EN ESPAGNE
Francia, 1905 Regia: Alice Guy

▪ F.: Anatole Thiberville. Prod.: L. Gaumont et Cie ▪ DCP (selezione dai negativi originali nn. 1371-1384). D.: 10' Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

CHIEN JOUANT À LA BALLE
Francia, 1905 Regia: [Alice Guy]

▪ Prod.: L. Gaumont et Cie (n. 1302) ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LE CHEMINEAU
Francia, 1905 Regia: Albert Capellani

▪ Sog.: dal romanzo *I miserabili* (1862) di Victor Hugo. Prod.: Pathé Frères (scène dramatique et réaliste, n. 1330)
▪ 35mm. L.: 96 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*) ▪ Da: EYE Filmmuseum
▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a nitrate print*

Chien jouant à la balle

Le Chemineau © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

CAPITOLO 5: MÉLIÈS, IL MONDO A PORTATA DI MANO
CHAPTER 5: MÉLIÈS, THE WORLD AT YOUR FINGERTIPS

"Nei film di Méliès rivive tutto l'universo dei libri con taglio in oro delle premiazioni; l'universo delle fiabe filtrate dalla lanterna magica, dei viaggi attorno al mondo, dei grandi funamboli e dell'arte illusionistica, dei finti mobili gotici in velluto frangiato".
(Henri Langlois, nota non datata, archivi amministrativi della Cinémathèque française).

Il sogno dell'umanità di conquistare l'universo è sempre stato motivato dalla curiosità, dal desiderio di sapere cosa si trova al di là dei nostri confini, del nostro mondo, e di scoprire se esistano altri mondi abitati. Viaggiare nel tempo e nello spazio è probabilmente la cosa più naturale per la mente, e il cinema l'accompagna meravigliosamente. In treno, via mare, per aria, in Automabouloff fino a Monte Carlo in tempo record e non senza ironia, ci interesseremo alla locomozione, all'avventura, alle spedizioni ma anche al sogno e al meraviglioso con Rip van Winkle.

Mostrare Méliès è sempre un'occasione per ripensare al cinema-spettacolo, basato su effetti d'attrazione riuniti attorno alla proiezione: scenografia, conversazione, imbonimento, musica, rumori.

Le ricerche condotte da Jacques Malthête ci permettono oggi di disporre di commenti scritti dallo stesso Méliès. A metà tra narratore e conferenziere, l'imbonitore anima le proiezioni e può anche rendere comprensibili frammenti o storie resi opachi dall'assenza di parlato. Così, due restauri realizzati a partire da copie dipinte a mano (straordinaria donazione di Madeleine Malthête Méliès e della collezione Auboin-Vermorel) saranno presentati con imbonimenti d'epoca da Julie Linquette.

Così si espresse il grande illusionista ottocentesco Jean-Eugène Robert-Houdin a proposito del termine *boniment*, imbonimento: "Tratto dal vocabolario degli antichi prestigiatori, non ha equivalenti nella nostra lingua. Come, infatti, esprimere ciò che si dice mentre si esegue un numero di magia? Non è un discorso, tanto meno un sermone, una narrazione, una descrizione. L'imbonimento è semplicemente la favola destinata a dare a ogni trucco di prestigio le sembianze della verità".

Émilie Cauquy

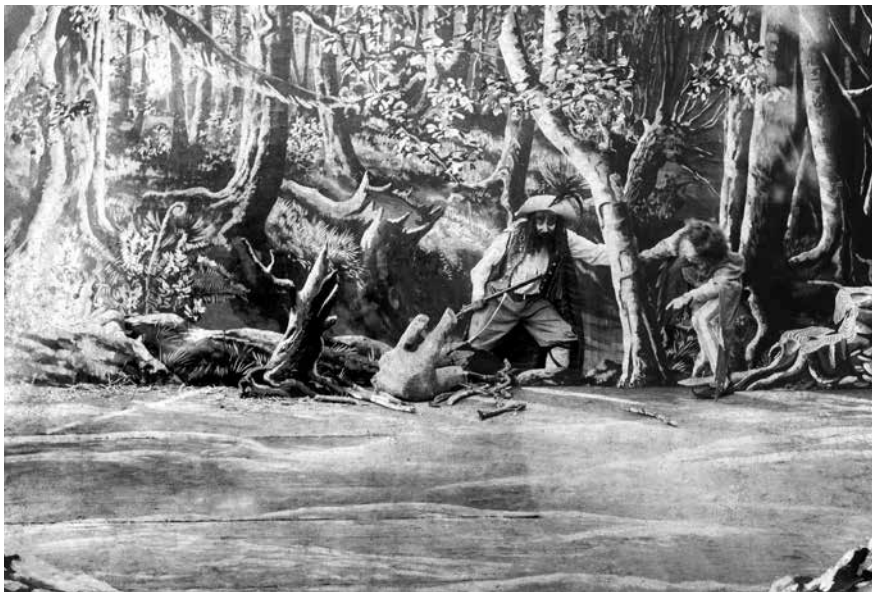
Le Raid Paris-Monte Carlo en automobile

"In the films of Méliès, it is the whole world of gilt-edged books from awards ceremonies that comes to life; the world of fairy tales revisited by the magic lantern, the world of a trip around the globe, of famous tightrope walkers and illusionists, of fake, plush-fringed Gothic furniture."
(Henri Langlois, undated note, La Cinémathèque française administrative archives).

Humanity's dream to conquer the universe has always been motivated by curiosity, a thirst to know what lies beyond our borders, our universe, and if other inhabited worlds exist. It is likely the most natural thing the mind does, travelling through time and space, and cinema is the ideal companion. By train, by sea, by air, and even by Automabouloff *to Monte Carlo in record time, and not without irony, we will explore locomotion, adventure, and expedition – along with the wondrous world of dreams with Rip van Winkle.*

Screening a work by Méliès also always provides an opportunity to rethink the cinema-spectacle, built on the elements of attraction surrounding the event: set design, commentary, patter, music, sound effects.

Research conducted by Jacques Malthête has made it possible to access Méliès's written commentaries. Somewhere between a storyteller and a lecturer, the raconteur brings the scenes to life and can help elucidate certain fragments or stories that are unclear without words. As such, two restorations based on hand-painted copies (thanks to an extraordinary donation by Madeleine Malthête Méliès and the Auboin-Ver-



La Légende de Rip van Winkle

morel collection) will be presented with historical boniments *by Julie Linquette.*

"This word, taken from the vocabulary of old conjurers, has no equivalent in the French language. How, indeed, can one express what is said while performing a trick? It is not a speech, let alone a lecture, a narrative or a description. The boniment *is simply the patter meant to give each sleight-of-hand trick the appearance of truth." (Jean-Eugène Robert-Houdin)*

Émilie Cauquy

VOYAGE EN SUISSE – L'ENGADINE

Francia, 1905

▪ T. alt.: *Eens spoorwegtochtje in Zwitserland*. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1187) ▪ 35mm. L.: 67 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

[CARNAVAL DE NICE 1905]

Francia, 1905

▪ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn
▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque française)

LE RAID PARIS-MONTE CARLO EN AUTOMOBILE

Francia, 1905 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Fragson (Leopoldo II), Galipaux (l'autista del re), Georges Méliès (uno spettatore / un postino / il capo doganiere), Jane Yvon, Little Tich, Antonich, Fernande Albany, Raiter, Blondet, Victor de Cottens. Prod.: Star Film (nn. 740-749) ▪ 35mm. L.: 164 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn e Col. (da una copia nitrato colorata a mano / *from a hand-colored nitrate print*) ▪ Da: EYE Filmmuseum

CEYLAN, VÉCU ET PITTORESQUE

Francia, 1905 Regia: Camille Legrand, Maurice Hache

▪ T. copia: *Views and People in Ceylon*
▪ Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1316) ▪ 35mm. L.: 168 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

LIFE IN JAFFA

Regno Unito, 1905

▪ F.: Frank Ormiston-Smith. Prod.: Charles Urban Trading Company ▪ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE

Francia, 1905 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Georges Méliès (Rip van Winkle), André Méliès (il bambino). Prod.: Star Film (nn. 756-775) ▪ 35mm. L.: 277 m. D.: 15' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a mano / *from a hand-colored nitrate print*). Didiscalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum

LES TROIS PHASES DE LA LUNE

Francia, 1905

▪ Int.: Renée Doux. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1321) ▪ 35mm. L.: 45 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn e Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didiscalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinema et de l'image animée (Collection Deutsche Kinemathek)

Les trois phases de la Lune

CAPITOLO 6: CINEMA ALLO STATO PURO: IL GOLDSTAUB-FUND
CHAPTER 6: CINEMA AT ITS PUREST – THE GOLDSTAUB-FUND

Nel 1985 un vero e proprio tesoro di pellicole originali risalenti agli albori del cinema è stato ritrovato a Mödling, una cittadina non distante da Vienna. Poiché erano stati conservati in uno stabilimento in cui si produceva foglia d'oro, sottili fogli di carta rivestiti d'oro e utilizzati per comporre le scritte sui nastri delle corone funebri, le scatole delle pellicole sono riemerse sotto uno strato scintillante di polvere dorata. La collezione è stata così battezzata Goldstaub-Fund (scoperta della polvere d'oro). Il nome si è rivelato azzeccato, poiché la collezione – appartenuta all'ambulante Karl Juhasz, le cui proiezioni itineranti erano composte soprattutto da programmi di film Pathé – custodisce autentici gioielli del cinema delle origini. Juhasz fu un importante pioniere del cinema austriaco: non solo gestì uno dei primi cinema itineranti, ma si distinse anche per invenzioni come il Kinoplastikon, aprì presto una sala stabile e divenne presidente del Reichsverband aller österreichisch-ungarischen Kinobesitzer, l'associazione dei proprietari di cinema austro-ungarici.

Il programma qui presentato è composto quasi interamente da pellicole provenienti dalla collezione di Juhasz, una delle più importanti del cinema delle origini, preservata, restaurata e riportata alla luce dal Filmarchiv Austria di Vienna. I film saranno proiettati con un antico proiettore a manovella con lampada ad arco. L'apparecchio, il Stahlprojektor Imperator (nome commerciale abbreviato in Imperator) della compagnia Heinrich Ernemann AG di Dresda, fu uno dei primi in Germania ad applicare i principi dell'ingegneria meccanica pesante rinunciando in gran parte ai metalli più teneri come l'ottone (fino ad allora, i proiettori erano stati progettati da meccanici di precisione e ricordavano più orologi di pregio che macchine pesanti). Lanciato nel 1909, l'Imperator era presente, secondo le pubblicità della compagnia, in molti cinema dei boulevard parigini già nel 1914. Fu copiato da numerose aziende in tutto il mondo e prodotto fino ai primi anni Trenta. Adattato con apparecchiature sonore, si poteva ancora trovare in piccoli cinema di provincia fino agli anni Settanta. La macchina utilizzata a Bologna è uno dei più antichi esemplari superstiti e funziona con l'originale lampada ad arco.

Nikolaus Wostry

La Poule aux œufs d'or © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

In 1985 a treasure trove of original prints dating from the early days of cinema surfaced in Mödling, a small town near Vienna, Austria. As the films had been stored in a factory producing gold leaf – sheets of paper coated with gold and used to create the lettering on the ribbons of funeral wreaths – the cans emerged from beneath a glittering layer of golden dust. We therefore decided to christen the collection the Goldstaub-Fund (Gold-Dust Find). The name turned out to be an apt one, as the collection, the stock of a travelling showman, Karl Juhasz, who toured with programmes mainly of Pathé films, contains many golden gems of early cinema. Juhasz was an important film pioneer in Austria, who not only ran a travelling cinema very early on, but also attracted attention with his inventions in the cinema sector (Kinoplastikon), ran an early permanent cinema and was the chairman of the Reichsverband aller österreichisch-ungarischen Kinobesitzer (the association of all Austro-Hungarian cinema owners) for many years.

The programme presented here is made up almost entirely of films from Juhasz's collection. The Goldstaub-Fund is today one of the most important collections of early cinema, which has been preserved, restored and brought out of its slumber at the Filmarchiv Austria in Vienna. The programme will be presented using an old hand-cranked Imperatur projector with arc light. The Stahlprojektor Imperator, from the company Heinrich

Ernemann AG Dresden, was one of the first in Germany to implement the principles of heavy mechanical engineering and largely dispensed with softer metals such as brass (until then, film projectors had been designed by precision mechanics and were more reminiscent of a fine watch than a heavy machine). Released in 1909, the Imperator was present in most Boulevard cinemas in Paris by 1914, according to the company's advertising. It was copied by a large number of companies worldwide and in production until the early 1930s. Adapted with sound equipment, it could be found in small provincial cinemas until the 1970s. The machine used in Bologna is one of the earliest surviving examples and is operated with the original arc light.

Nikolaus Wostry

LES TROIS PHASES DE LA LUNE

Francia, 1905

▪ T. copia: *Die drei Phasen des Mondes*. Int.: Renée Doux. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1321) ▪ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didiscalie tedesche / *German intertitles*

[CHARLES VOISIN: FLUGVERSUCHE AUF DER SEINE]

Francia, 1905

▪ T. int.: [*Charles Voisin. Flight Experiments over the Seine*] ▪ 35mm. L.: 67 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn

LE MÂT DE COCAGNE

Francia, 1905

▪ T. copia: *Preisklettern*. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1278) ▪ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

Le Mât de Cocagne © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

PETIT VOLEUR DE POMMES

Francia, 1905

▪ T. copia: *Der kleine Apfeldieb* ▪ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1198) ▪ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

FÂCHEUSE MÉPRISE

Francia, 1905

▪ T. copia: *Unangenehme Verwechslung*. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1317) ▪ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

LE NÈGRE GOURMAND
Francia, 1905

▪ T. copia: *Der gefräßige Neger*. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1179)
▪ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

LA POULE AUX ŒUFS D'OR
Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

▪ T. copia: *Das Huhn mit den goldenen Eiern*. Int.: Julienne Mathieu. Prod.: Pathé Frérès (féerie et contes, n. 1311) ▪ 35mm. L.: 320 m. D.: 18' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didiscalie tedesche / *German intertitles*

VISITE DE LA DOUANE
Francia, 1905

▪ T. copia: *Zollrevision*. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1327) ▪ 35mm. L.: 33 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

[LA LOTION MAGIQUE]
Francia, [1905]

▪ T. copia: *Die verhängnisvolle Wirkung*. Prod.: Pathé Frérès (scène comique)
▪ 35mm. L.: 122 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didiscalie tedesche / *German intertitles*

L'ALBUM MERVEILLEUX
Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

▪ T. copia: *Das wunderbare Stammbuch*. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1264) ▪ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*)

▪ Da: Filmarchiv Austria

Le Nègre gourmand © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

[La Lotion magique]

"Oggi, domenica 3 dicembre, alle quattro e mezzo, concerto-matinée, Cinémato-Chikli, il prestidigitatore Emrof, gran concerto arabo, canti e danze arabe ed egiziane, con la partecipazione di Leïla Sfez, le sorelle Behaïla, Bibiya Samama, Flifla e quattro musicisti" ("La Dépêche tunisienne", 3 dicembre 1905).

Verso la fine del 1905 Albert Samama Chikli organizzò diverse proiezioni al Théâtre Municipal di Sphax e al casinò di Tunisi. Gli annunci sul quotidiano "La Dépêche tunisienne" ci informano che presentò soprattutto commedie Pathé, proiettandole in varie combinazioni. Numerosi titoli sono sopravvissuti e appaiono nel nostro tentativo di ricostruzione, tra questi l'esilarante *Dix femmes pour un mari*, il salace e sofisticato *La Confession* (è un film muto e dunque non possiamo ascoltare il resoconto d'una notte di sesso della bella Renée Doux, ma ne capiamo ogni parola), e il greve *Erreur de porte*. Come cornice del programma, al posto delle performance dal vivo del 'mago' francese Emrof (Claire Forme, 1848-1924), dei canti e delle danze, presentiamo un film del mago Gaston Velle e una *scène de danse* algerina.

"La Dépêche tunisienne" rivela anche un fatto più importante: in programma c'erano "diverses vues inédites de Tunisie", e, tra queste, *La Pêche au thon de Sidi Daoud* e *Les Courses de Tunis*, certamente opera di Albert Samama (i titoli appaiono nella sua lista autografa "Negatif ma collection Tunis"): i due primi film, a quanto sappiamo, girati in Tunisia da un regista tunisino. Sospetto che Albert Samama organizzasse i Cinémato-Chikli itineranti soprattutto per far vedere i propri film, girati nell'estate del 1905 con il suo nuovo acquisto, la Caméra Grand Modèle, probabilmente comprata insieme a un proiettore e un certo numero di copie Pathé. Miracolosamente, *La Pêche au thon de Sidi Daoud* esiste ancora. Il film, che grazie alla Urban e alla Eclipse ebbe un'ampia distribuzione oltreconfine, segnò l'inizio della carriera internazionale di Samama, destinata a durare vent'anni.

Mariann Lewinsky

"Today, Sunday 3 December, at half past four: matinée concert, Cinémato-Chikli, Emrof the Conjurer, Grand Arab Concert, Arab and Egyptian Songs and Dances, featuring Leïla Sfez, the Behaïla Sisters, Bibiya Samama, Flifla and four Musicians" ("La Dépêche tunisienne", 3 December 1905.)

In late 1905 Albert Samama Chikli organised several film screenings as part of variety shows at the Théâtre Municipal in Sfax and the Tunis Casino. From the advertisements in the daily "La Dépêche tunisienne" we gather that he presented mostly Pathé comedies, screening them in varying combinations. Several of the titles survive and are included in our approximative reconstruction, among them the hilarious Dix femmes pour un mari*, the salacious and sophisticated* La Confession *(being a silent film, we cannot hear the lovely Renée Doux's account of a night of sex, but every word can be understood), and the rather crass* Erreur de porte*. As a stand-in for the live performances of Emrof, a French magician (Claire Forme, 1848-1924), and the singers and dancers, we use a film by magician Gaston Velle and an Algerian* scène de danse *to frame the programme.*

"La Dépêche tunisienne" also reveals a most important fact: there were "diverses vues inédites de Tunisie" on the bill, and of these, La Pêche au thon de Sidi Daoud *and* Les Courses de Tunis *were undoubtedly by Albert Samama (the titles also appear in his autograph list "Negatif ma collection Tunis"), the two oldest known films shot in Tunisia by a local filmmaker. I suspect that Samama organised his itinerant pop-up Cinémato-Chikli with the main purpose of showing his own films, shot in summer 1905 with his newly aquired Caméra Grand Modèle, and that he bought a projector and a number of prints from Pathé along with the camera. Miraculously,* La Pêche au thon de Sidi Daoud *survives. This film, distributed internationally by Urban and Eclipse, marks the beginning of Samama's international career as a filmmaker that would span 20 years.*

Mariann Lewinsky

Un coup d'œil par étage

MÉTAMORPHOSES DU ROI DE PIQUE

Francia, 1903 Regia: Gaston Velle

- T. it.: *Metamorfosi del re di picche*
- Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1024) ▪ 35mm. L.: 54 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: Cineteca di Bologna

LE CAKE-WALK AU NOUVEAU CIRQUE

Francia, 1902

- Int.: Jack Brown, Ruth Walker, Frederick Walker, Ms. e Mr. Elk, Jeanne Pérès, Nina Pérès. Prod.: Société A. Lumière et ses fils (nn. 1350-1354). ▪ 35mm. D.: 5' a 17 f/s. Bn
- Da: Institut Lumière

La Confession © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

La Pêche au thon de Sidi Daoud

LA BONNE PIPE
Francia, 1905

▪ Int.: Émile Francès. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1274) ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinema et de l'image animée (Collection La Cinémathèque de Toulouse)

ERREUR DE PORTE
Francia, 1904 Regia: [Ferdinand Zecca]

▪ Int.: Gaston Breteau. Prod.: Pathé Frérès (scène comique, n. 1076) ▪ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinema et de l'image animée

FANTASIA ARABE
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Freres (scène d'acrobaties, n. 1204) ▪ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

LA CONFESSION
Francia, 1905

▪ Int.: Renée Doux (la peccatrice spagnola). Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1217) ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LA PÊCHE AU THON DE SIDI DAOUD
Tunisia, 1905

▪ T. int.: *Tunny Fishing in Tunis*. Distr.: Urban, Eclipse (n. 3121) ▪ DCP. D.: 5'. Bn ▪ Da: Cineteca di Bologna, FPA Classics, La Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna in collaborazione con FPA Classics e La Cinémathèque française presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un controtipo negativo conservato presso FPA Classics e da un frammento nitrato positivo proveniente dalla collezione Albert Samama Chikli rinvenuta nel 2023 e conservata presso La Cinémathèque française. Scansioni realizzate presso FPA Classics e La Cinémathèque française / *Restored in 2024 by Cineteca di Bologna in collaboration with FPA Classics and La Cinémathèque française at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a duplicate negative preserved by FPA Classics and a nitrate positive fragment from the Albert Samama Chikli Collection rediscovered in 2023 and preserved at La Cinémathèque française. Scanned at FPA Classics and La Cinémathèque française laboratories*

[LES SOUKS ET DIVERS VUES INÉDITES DE TUNISIE]
Tunisia, s.d. Regia: Albert Samama Chikli

▪ DCP. D.: 2'. Bn. ▪ Da: La Cinémathèque française

DANSES ALGÉRIENNES I – DANSE DES OULED-NAÏL
Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères (Scène de danse, n.795) ▪ DCP. D.: 1'. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ▪ Da: EYE Filmmuseum

DIX FEMMES POUR UN MARI
Francia, 1905 Regia: Georges Hatot

▪ T. it.: *Dieci mogli per un marito*. Scen.: Georges Hatot, André Heuzé. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1200)
▪ 35mm. L.: 71 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

UN COUP D'ŒIL PAR ÉTAGE
Francia, 1904

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

CAPITOLO 8: LA RIVOLUZIONE RUSSA DEL 1905
CHAPTER 8: RUSSIAN REVOLUTION OF 1905

Le fonti a stampa, come i programmi di sala o i quotidiani, ci forniscono indicazioni preziose su come i film venivano effettivamente mostrati nel 1905, e rendono possibile la ricostruzione di programmi storici come quelli presentati a Tunisi da Albert Samama Chikli. Ma il rullo originale d'un programma è materiale di un'altra classe, allo stesso tempo un documento e un monumento – e un oggetto estremamente raro.

L'archivio finlandese KAVI conserva un simile tesoro datato 1905, l'Apollo Reel. Venne commissionato alla Pathé Frères Paris da Atelier Apollo Co., ebbe la sua première il 13 dicembre 1905 al Maailman Ympäri Cinema di Helsinki e consiste di cinque *scènes historiques, politiques et d'actualité*. Le scene riassumono, in un conciso se non impeccabile ordine cronologico, eventi chiave della Rivoluzione russa del 1905, ricostruiti negli studi francesi: la sconfitta russa a Port-Arthur, la domenica di sangue di San Pietroburgo, quando le truppe zariste spararono su pacifici manifestanti, il massacro di Odessa che seguì l'ammutinamento dell'incrociatore Principe Potëmkin, e l'ondata di violenza antisemita alimentata dal malcontento popolare e dalla frustrazione che si rovesciò sulle comunità ebraiche. (Il racconto autobiografico di Isaak Babel' *Storia della mia colombaia* culmina nel terribile pogrom di Odessa). Proiettare questo programma in Finlandia – dal 1808 un Granducato sotto il controllo russo – rappresentò un atto di forte opposizione culturale e politica nel 1905, ovvero nel momento in cui lo zar Nicola II e il suo generale-governatore della Finlandia imponevano una politica di russificazione, mirata alla piena integrazione del paese nell'impero russo.

Mariann Lewinsky

Printed sources such as programme leaflets or newspapers give us precious indications about how films were actually shown in 1905, they furnish blueprints for the reconstruction of historical programs like the ones screened in Tunis by Albert Samama Chikli. But an original screening reel is a source of a different class, being both a document and a monument – and extremely rare.

The Finnish film archive KAVI preserves such a treasure from 1905, the Apollo Reel. It was ordered from Pathé Frères Paris by Atelier Apollo Co., premiered on 13 December 1905 in Helsinki's Maailman Ympäri Cinema and consists of five scènes historiques, politiques et d'actualité. *They cover in a concise albeit not strictly chronological way key events of the Russian Revolution Year 1905 as reconstructed in the French studios: the Russian defeat at Port-Arthur, the Bloody Sunday in St. Petersburg where tsarist troups gunned down peaceful petitioners, the Odessa massacre following the mutiny on the battleship Prince Potemkin and the wave of anti-Jewish violence fuelled by popular discontent and frustration displaced on Jewish communities. Isaak Babel's autofictional short story* My dovecot *culminates in the terrible pogrom in Odessa .*

To screen in 1905 this program in Finland – a Grand Duchy under Russian rule since 1808 – represented a strong act of cultural and political opposition against Russia at a moment when Tsar Nicolas II and his governor-general of Finland enforced a policy of Russification, aiming at the full integration of Finland into the Russian empire.

Mariann Lewinsky

GUERRE RUSSO-JAPONAISE: REDDITION DE PORT-ARTHUR
Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ T. copia: *Übergabe von Port-Arthur*. F.: Jean Nédelec. Prod.: Pathé Frères (scène historique, politique et d'actualité, n. 1172) ▪ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn

ATROCITÉS ANTISÉMITES RUSSES

Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ T. copia: *Russische antisemitische Greuel*. Prod.: Pathé Frères (scène historique, politique et d'actualité, n. 1154) ▪ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

LES TROUBLES DE SAINT-PÉTERSBOURG

Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ T. copia: *Aufruhr in St. Petersburg*. Prod.: Pathé Frères (scène historique, politique et d'actualité, n. 1176) ▪ 35mm. L.: 69 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*

LA RÉVOLUTION EN RUSSIE : LES ÉVÉNEMENTS D'ODESSA

Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ T. copia: *Revolution i Ryssland: Uproret i Odessa*. Prod.: Pathé Frères (scène historique, politique et d'actualité scène militaire, n. 1249) ▪ 35mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*)

LA RÉVOLUTION RUSSE

Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet

▪ Prod.: Pathé Frères (scène historique, politique et d'actualité; scène militaire, n. 1318) ▪ 35mm. L.: 45 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*)

▪ Da: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Le Mans: Cinéma-Théâtre Pathé © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

CENTO ANNI FA: 1925

A Hundred Years Ago: 1925

Programma a cura di / *Programme curated by* **Oliver Hanley**

Note di / *Notes by* **Janet Bergstrom**, **Sreya Chatterjee**, **Daniela Currò**, **Bryony Dixon**, **Allyson Nadia Field**, **Ralf Forster**, **Michel Gondry**, **Oliver Hanley**, **Pamela Hutchinson**, **Daria Khitrova**, **Ehsan Khoshbakht**, **Martin Koerber**, **Steve Massa**, **Andrea Meneghelli**, **Elif Rongen-Kaynakçi**, **Kate Saccone**, **Yuri Tsivian**, **Casper Tybjerg**, **Joel Westerdale**

La sezione *Cento anni fa* del Cinema Ritrovato è arrivata alla metà degli anni Venti del Novecento, un decennio che da molto tempo domina il 'canone' degli studi sul cinema muto e le attività di conservazione archivistica. Con la corposa bibliografia ormai dedicata ai film di questo periodo e il gran numero di pellicole restaurate e rese accessibili su supporti fisici e digitali, da dove cominciare?

Nel nostro programma cominciamo, non a caso, dalle origini stesse del cinema: con rari filmati di Auguste e Louis Lumière. Ci congediamo poi da due figure cruciali dei decenni precedenti, Louis Feuillade e Max Linder, e diamo il benvenuto a futuri grandi autori come Jean Renoir, Josef von Sternberg e Alfred Hitchcock, i cui straordinari film d'esordio – *La Fille de l'eau*, *The Salvation Hunters* e *The Pleasure Garden* – figurano tutti nel programma di quest'anno.

Capolavori indiscussi come *Du skal ære din hustru* (*L'angelo del focolare*) di Carl Theodor Dreyer, *The Big Parade* di King Vidor e *Stačka* (*Sciopero*) di Sergej Ėjzenštejn (tutti proiettati quest'anno per la prima volta al festival) si affiancano a opere relativamente meno conosciute o firmate da registi storicamente meno 'visibili', come la coproduzione tedesco-indiana *Prem sanyas* di Franz Osten e Himanshu Rai, visivamente straordinaria, e *Body and Soul*, l'ultimo muto superstite del pionieristico autore afroamericano Oscar Micheaux. Quest'anno, l'attenzione rivolta alle registe donne si traduce nel confronto tra due produzioni indipendenti molto diverse e tuttavia entrambe straordinarie e attente alle tematiche sociali: il 'morality drama' *The Red Kimona*, prodotto da Dorothy Davenport da una sceneggiatura di Dorothy Arzner, e il toccante cortometraggio documentario su una scuola per sordociechi, *Sprechende Hände*, della regista e attivista politica tedesca Gertrud David.

Il nuovo restauro della Cinémathèque française ci offre l'opportunità di riscoprire la commedia surreale di René Clair *Le Voyage imaginaire.* Il cinema italiano è invece rappresentato quest'anno dal film drammatico a tema risorgimentale di Carmine Gallone *La cavalcata ardente*, visto l'ultima volta al Cinema Ritrovato nel 1996. Fanno inoltre un gradito ritorno due capisaldi della storia del cinema: *Grass*, il documentario realizzato dai futuri registi di *King Kong* Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, e la monumentale trasposizione in quattro parti dei *Miserabili* di Victor Hugo, firmata da Henri Fescourt, che costituirà l'appuntamento con il serial di quest'anno.

Come sempre i lungometraggi della rassegna saranno accompagnati da corti tematicamente rilevanti e da estratti di cinegiornali. Dato che quest'anno celebriamo un doppio anniversario (i 30 anni dall'introduzione del Cinématographe dei fratelli Lumière nel 1925, e i 130 anni nel 2025), ci è sembrato naturale includere anche una selezione di cortometraggi a tema cinematografico.

Ai prossimi 130 anni di cinema!

Oliver Hanley

Il Cinema Ritrovato's annual A Hundred Years Ago *strand has arrived at the mid-point of the 1920s, a decade that has long dominated the canon of silent cinema studies and archival preservation activities. With so much having been written about the films of this period, and so many of them restored and widely available on home media and streaming platforms, where does one even begin?*

In our programme, we start, perhaps appropriately, by looking back to the beginning of cinema with rare footage of Auguste and Louis Lumière. We wave goodbye to two key figures from previous decades, Louis Feuillade and Max Linder, and say hello to future big-name auteurs *Jean Renoir, Josef von Sternberg and Alfred Hitchcock, whose extraordinary debut features,* La Fille de l'eau, The Salvation Hunters *and* The Pleasure Garden, *are all showcased in our programme this year.*

Undisputed masterpieces such as Carl Theodor Dreyer's Du skal ære din hustru *(*Master of the House*), King Vidor's* The Big Parade *and Sergei Eisenstein's* Stačka *(*Strike*) – all screening this year for the first time at Il Cinema Ritrovato – are juxtaposed with comparatively lesser known films or works by historically less visible filmmakers such as Franz Osten and Himanshu Rai's visually stunning German-Indian co-production* Prem sanyas, *and* Body and Soul, *the last surviving silent film by pioneering Black-American* auteur *Oscar Micheaux. In this year's spotlight on women filmmakers, we contrast two very different, yet equally impressive, socially conscious independent productions: the morality drama* The Red Kimona, *produced by Dorothy Davenport from a screenplay by Dorothy Arzner, and the touching documentary featurette about a school for the deaf-blind,* Sprechende Hände, *by German filmmaker and political activist Gertrud David.*

La Cinémathèque française's new restoration gives us an opportunity to re-appraise René Clair's surreal comedy Le Voyage imaginaire. *Italian cinema, meanwhile, is represented this year by Carmine Gallone's* Risorgimento *drama* La cavalcata ardente, *last seen at Il Cinema Ritrovato in 1996. Also making a welcome return to the festival is the seminal documentary* Grass *by future* King Kong *directors Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack, and Henri Fescourt's epic four-part adaptation of Victor Hugo's* Les Misérables, *as this year's serial presentation.*

As always, the features in our programme are supplemented by thematically relevant short subjects and newsreel extracts. Given we celebrate a dual anniversary this year (30 years since the introduction of the Lumière brothers' Cinématographe in 1925, and 130 years in 2025), it seemed only fitting to include a number of film-themed shorts.

Here's to the next 130 years!

Oliver Hanley

[FOX NEWS STORY A8398-A8399: LUMIÈRE BROTHERS. LYON, FRANCE. JULY 14, 1925]

USA, 1925

▪ F.: Frédéric Fesneau. Int.: Auguste Lumière, Louis Lumière. Prod.: Fox News ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: University of South Carolina – Moving Image Research Collections ▪ Scansionato in 2K nel 2025 da University of South Carolina – Moving Image Research Collections, a partire dal negativo camera nitrato originale / *Scanned in 2K in 2025 by University of South Carolina – Moving Image Research Collection, from the original nitrate camera negative*

La University of South Carolina conserva scarti di lavorazione su pellicola nitrato contenenti riprese dei fratelli Louis e Auguste Lumière girate a Lione il 10 luglio 1925 da Frédéric Fesneau, cameraman parigino dei cinegiornali Fox. Queste riprese mostrano i due fratelli nel loro laboratorio, intenti a esaminare test per una nuova carta fotografica, studiare sostanze chimiche e mostrare come funziona il loro apparecchio cinematografico. Le immagini rivelano anche il primo set cinematografico dei fratelli Lumière: il giardino e gli spazi attorno alla villa di famiglia, dove li vediamo passeggiare e sedere al sole in compagnia del loro cane Nyriam. Fesneau inviò il girato e le relative note alla Fox a New York il 14 luglio, a bordo della SS Leviathan. Il pubblico americano vide i fratelli Lumière sul grande schermo il 15 agosto 1925, all'interno del cinegiornale *Fox News*, volume 6, uscita 92. Sebbene il montaggio finale del cinegiornale non sia giunto fino a noi, è facile immaginare che celebrasse il trentesimo anniversario dell'invenzione del loro Cinématographe.

Daniela Currò

[Fox News Story A8398-A8399: Lumière Brothers. Lyon, France. July 14, 1925]

The University of South Carolina conserves nitrate outtakes of brothers Louis and Auguste Lumière, filmed in Lyon on 10 July 1925 by Paris-based Fox newsreel cameraman Frédéric Fesneau. These outtakes show the two brothers in their laboratory, examining tests for new photographic paper, studying chemicals, and showing how their cinematographic apparatus works. The footage also reveals the Lumière brothers' first studio: the garden and surrounding grounds of their family villa, where they are seen walking and sitting in the sun, enjoying the company of their dog Nyriam. Fesneau sent the footage and accompanying notes to Fox in New York on 14 July, aboard the SS Leviathan. American audiences saw the Lumière brothers on screen on 15 August 1925, as part of Fox News *newsreel Vol. 6, Release 92. Although the edited newsreel has not survived, it is easy to imagine that it celebrated the 30th anniversary of the invention of their Cinématographe.*

Daniela Currò

FILM

Germania, 1925
Regia: Guido Seeber, Julius Pinschewer

▪ T. alt.: *Kipho*, *Kipho-Film*. Sog.: Guido Seeber. Prod.: Julius Pinschewer per Werbefilm GmbH ▪ 35mm. L.: 109 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek

Il produttore di film pubblicitari Julius Pinschewer commissionò al pionieristico direttore della fotografia e storico del cinema Guido Seeber questo cortometraggio per promuovere la Kino- und Photoausstellung (o 'Kipho'), una fiera dedicata a cinema e fotografia che si svolse a Berlino dal 25 settembre al 4 ottobre 1925. Seeber creò un montaggio frenetico: ai dietro le quinte girati ad hoc per documentare il processo cinematografico – dalle riprese in studio alla post-produzione – alternò immagini della sua collezione di attrezzature e documenti stori-

ci legati al cinema. Seeber incorporò anche sequenze tratte da recenti film dell'Ufa, la principale compagnia di produzione tedesca, tra cui *I Nibelunghi* (1924) di Fritz Lang. (L'imponente pupazzo del drago creato per il film, e manovrato da operatori umani, fu esposto proprio alla Kipho.) Nel film promozionale di Seeber sono citati anche *L'ultima risata* (1924) e, in misura ancor maggiore, *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di F.W. Murnau. Ma a rendere il cortometraggio di Pinschewer un capolavoro di *cinéma pur* è soprattutto il vortice di esposizioni multiple e di effetti speciali.

Martin Koerber

The advertising-film producer Julius Pinschewer commissioned pioneering cameraman and film historian Guido Seeber to produce this short film to promote the Kino- und Photoausstellung (or "Kipho" for short), a trade show for film and photography that took place in Berlin from 25 September to 4 October 1925. Seeber fashioned a frenzied montage, combining staged behind-the-scenes shots of studio filming and post-production with excerpts from his collection of historical film equipment and documents. Seeber also incorporated footage from then-recent films made by Ufa – Germany's leading production company – including Fritz Lang's Die Nibelungen *(1924). (The impressive human-operated life-size model dragon created for Lang's film was featured as an exhibit at Kipho.) F.W. Murnau's* The Last Laugh *(1924) and, most prominently,* The Cabinet of Dr. Caligari *(1920) also echo through Seeber's promotional film. Above all, however, it is its whirlwind of multiple exposures and special effects that make the film, simply titled* Film*, a masterpiece of* cinéma pur.

Martin Koerber

OPUS II, III & IV

Germania, 1924-1925
Regia: Walther Ruttmann

Film

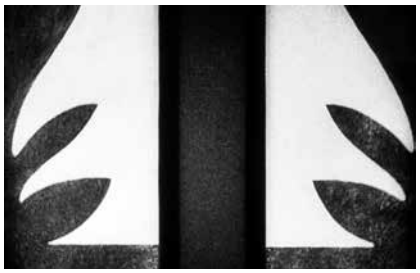
- 35mm. L.: 189 m. D.: 10' a 16 f/s. Col.
Didascalie olandesi e tedesche / *Dutch and German intertitles*
- Da: EYE Filmmuseum

SYMPHONIE DIAGONALE

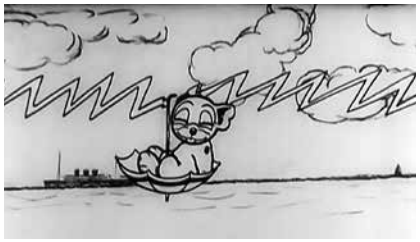
Germania, 1924-1925
Regia: Viking Eggeling

- 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn
- Da: Svenska Filminstitutet

Il 3 maggio 1925 le avanguardie cinematografiche tedesca e francese si incontrarono a Berlino per una matinée divenuta leggendaria, "Der absolute Film". Il contingente francese presentò *Ballet mécanique* di Léger e Murphy ed *Entr'acte* di René Clair; la Germania era invece rappresentata da questi quattro film di Viking Eggeling e Walther Ruttmann. Ritmo, movimento e composizione prevalgono sulla narrazione, esaltati qui da un'animazione non figurativa spesso definita 'musica ottica'. Realizzato con l'aiuto di Ré Soupault, *Symphonie diagonale* dà vita ai dipinti astratti 'cinemorfici' sviluppati dallo svedese Eggeling insieme a Hans Richter, il cui *Film ist*



Opus III



Bonzolino or Bonzo Broadcasted

Rhythmus sarebbe apparso la settimana successiva durante la replica della matinée. Le figure dinamiche di *Opus II* di Ruttmann potevano essere familiari agli spettatori dell'epoca grazie alla sequenza animata del 'sogno del falco' nei *Nibelunghi* (1924) di Fritz Lang, mentre lo sfarfallio di linee di *Opus IV* tornerà in *Berlino – Sinfonia di una grande città* (1927) dello stesso Ruttmann. In tempi più recenti, la 'pittura con il tempo' di Ruttmann ha vivacizzato i titoli di coda della serie televisiva *Babylon Berlin* (2017-), omaggio che probabilmente a Ruttmann non sarebbe dispiaciuto, dato il suo lavoro pionieristico con Julius Pinschewer nella creazione di film pubblicitari e il suo costante interesse per il potere psicofisico del movimento ritmico nel cinema.

Joel Westerdale

On 3 May 1925, German and French avant-garde cinema converged in Berlin at the now-legendary matinee, "Der absolute Film." The French contingent consisted of Léger and Murphy's Ballet mécanique *and René Clair's* Entr'acte*; Germany was represented by these four films from Viking Eggeling and Walther Ruttmann. Rhythm, movement, composition supersede storytelling, intensified here through non-figurative animation frequently described as "optical music." Completed with the help of Ré Soupault,* Symphonie diagonale *brings to life the Swedish-born Eggeling's abstract "cinemorphic" paintings, which he developed alongside Hans Richter, whose own* Film ist Rhythmus *would appear the following week at the matinee's repeat performance. The dynamic figures in Ruttmann's* Opus II *may have been familiar to contemporary spectators from the animated "falcon-dream" in Fritz Lang's* Die Nibelungen *(1924), and we would see the flickering lines of* Opus IV *again in the opening of Ruttmann's* Berlin: Symphony of a Metropolis *(1927). More recently, Ruttmann's "painting with time" enlivens the closing credits of TV series* Babylon Berlin *(2017-), an honor that Ruttmann would likely not have eschewed, given his pioneering work with Julius Pinschewer in the use of film in advertising and his sustained preoccupation with the "psychophysical" power of rhythmic movement in film.*

Joel Westerdale

BONZOLINO OR BONZO BROADCASTED

Regno Unito, 1925
Regia: William A. Ward

▪ Prod.: New Era Films Ltd. ▪ 35mm. L. 141 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: BFI National Archive

Bonzo the Dog era una star ancor prima di arrivare al cinema, essendo un personaggio ricorrente dei fumetti pubblicati sul settimanale illustrato londinese "The Sketch". Entrato nell'immaginario popolare, ispirò un'enorme quantità di merchandising: cartoline, mascotte per automobili, puzzle, statuette di ceramica e stampi per cioccolatini. Il creatore G.E. Studdy unì infine le forze con William A. Ward e con undici animatori, sfornando ventisei film da sette minuti, uno ogni due settimane per la New Era Films, finché i costi elevati dei cortometraggi animati non misero fine al progetto nonostante la popolarità del personaggio.

Bonzolino or Bonzo Broadcasted, il decimo episodio, è tra i cortometraggi superstiti e, con nostra grande gioia, riguarda il mondo del cinema! La ragazza di Bonzo, Cheekee, pensa solo alle star del cinematografo: le pareti della sua stanza sono tappezzate di ritratti di celebrità. Sconfortato, Bonzo è deciso a ottenere un contratto a Hollywood per far colpo su Cheekee e cavalca un'onda – un'onda radio, naturalmente – fino a Los Angeles, dove tra qualche intoppo fa un'audizione davanti a un produttore, presentandosi come imitatore di Chaplin, 'Adolph Bonjou' e 'Bon Chaney'.

Bryony Dixon

Bonzo the Dog was a star before he made it into the movies, appearing as a regular cartoon character in "The Sketch", a London illustrated weekly newspaper. He caught the popular imagination and inspired a huge amount of merchandising: postcards, car mascots, jigsaw puzzles, ceramic figures and chocolate moulds. Creator G.E. Studdy eventually teamed up with William A. Ward at New Era Films and 11 animators to produce 26 seven-minute films, one every fortnight, before the high costs of animated shorts prevented further production, despite the character's popularity.

Bonzolino or Bonzo Broadcasted*, the 10th episode, is one of several to survive and, deep joy, it's about the film world! Bonzo's girlfriend Cheekee thinks only of film stars – her room is plastered with celebrity portraits. The despondent Bonzo is determined to win a Hollywood contract to impress her and catches a wave to L.A., by radio of course. Here he auditions with mixed success for a studio boss as a Chaplin imitator, "Adolph Bonjou" and "Bon Chaney".*

Bryony Dixon

LA FILLE DE L'EAU

Francia, 1924-1925 Regia: Jean Renoir

▪ T. it.: *La ragazza dell'acqua*. T. int.: *The Whirlpool of Fate*. Sog.: Pierre Lestringuez. Scen.: Jean Renoir. F.: Jean Bachelet, Alphonse Gibory. Scgf.: Jean Renoir. Int.: Catherine Hessling (Gudule), Pierre Philippe [Pierre Lestringuez] (suo zio Jeff), Georges Térof (Monsieur Raynal), Madame Fockenberghe (Madame Raynal), Harold Lewingston (Georges Raynal), Maurice Touzé ('La Fouine'), Henriette Moret ('La Roussette'), Pierre Champagne (Justin Crépoix), André Derain (proprietario della locanda). Prod.: Les Films Jean Renoir ▪ DCP. D.: 83'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2018 da StudioCanal in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Hiventy, a partire da un duplicato messo a disposizione da La Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2018 by StudioCanal in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at Hiventy laboratory, from a duplicate preserved by La Cinémathèque française*

La Fille de l'eau

La Fille de l'eau era una storia priva di rilevanza letteraria. Lestringuez e io avevamo ideato la sceneggiatura per mettere in risalto le qualità fotogeniche di Catherine Hessling, aiutati in questo dalla magia della foresta di Fontainebleau. La trama era un elemento secondario, un semplice pretesto per inquadrature dal valore puramente visivo. Sfidavamo il punto di vista degli intellettuali che danno priorità alla tematica e considerano il contenuto più importante del contenitore. […]

Nel sogno di *La Fille de l'eau* e successivamente in *La petite marchande d'allumettes* (*La piccola fiammiferaia*, 1928) mi sono veramente dato alla pazza gioia: scene a ritroso, personaggi che appaiono all'improvviso, Catherine in sella a un cavallo che galoppa tra le nuvole e soprattutto la caduta di Catherine dal cielo, particolarmente riuscita. […]

Questi effetti mi appassionavano e appassionavano la piccola troupe, in parte composta da dilettanti, che avevo messo insieme nella mia impresa di 'rinnovamento' del cinema francese. Gli operatori, Gibory e Bachelet, e alcuni tecnici erano professionisti. Gli attori erano per la maggior parte miei amici. L'amico Pierre Champagne era responsabile del trasporto del materiale cinematografico. Mimi Champagne, sua moglie, e Catherine Hessling si occupavano dei costumi.

Sono entrato nel cinema con idee molto precise. Non credevo nell'importanza del soggetto. Ne riconoscevo la necessità, ma gli negavo il privilegio di influenzare il corso della narrazione. […] Per me quello che contava era un bel primo piano. Si dava il caso che per accettare un primo piano il pubblico avesse bisogno di una storia. Mi piegavo a quella necessità, ma controvoglia. Naturalmente mi opponevo fermamente all'adattamento cinematografico di opere letterarie. […]

Ritenevo che il mondo, soprattutto quello del cinema, fosse ingombro di falsi dei. Il mio compito era quello di rovesciarli, e, lancia in resta, ero pronto a dedicarvi la mia vita.
Jean Renoir, *Ma vie, mes films*,
Flammarion, Parigi 1974

La Fille de l'eau *was a tale without literary importance. Lestringuez and I had devised the scenario to display Catherine Hessling's photogenic qualities, in which we were helped by the magic of the Forest of Fontainebleau. The plot was a secondary consideration, simply a pretext for purely visual imagery. We were doing battle with the attitude of the intellectuals, who give first priority to the theme and consider the content more important than the container …*

In the dream of La Fille de l'eau *and later in* La petite marchande d'allu-

mettes *(*The Little Match-girl*, 1928), I really let myself go: shots with the camera turning in reverse, characters suddenly appearing, Catherine riding a horse galloping through the clouds, and above all Catherine's fall through the sky, which was particularly successful…*

Devices of this kind delighted me, and they delighted the little troupe, partly composed of amateurs, which I had collected for the purpose of 'renovating' the French cinema. The cameramen, Gibory and Bachelet, and some of the technicians were professionals. Most of the actors were my personal friends. My friend Pierre Champagne saw to the transport of the photographic equipment. His wife, Mimi, and Catherine made the costumes.

I went into the film business with very definite ideas. I did not believe in the importance of the subject matter. I recognized the necessity for it, but denied it the privilege of influencing the course of the narrative. What mattered to me was a fine close-up. It so happened that if they were to accept a close-up, the public had to be given a story. I bowed to the necessity, but with reluctance. Needless to say, I was firmly opposed to the adaptation of literary works for the screen…

I considered that the world, and especially that of the cinema, was encumbered with false gods. It was my task to overthrow them, and, sword in hand, I was ready to devote my life to it.
Jean Renoir, My Life and My Films*, Atheneum: Wm Collins Sons & Co Ltd, New York 1974*

THE SALVATION HUNTERS

USA, 1925 Regia: Josef von Sternberg

▪ Scen., M., Sngf.: Josef von Sternberg. F.: Edward Gheller. Int.: George K. Arthur (il ragazzo), Georgia Hale (la ragazza), Bruce Guerin (il bambino), Otto Matiesen (l'uomo), Nelly Bly Baker (la donna), Olaf Hytten (il bruto), Stuart Holmes (il gentiluomo). Prod.: George K. Arthur e Josef von Sternberg per Academy Photoplays ▪ 35mm. L.: 1501 m. D.: 70' a 22 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive

Josef von Sternberg era solito creare mondi chiusi in se stessi, con le loro regole di bellezza e coerenza artistica. Il suo primo film, *The Salvation Hunters*, si distingue dall'antirealismo virtuosistico che caratterizzò la sua produzione successiva – non solo quella che consacrò George Bancroft e poi Marlene Dietrich. La trama si intreccia con la Los Angeles del 1924, documentata per luoghi emblematici: il porto di San Pedro, la Los Angeles Plaza brulicante di vagabondi e disoccupati, i campi ancora disabitati della valle. La città non viene nominata, ma solo evocata attraverso astrazioni: il porto, la città, la campagna.

Con mezzi limitati ma grande abilità e intraprendenza, von Sternberg e l'attore britannico George K. Arthur realizzarono un film che divenne il loro lasciapassare per Hollywood. Von Sternberg firmò la regia, il montaggio e le scenografie trasformando il film in un poema visivo. Arthur, il protagonista maschile, ottenne un contratto di distribuzione con la United Artists e recensioni entusiastiche grazie all'appoggio dell'amico Charles Chaplin. Chaplin affidò poi a Georgia Hale, la 'torva bellezza' di von Sternberg, il ruolo della luminosa protagonista di *La febbre dell'oro*.

Considerato il primo lungometraggio d'avanguardia, *The Salvation Hunters* deve questa fama alla sua perturbante bellezza e alla dichiarazione programmatica contenuta nei titoli di testa: "un film sul pensiero". Ma von Sternberg non puntava al circuito del cinema d'autore: voleva diffondere a Hollywood la sua concezione dell'arte cinematografica.

"Avevo in mente un poema visivo" scrisse nell'autobiografia *Fun in a Chinese Laundry* (1965). "Al posto di un'illuminazione piatta, ombre. Al posto di maschere ceree, volti in rilievo, plastici e dallo sguardo profondo. Al posto di uno sfondo vacuo, uno scenario emotivamente intenso e capace di emergere in primo piano. Al posto di personaggi melensi, figure sobrie che si muovevano a ritmo... E, a dominare il tutto, una macchina imponente: il protagonista del film doveva essere una draga".

The Salvation Hunters è la storia di individui poveri e senza legami – un ragazzo, una ragazza, un bambino – costretti a vivere all'ombra del gigantesco braccio della gru che oscilla avanti e indietro per raccogliere fango dal canale. Con l'ultimo barlume di speranza i tre partono per la città, ignari dei suoi pericoli.

Janet Bergstrom

Josef von Sternberg created self-enclosed worlds with their own rules of artistic coherence and beauty. His first film, The Salvation Hunters*, stands apart from the anti-realist virtuosity that made him famous later, and not only for the films that transformed George Bancroft and then Marlene Dietrich into stars. Its story is intertwined with documenting Los Angeles in 1924: the port in San Pedro, the Plaza downtown with jobless wanderers, the still uninhabited fields of the valley. Los Angeles is not named, only abstractions: the harbor, the city, the country.*

Von Sternberg and British actor George K. Arthur banked their meager assets, primarily their skills and resourcefulness, to make a film that would get them work in Hollywood. Von Sternberg directed, edited, designed the sets and created visual poetry. Arthur, the male lead, won distribution from United Artists and rave reviews through his friend Charles Chaplin's endorsement. Chaplin then cast Georgia Hale, Sternberg's "sullen beauty", as his glowing leading lady in The Gold Rush.

The Salvation Hunters *has been called the first avant-garde feature film because of its haunting beauty and opening titles announcing "a film about thought." But von Sternberg wasn't aiming for the art-film circuit. He wanted to*

The Salvation Hunters

mainstream his conception of cinema art in the Hollywood studios.

"I had in mind a visual poem," he wrote in his autobiography, Fun in a Chinese Laundry *(1965). "Instead of flat lighting, shadows. In the place of pasty masks, faces in relief, plastic and deep-eyed. Instead of scenery which meant nothing, an emotionalized background that would transfer itself into my foreground. Instead of saccharine characters, sober figures moving in rhythm... And dominating all this was an imposing piece of machinery: the hero of the film was to be a dredge."*

The Salvation Hunters *is the story of destitute, unrelated individuals – a boy, a girl, a child – living in the shadow of this machine's huge claw swinging back and forth scooping mud from the channel. They find enough hope to leave for the city, naïve to its dangers.*

Janet Bergstrom

THE PLEASURE GARDEN

Regno Unito-Germania, 1925
Regia: Alfred Hitchcock

▪ T. it.: *Il giardino del piacere*, *Il labirinto delle passioni*. T. ted.: *Irrgarten der Leidenschaft*. Sog.: dal romanzo omonimo (1923) di Oliver Sandys [Marguerite Florence Laura Jarvis]. Scen.: Eliot Stannard. F.: Gaetano di Ventimiglia. Scgf.: Ludwig Reiber. Ass. regia: Alma Reville. Int.: Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levet), John Stuart (Hugh Fielding), Ferdinand Martini (Mr. Sidey), Florence Helminger (Mrs. Sidey), Georg H. Schnell (Oscar Hamilton), Karl Falkenburg (principe Ivan). Prod.: Michael Balcon per Gainsborough Pictures e Münchener Lichtspielkunst AG (Emelka) ▪ DCP. D.: 92'. Bn e Col. (da una copia imbibita */ from a tinted print*) Didascalie inglesi */ English intertitles* ▪ Da: BFI National Archive ▪ Restaurato da BFI National Archive in collaborazione con ITV Studios

The Pleasure Garden

Global Entertainment e Park Circus. Con il sostegno di The Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation, Matt Spick e Deluxe 142 / *Restored by BFI National Archive in collaboration with ITV Studios Global Entertainment and Park Circus. Funding provided by The Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation, Matt Spick and Deluxe 142*

Tratto dal bestseller omonimo del 1923, *The Pleasure Garden* è una storia piuttosto sordida di voyerismo e manipolazione sessuale che ruota attorno ai destini di due giovani ballerine di fila: Jill, un'arrivista che abbandona il premuroso fidanzato Hugh e conquista il successo grazie a un amante ricco, e Patsy, la ragazza dal cuore d'oro costretta dalle convenzioni sociali a sposare il cinico seduttore Levet.

Sebbene segni il suo esordio alla regia, non era la prima esperienza di Hitchcock, che aveva svolto praticamente tutte le mansioni all'interno degli studios: aveva disegnato titoli e didascalie, scritto sceneggiature, lavorato alle scenografie. Era stato anche aiuto di Graham Cutts, il regista di maggior successo della Gainsborough, con il quale aveva lavorato a *Woman to Woman* (*L'ultima danza*), *The White Shadow* (*L'ombra bianca*), entrambi del 1923, e *The Blackguard* (*Il furfante*, 1925) allo studio Ufa di Berlino, dove il loro rapporto cominciò a mostrare segni di tensione. Il capo della Gainsborough, Michael Balcon, ne approfittò per separarli e affidò al venticinquenne Hitchcock la sua prima regia mandandolo agli studi Emelka di Monaco insieme ad Alma Reville, una collaboratrice affidabile. Non solo lavorarono bene insieme, ma Hitch le chiese di sposarlo durante il viaggio di ritorno, in circostanze ben poco romantiche (lei era china su un secchio a causa del mal di mare).

Hitchcock riteneva che *The Pleasure Garden* fosse melodrammatico, ma anche se il soggetto non lo entusiasmava seppe comunque conferirgli maggiore complessità, intrecciando ulteriori livelli di significato attraverso un linguaggio visivo coerente. L'inquadratura di una mela gettata con noncuranza dopo un solo morso, per esempio, simboleggia efficacemente l'atteggiamento del marito di Patsy durante la prima notte di nozze – un morso ed è già annoiato – e ne anticipa la condotta futura.

Fu probabilmente questo genere di raffinatezze a irritare il distributore C.M. Woolf, che rimandò l'uscita del film nel Regno Unito per oltre un anno, concedendola solo quando il film successivo di Hitchcock, *The Lodger* (*Il pensionante*, 1926) ricevette recensioni sorprendentemente positive. L'accoglienza fu favorevole. "The Daily Express" nella sua recensione de *The Pleasure Garden* nel gennaio del 1927 riconobbe la proverbiale abilità di Hitchcock e lo soprannominò "Young Man with a Master Mind": "Un giovane con l'intelligenza di un maestro".

Bryony Dixon

Adapted from the bestselling 1923 novel of the same name, The Pleasure Garden *is a rather sordid tale of voyeurism and sexual politics involving the fate of two chorus girls: Jill, an ambitious schemer, who ditches her nice fiancé Hugh and finds success through a rich lover, and Patsy, the good-hearted girl, who is pressured by social expectation into marriage with an unscrupulous charmer, Levet.*

Although it marked his directorial debut, The Pleasure Garden *was not Hitchcock's first rodeo. He had done nearly every job on the studio floor –*

designing titles, writing scripts, art directing – and had been assistant to Gainsborough's most successful director, Graham Cutts, working on Woman to Woman, The White Shadow *(both 1923), and* The Blackguard *(1925) at the Ufa studio in Berlin, where their relationship began to show signs of strain. Gainsborough boss Michael Balcon used the opportunity to separate them and gave the 25-year-old Hitchcock his first solo film, sending him off to the Emelka studio in Munich with Alma Reville, a safe pair of hands. They worked well together and in fact Hitch proposed to her on the return trip, somewhat unromantically, as she had her head over a bucket being seasick.*

Hitchcock thought The Pleasure Garden *was melodramatic, but if he didn't care much for the subject matter, he certainly gave it extra dimension, weaving in extra layers of meaning through his consistent scheme of visual imagery. A shot of a casually discarded apple, for example, one bite taken from it, effectively symbolises Patsy's husband's attitude to her on their wedding night – one bite and he's bored – and hints at his future conduct.*

It was presumably this kind of artiness that irritated distributor C.M. Woolf, who postponed the film's UK release for over a year, only after Hitchcock's subsequent film The Lodger *(1926) got unexpectedly good reviews. The reaction was positive. "The Daily Express" in its review of* The Pleasure Garden *in January 1927 saw the famous cleverness and dubbed Hitchcock the "Young Man with a Master Mind".*

Bryony Dixon

ENTERREMENT DE MAX LINDER

Francia, 1925

- 35mm. L.: 50 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn.
Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: La Cinémathèque de Toulouse

Enterrement de Max Linder

Il 1° novembre 1925 Max Linder morì suicida a soli quarantuno anni. Il pioniere della comicità francese, la cui carriera cinematografica si estese per vent'anni, era nella vita un uomo tormentato, soggetto a depressione e crolli nervosi e non estraneo all'abuso di sostanze. Sopravvisse a quello che fu forse un tentativo fallito di suicidio alla fine di febbraio 1924, quando assunse una dose eccessiva di sonniferi mentre si trovava a Vienna per le riprese di *Max, der Zirkuskönig* (che si rivelò essere il suo canto del cigno). Per ironia della sorte, uno dei primi film da lui interpretati, la produzione Pathé del 1906 *Le Pendu*, fu distribuito nei paesi anglofoni con i titoli *The Man Who Hanged Himself* e *Attempted Suicide*: una sinistra coincidenza, considerato il tragico epilogo della vita dell'artista.

Le immagini contenute in questo breve filmato, forse girato per un cinegiornale, mostrano i momenti del funerale di Linder a Saint Loubès il 5 novembre 1925.

Oliver Hanley

On 1 November 1925, Max Linder died by his own hand at the age of just 41. The pioneering French comedian, whose film career spanned 20 years, was a troubled figure off-screen, prone to depression and breakdowns, and no stranger to substance abuse. Linder managed to survive what may have been a previous, failed suicide attempt in late February 1924, when he overdosed on sleeping pills while in Vienna filming King of the Circus *(which would turn out to be his swansong). Interestingly, one of the earliest films he acted in, the 1906 Pathé production* Le Pendu*, was distributed in English speaking territories as* The Man Who Hanged Himself *and* Attempted Suicide*; an eerie coincidence in light of Linder's own fate.*

The footage contained in this short film, which was possibly shot for a newsreel, preserves images from Linder's funeral in Saint Loubès on 5 November 1925.

Oliver Hanley

CAPITOLO 3: VIAGGI IMMAGINARI E MONDI PERDUTI (E RITROVATI)
CHAPTER 3: IMAGINARY VOYAGES AND LOST (AND FOUND) WORLDS

LE VOYAGE IMAGINAIRE

Francia, 1925 Regia: René Clair

▪ Scen., M.: René Clair. F.: Amédée Morrin, Jimmy Berliet. Scgf.: Robert Gys. Ass. regia: Georges Lacombe, Claude Autant-Lara. Int.: Jean Börlin (Jean), Dolly Davis (Lucie), Albert Préjean (Albert), Jim Gérald (Auguste), Paul Ollivier (il direttore della banca), Maurice Schutz (il chiromante), Marguerite Madys (la fata buona Urgel), Yvonne Legeay (la fata cattiva Sylvaine). Prod.: Edmond Ratisbonne e Rolf de Maré per Les Films Georges Loureau ▪ DCP. D.: 75'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato in 4K nel 2025 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Transperfect Media, a partire da una copia nitrato 35mm e da una copia diacetato 35mm della versione corta Pathé / *Restored in 4K in 2025 by La Cinémathèque française at Transperfect Media laboratory, from a 35mm nitrate print and a diacetate 35mm copy of Pathé's shortened version*

Le Voyage imaginaire

Quando guardo un film la prima cosa che faccio è collocarlo nella storia del cinema. *Le Voyage imaginaire* si situa a trent'anni dalle origini e a cent'anni dal presente. È questa la prima cosa che mi viene in mente.

Tutti gli attori sono morti. Osserviamo fantasmi che si muovono nell'inquadratura, per lo più dimenticati. Sicuramente il mio senso del macabro mi spinge a un'interpretazione personale del film, ma è esattamente questo il punto dell'operazione. Questa sensazione accentua inoltre la dimensione del sogno, che è il soggetto della storia.

Gli attori attraversano l'inquadratura lateralmente (come succedeva nella maggior parte dei primi film) ma anche in profondità, muovendosi verso la macchina da presa (tecnica che sarebbe arrivata più tardi).

Ma la cosa più importante, e più toccante, è l'espressione degli attori e in particolare di Jean Börlin (quando balla). Dai loro volti e dalle loro espressioni si capisce che stanno prendendo parte a una nuova avventura, magica ed emozionante. L'accuratezza della recitazione passa in secondo piano rispetto al senso di stupore. È la mia interpretazione, ma è ciò che sento quando scopro questo viaggio. Il compito degli attori è raccontare la storia, non fingere di essere i personaggi che stanno interpretando. Del resto, non stanno recitando, *sono semplicemente lì*.

Ho la sensazione di vedere bambini che usano le cineprese dei genitori in loro assenza, e questo mi riempie di gioia. All'improvviso ci ritroviamo all'aperto, in scenari complessi con scale, architetture e luce naturale, e abbiamo compiuto un balzo di vent'anni nel linguaggio cinematografico.

Siamo immersi nel reale.

Il realismo accentua il passaggio del tempo: è molto vicino a ciò che viviamo, e la distanza temporale si avverte con forza ancora maggiore.

La narrazione è geometrica, moderna, ingegnosa, e lascia presagire il regista virtuoso e innovatore che René Clair sarebbe diventato.

Jean, con i suoi sentimenti per la segretaria simboleggiati dal mazzolino di fiori che passa di mano in mano, ha lo sguardo triste. Si percepisce la sua amarezza, ma è un'amarezza composta, non plateale. Sarebbe interessante poter chiedere agli spettatori dell'epoca come vivevano questa storia. Ma non sono più qui per raccontarcelo.

Michel Gondry

When I watch a film, the first thing I do is position it on the cinema timeline. Le Voyage imaginaire *is situated 30 years from the beginning, and 100 years*

from the present. That's the first thing that comes to mind.

All the actors are dead. We watch ghosts evolve in the frame, most of them forgotten. Certainly, my macabre spirit pushes me to see the film in a personal way, but that's the exercise I'm being asked to do here. Moreover, this feeling accentuates the effect of the dream, the subject of this story.

The actors cross the frame laterally – which was the case in most of the films at the beginning – but also in depth, towards the camera – which came later. But most important, and most touching, is the expression of the actors, particularly Jean Börlin (as he dances). You can see in their expressions, their looks, that they are taking part in an exciting, new and magical adventure. The accuracy of the performance takes second place to the wonder of it all. That's my interpretation, but it's what I feel when I discover this journey. They are there to convey the story, not to pretend to be the characters they are playing. In fact, they don't act, they're just present.

I have the feeling that I'm seeing children using their parents' cameras when they're not at home, and that makes me happy. Suddenly, we find ourselves outside, in complex settings with staircases, architecture and sunlight, and we've advanced 20 years in cinematographic language.

We're plunged into reality.

Realism accentuates the passage of time: it's very close to what we're experiencing, and the gap in time is more tangible.

The narration is geometric, modern and clever, foreshadowing the virtuoso and innovative director René Clair was to become.

Jean and his feelings for the secretary, symbolised by the bouquet of flowers passed from hand to hand, appear sad. We feel his bitterness without falling about laughing. It would be useful to be able to ask the audience at the time how they felt about this story. But they are no longer around to tell us.

Michel Gondry

GRASS: A NATION'S BATTLE FOR LIFE

USA, 1925

Regia: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Marguerite Harrison

▪ F.: Ernest B. Schoedsack. M.: Terry Ramsaye, Richard P. Carver. Int.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Marguerite Harrison, Haidar Khan, Lufta. Prod.: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack per Famous Players-Lasky Corp. ▪ DCP. D.: 60'. Bn. e Col. (da una copia nitrato imbibita e virata */ from a tinted and toned nitrate print*) Didascalie inglesi */ English intertitles* ▪ Da: Milestone Films ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Milestone Films con la collaborazione di MoMA – Museum of Modern Art e Library of Congress, a partire dall'unica copia nitrato imbibita e virata 35mm incompleta sopravvissuta preservata dalla Library of Congress e dall'internegativo preservato da Paramount Pictures e scansionato presso il laboratorio MoMA, utilizzato per ricostruire le parti mancanti */ Restored in 4K in 2024 by Milestone Films with the collaboration of MoMA – Museum of Modern Art and Library of Congress, from the lone surviving but incomplete 35mm tinted and toned nitrate print preserved by Library of Congress, and from the internegative preserved by Paramount Pictures and scanned at MoMA laboratory, which was used as the main source for the missing frames*

Uno dei grandi classici del cinema muto, realizzato dall'accoppiata Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack – oggi ricordati soprattutto per *King Kong* (1933), leggendario capolavoro del sonoro –, è un documentario sull'eroica migrazione annuale dei Bakhtiari, grande tribù nomade dell'Iran.

Nel primo terzo del film, mentre i cineasti e la loro compagna di viaggio, la giornalista Marguerite Harrison, attraversano la Turchia e l'odierno Iraq, si crea un forte senso di attesa. I tre sono alla ricerca dei nomadi, o 'Popolo dimenticato' (che dimenticato non era affatto, dato che le loro abitudini di vita erano fonte di costante tensione politica con il governo iraniano). Dopo averli individuati nelle praterie del sud-ovest dell'Iran, i cineasti si aggregano a loro proprio in tempo per la migrazione primaverile, attraverso percorsi di disumana asprezza che comprendono l'attraversamento del tumultuoso fiume Karun su otri di pelli di capra gonfiati e la scalata a mani nude – e a volte anche a piedi nudi – del monte Zard-Kuh, alto 4200 metri. Il paesaggio è straordinario, e Haidar Khan, il capotribù dalla pelle scura e dai modi laconici, ha un carisma da divo del cinema mentre guida cinquantamila persone e mezzo milione di capi di bestiame attraverso impervi territori innevati e rocciosi.

Alla fine del viaggio il capo firma una lettera che attesta come il trio abbia trascorso tutti i quarantasei giorni del viaggio insieme alla tribù. La lettera fu controfirmata dal viceconsole americano Robert W. Imbrie, il quale, come ricordato nelle didascalie, fu ucciso dalla folla a Teheran poco tempo dopo. Questo turbolento periodo della storia iraniana avrebbe presto visto la fine della dinastia Qajar: di lì a poco Reza Khan si proclamò primo scià Pahlavi. Alcuni ritenevano che Reza Khan fosse responsabile dell'assassinio di Imbrie, e fu forse per questo che *Grass* non venne mai mostrato in Iran durante il suo regno. Solo nel 1976 – in occasione del Festival delle arti di Shiraz – fu riproposto con grande successo, forte di una fama che era cresciuta nel tempo.

Grass offre una visione romanticizzata di un grande popolo. Tuttavia non c'è dubbio che il film sia stato realizzato con profondo rispetto ed empatia per il loro modo di vivere e la loro tempra. È un'opera epica su persone dall'esistenza epica. I cineasti, irrequieti per natura, si identificano con quel popolo, trasformando il viaggio in una serie di vedute tra le più maestose mai immortalate dal cinema muto.

Ehsan Khoshbakht

Grass: A Nation's Battle for Life

One of the canonical greats of the silent era, by the duo Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack – today mostly remembered for their iconic sound-era masterpiece King Kong *(1933) – is a documentary on the heroic annual migration of the nomadic Bakhtiari tribes of Iran.*

For the first third of the film, as the filmmakers and their fellow traveller, journalist Marguerite Harrison, traverse Turkey and present-day Iraq, a great sense of anticipation is built. They search for the nomads, or the "Forgotten People" (who were by no means forgotten, as their way of life was a source of constant political tension with the Iranian government). Once discovered in the prairies of southwest Iran, the filmmakers join them just in time for their spring migration through inhumanly arduous routes, including crossing the wild Karun River on inflated goatskins and climbing the 4,200-metre tall Zard-Kuh with bare hands – sometimes even barefoot. The scenery is breathtaking, and Haidar Khan, the tanned and laconic chief of the tribe, has a movie-star quality as he leads 50,000 people and half a million livestock across impossibly snowy and stony terrain.

At the end of the journey, he signs a letter confirming that the trio spent the entire 46-day journey with the tribe. The letter was co-signed by American Vice Consul Robert W. Imbrie, who, as mentioned in the intertitles, was murdered in Tehran shortly afterwards by a mob. This turbulent period would soon see the end of the Qajar dynasty in Iran, and before long, Reza Khan would declare himself the first Pahlavi king. Possibly because the murder was blamed on him, Grass *was never shown in Iran during his reign, and it wasn't until 1976 – during the Shiraz Arts Festival – that it was successfully revived, with its reputation having grown over time.*

Grass *offers a romanticised view of a great people. Yet, there is no doubt that the film was made in complete awe and empathy for their way of life and their resilience. It is an epic film about people who live epic lives. The restless filmmakers identify with the people they follow, transforming their journey into some of the grandest vistas of silent cinema ever captured on film.*

Ehsan Khoshbakht

PREM SANYAS

India-Germania, 1925
Regia: Franz Osten

▪ T. it.: *Principe del Nirvana*. T. ted.: *Die Leuchte Asiens*. T. int.: *The Light of Asia*. Sog.: dal poema *The Light of Asia* (1879) di Sir Edwin Arnold. Scen.: Niranjan Pal. F.: Josef Wirsching, Wilhelm Kiermeier. Scgf.: Charu Roy, Devika Rani. Int.: Sarada Ukil (re Suddhodana), Rani Bala (regina Maya), Himanshu Rai (principe Gautama), Profulla Roy (Devadatta), Jagit Mathur (re Dandapani), Seeta Devi (Gopa), Sunit Mitter (Asita), Sundar Rayam (Channa). Prod.: Himanshu Rai e Peter Ostermayr per Great Eastern Film Corporation, Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka)
▪ 35mm. L.: 2183 m. D.: 95' a 20 f/s. Col.
Didascalie tedesche / *German intertitles*
▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
▪ Restaurato da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presso i laboratori Damerow Studio für Trick & Animation e Taunus Film Kopierwerk, a partire da un nitrato 35mm e da un internegativo 35mm / *Restored by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung at Damerow Studio für Trick & Animation and Taunus Film Kopierwerk laboratories, from a 35mm nitrate print and a 35mm internegative*

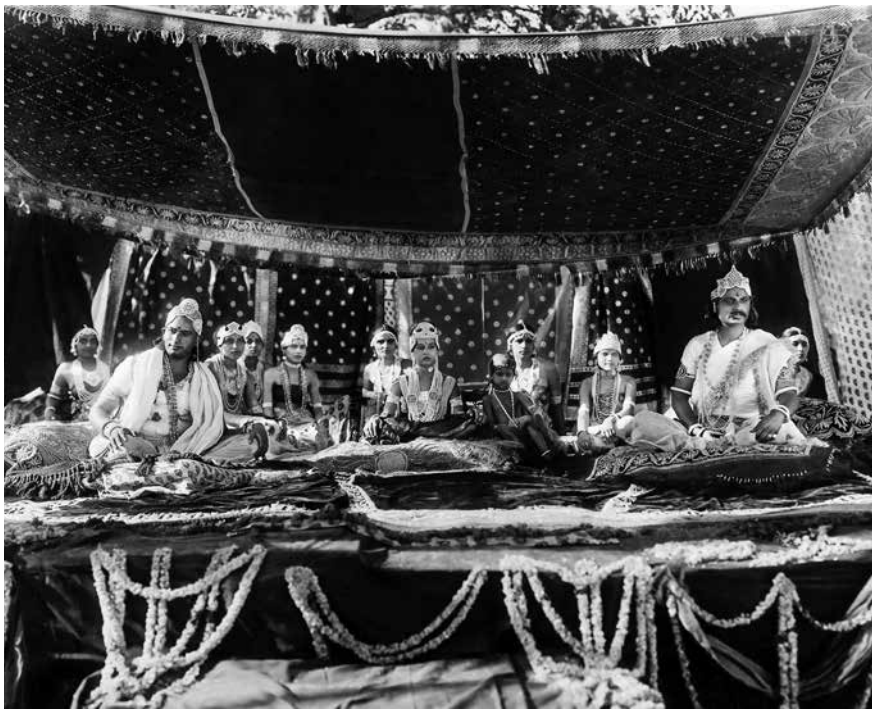
Mentre partecipava a un festival teatrale nella cittadina bavarese di Oberammergau, il giovane avvocato indiano Himanshu Rai ebbe un'ispirazione: realizzare cronache cinematografiche sulle religioni del mondo ambientate in India. Una differenza significativa tra Rai e il suo predecessore Dhundiraj Govind Phalke – che più di un decennio prima era rimasto affascinato da una raffigurazione religiosa simile (*La Vie du Christ* di Ali-

ce Guy, del 1906) e aveva realizzato il primo lungometraggio del cinema indiano, *Raja Harishchandra* (1913) – fu che Rai concepì il progetto come una coproduzione internazionale. Al festival aveva incontrato il regista Franz Osten, avviando con lui una collaborazione durata quindici anni che portò a importanti coproduzioni mute – *Prem Sanyas*, *Shiraz* (1928) e *Prapancha Pash* (1929) – e a sedici film sonori in hindi diretti da Osten negli anni Trenta per il pionieristico studio Bombay Talkies di Rai.

Prem Sanyas, il cui titolo può essere liberamente tradotto come 'rinuncia all'amore', fu distribuito con il più accattivante titolo *The Light of Asia*. Basato sull'omonimo poema epico pubblicato nel 1879 da Sir Edwin Arnold, poeta e giornalista inglese, l'adattamento cinematografico del drammaturgo Niranjan Pal narra la storia del principe Siddharta Gautama, che rinunciò ai piaceri del mondo per cercare la salvezza e nel VI secolo a.C. fondò il Buddhismo. Rai raffigura con eleganza il protagonista Gautama, accompagnato da una giovanissima attrice di talento, l'anglo-indiana Seeta Devi (nata Renée Smith), nel ruolo della principessa Gopa, e attorniato dai membri della Indian Players Company, una compagnia di attori dilettanti.

Girato in varie località dell'India coloniale dal grande fascino architettonico, come Bodh Gaya, dove Buddha raggiunse l'illuminazione, il film cerca di trovare un equilibrio tangibile tra esotismo orientaleggiante e fedele rappresentazione del pensiero filosofico, grazie alla fotografia di Josef Wirsching e Wilhelm Kiermeier e a elaborate didascalie. Oltre a essere una delle prime coproduzioni internazionali del cinema indiano, fu anche il primo film distribuito con successo all'estero, nonostante la tiepida accoglienza in patria.

Sreya Chatterjee



Prem Sanyas

While attending a theatre festival in the Bavarian village of Oberammergau, the young Indian solicitor Himanshu Rai felt inspired to create cinematic chronicles on world religions set in the Indian milieu. A significant difference between Rai and his predecessor Dhundiraj Govind Phalke – who, almost a decade earlier was also enticed by a similar religious depiction (Alice Guy's La Vie du Christ*, 1906) and made India's first feature-length film,* Raja Harishchandra *(1913) – was that Rai envisioned an international co-production. At the festival, he had met the director Franz Osten, marking the onset of a decade-and-a-half-long collaboration that resulted in three major silent co-productions –* Prem sanyas*,* Shiraz *(1928) and* Prapancha Pash *(*A Throw of Dice*, 1929) – and 16 Hindi-language sound films, which Osten directed for Rai's pioneering Bombay Talkies studio in the 1930s.*

Prem sanyas*, which broadly translates to "renunciation of love", was released under the more widely appealing title* The Light of Asia*. Based on the eponymous English poem from 1879 by Sir Edwin Arnold, the screen adaptation by playwright Niranjan Pal relates the epic story of Prince Siddhartha Gautama, who renounced worldly pleasures in pursuit of salvation and became the founder of Buddhism in the 6th century BC. Rai portrayed the lead character of Gautama elegantly, accompanied by the talented teenage Anglo-Indian actress Seeta Devi (née Renée Smith) as Princess Gopa, and supported by the members of the Indian Players Company, an amateur acting troupe.*

Filmed at several architecturally picturesque locations across colonial India, including Bodh Gaya, where Buddha attained enlightenment, the silent feature aims to strike a palpable balance between exotic Orientalism and philosophical authenticity, captured through the cinematography of Josef Wirsching and Wilhelm Kiermeier and narrated by elaborate intertitles. Apart from being one of India's first international co-productions, the film was also the country's maiden and notably successful international release, despite feeble domestic reception.

Sreya Chatterjee

SPRECHENDE HÄNDE. DAS TAUBSTUMMBLINDEN-HEIM IN NOWAWES BEI POTSDAM

Germania, 1925 Regia: Gertrud David

▪ Scen.: i pastori Balk e Tombers. F.: Friedrich Paulmann. Int.: Theodor Hoppe, Gustav Riemann. Prod.: Gertrud David per Gervid-Film ▪ 35mm. L.: 920 m. D.: 40' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv

Nei primi anni Venti del Novecento la chiesa protestante in Germania iniziò a utilizzare il cinema come strumento pubblicitario. Un'opera fondamentale in tal senso è *Sprechende Hände* (Mani parlanti), che documenta il lavoro dell'Oberlinhaus Nowawes, una casa di cura e scuola per sordociechi nelle vicinanze di Potsdam. Il film in tre parti intreccia tre linee narrative incentrate rispettivamente sulle conquiste dei bambini sordociechi, i diversi reparti dell'istituto e la routine quotidiana, sempre sottolineando il ruolo attivo dei protagonisti affetti da disabilità. Nell'atmosfera positiva della casa di cura, il desiderio di imparare va di pari passo con i metodi di insegnamento innovativi.

Sprechende Hände segnò l'esordio alla regia e il successo commerciale di Gertrud David, nata Swiderski (1872-1936), originaria di Lipsia, attivista per i diritti delle donne e pioniera del movimento cooperativista. David fu anche produttrice del film attraverso la sua compagnia, la Gervid-Film. Dopo la prima berlinese del 28 settembre 1925, *Sprechende Hände* fu proiettato in eventi ecclesiastici fino agli anni Cinquanta, raggiungendo circa mezzo milione di spettatori.

Ralf Forster

In the early 1920s, the Protestant Church in Germany began using film as an advertising tool. A pivotal work in this regard is Sprechende Hände *(Talking Hands), which documents the work of the Oberlinhaus Nowawes near Potsdam, a care home and school for the deafblind. The three-part film interweaves three narrative lines that focus respectively on the achievements of the deafblind children, the different departments of the home, and the daily routine; in all cases emphasising the active role of the disabled protagonists. Within the positive atmosphere of the home, the desire to learn goes hand in hand with the innovative teaching methods.*

Sprechende Hände *was the directorial debut and commercial breakthrough of Leipzig-born women's rights activist and co-operative pioneer Gertrud David neé Swiderski (1872-1936), who also produced the film through her own Gervid-Film company. Following its premiere in Berlin on 28 September 1925,* Sprechende Hände *was screened at church events well into the 1950s and seen by around half a million people during this time.*

Ralf Forster

[THE LOST WORLD – Promotional film]

USA, 1925

▪ Int.: Bessie Love, Milton Sills, Lambert Hillyer, Bob Sherman. Prod.: First National Pictures ▪ 35mm. L.: 92 m. D.: 4' a 20 f/s. Col (imbibito / *tinted*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive

Se pensate che *Guerre stellari* sia stato il primo film fantasy accompagnato da un'intensa produzione di merchandising, tra giochi e action figure, vi sbagliate. I produttori di *The Lost World* sapevano di avere tra le mani un film unico e fecero di tutto per promuoverne l'uscita. Negli Stati Uniti il 1925 segnò anche l'apice della mania dei rompicapi, e subito si pensò di unire le due cose. Questo raro cortometraggio promozionale ritrae la protagonista di *The Lost World*, Bessie Love, allora al vertice della notorietà, e altre personalità del mondo del cinema come l'attore Milton Sills e il regista Lambert Hillyer, entrambi sotto contratto con la First National Pictures, mentre tentano di risolvere The Lost World Puzzle, un prodotto creato appositamente per pubblicizzare il film. Con un'idea ingegnosa, l'inventore del rompicapo, Bob Sherman, ne mostra la soluzione attraverso un'animazione stop-motion. La tecnica fotogramma per fotogramma svela come i pezzi si incastrino correttamente. Considerando che *The Lost World* è un classico pionieristico dell'animazione stop-motion, l'impiego di questo tocco di magia cinematografica nel cortometraggio promozionale appare perfettamente in linea con il film.

Jerry Beck, animation.library.ucla.edu, 2010

If you thought Star Wars *was the first fantasy film to be exploited via toy and game merchandise, think again! The producers of* The Lost World *knew they had a truly unique film on their hands – and did everything they could to trumpet its release. The year 1925 also happened to be the height of a word-puzzle craze in the US, and plans were quickly drawn up to unite the two. This rare short promotional film features* The Lost World *star Bessie Love, then at the height of her popularity, as well as cinema personalities, and First National Pictures contractees, actor Milton Sills and director Lambert Hillyer, attempting to solve The Lost World Puzzle, a product tie-in created specifically to hype the movie. In a clever twist, the puzzle's inventor, Bob Sherman, demonstrates the solution via stop-motion animation. The frame-by-frame technique shows how the pieces correctly fit together. Considering how* The Lost World *was a pioneering stop-motion classic, it's quite appropriate that the promo employed this bit of movie magic.*

Jerry Beck, animation.library.ucla.edu, 2010

THE BIG PARADE

USA, 1925 Regia: King Vidor

▪ T. it.: *La grande parata*. Sog.: Laurence Stallings. Scen.: Harry Behn. F.: John Arnold. M.: Hugh Wynne. Scgf.: Cedric Gibbons, James Basevi. Int.: John Gilbert (James Apperson), Renée Adorée (Melisande), Hobart Bosworth (Mr. Apperson), Claire McDowell (Mrs. Apperson), Claire Adams (Justyn Reed), Robert Ober (Harry), Tom O'Brien (Bull), Karl Dane (Slim), Rosita Marstini (madre di Melisande). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer ▪ 35mm. L.: 3424 m. D.: 149' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: George Eastman Museum per concessione di Warner Bros. e Turner Entertainment Company ▪ Restaurato da George Eastman Museum e Warner Bros. presso il laboratorio Technicolor Creative Services, a partire da un duplicato negativo 35mm e dal negativo originale nitrato. Con il sostegno di Warner Bros. e Turner Entertainment Company / *Restored by George Eastman Museum and Warner Bros. at Technicolor Creative Services laboratory, from a 35mm dupe negative and the original nitrate negative. Funding provided by Warner Bros. and Turner Entertainment Company*

The Big Parade

Un giorno ebbi una conversazione con Irving Thalberg e gli dissi che ero stufo di fare film effimeri. Arrivavano in città, rimanevano in cartellone per una settimana o poco più e poi scomparivano nell'oblio o in una relativa oscurità. […] Se avessi avuto l'impressione di lavorare a qualcosa in grado di durare a lungo nei cinema di tutto il paese, o del mondo, ci avrei messo molto più amore e impegno.

Thalberg rispose che i miei desideri coincidevano perfettamente con i suoi. Poi mi chiese se avessi un'idea all'altezza di quell'obiettivo ambizioso. Dissi di sì. Mi sarebbe piaciuto fare un film su uno di questi soggetti: acciaio, grano o guerra. Dopo aver discusso le possibilità dei primi due, Thalberg mi chiese se avessi in mente una specifica storia di guerra.

Dissi che avevo solo un'intuizione: volevo raccontare la storia di un giovane americano che non fosse né un fervente patriota né un pacifista, ma che andasse in guerra e reagisse normalmente a tutto ciò che gli accadeva. Sarebbe stata la storia dell'uomo comune che non ha il potere di creare le situazioni in cui si trova ma che comunque le vive con profonda partecipazione. Dissi che il soldato non fa la guerra. L'americano medio non è né un entusiasta sostenitore né un fanatico oppositore della guerra. Segue semplicemente la corrente e cerca di trarre il meglio da ogni situazione. Thalberg si mostrò subito interessato.

[…] La produzione di *The Big Parade* costò 245.000 dollari. Fece di John Gilbert una delle più grandi star del momento e diede una spinta decisiva alle carriere di Renée Adorée e Karl Dane. Rimase in programma all'Astor Theater di Broadway per due anni incassando solo lì un milione e mezzo di dollari. Fu proiettato per sei mesi al Grauman's Egyptian di Hollywood. In pochi anni superò i quindici milioni di dollari di incasso, consolidando rapidamente la posizione della Metro-Goldwyn-Mayer, e insieme a *Ben-Hur* (1925) impose la giovane compagnia ai vertici del settore. Irving Thalberg fu celebrato come genio della produzione cinematografica; Laurence Stallings fu elogiato per il soggetto originale; e io entrai nella cerchia dei grandi registi.

King Vidor, *A Tree Is a Tree* (1953), Samuel French, Hollywood, CA 1981

One day I had a talk with Irving Thalberg and told him I was weary of making ephemeral films. They came to town, played a week or so, then went their way to comparative obscurity or complete oblivion… If I were to work on something that I felt had a chance at

Body and Soul

long runs throughout the country or the world, I would put much more effort, and love, into its creation.

Thalberg replied that my wishes were certainly in line with his own. Then he asked if I had any ideas commensurate with this ambitious goal. I said I had. I would like to make a film about any one of three subjects: steel, wheat, or war. After discussing the possibilities of the first two subjects, he suddenly asked if I had a particular war story in mind.

I said that I had only an approach. I wanted it to be the story of a young American who was neither overpatriotic nor a pacifist, but who went to war and reacted normally to all the things that happened to him. It would be the story of the average guy in whose hands does not lie the power to create *the situations in which he finds himself but who nevertheless feels them emotionally. I said that the soldier doesn't make war. The average American is not overly in favor of it, nor abnormally belligerent against it. He simply goes along for the ride and tries to make the most of each situation as it happens. Thalberg was immediately interested.*

...The production of The Big Parade *cost $245,000. It catapulted John Gilbert to the status of a major star, and advanced Renée Adorée and Karl Dane way up the ladder of fame. It ran at the Astor Theater on Broadway for two years and took in a $1,500,000 at that theater alone. It played for six months at Graumann's Egyptian in Hollywood. In a few years it had grossed over $15,000,000 and quickly put Metro-Goldwyn-Mayer on an extremely solid foundation and, with* Ben Hur *(1925), pushed the new company into top place. Irving Thalberg was hailed as the production genius of the industry; Laurence Stallings was praised for his original story; and I found myself among the top directors.*
King Vidor, A Tree Is a Tree *(1953), Samuel French, Hollywood, CA 1981*

BODY AND SOUL

USA, 1925 Regia: Oscar Micheaux

▪ Scen.: Oscar Micheaux. Int.: Paul Robeson (Reverendo Isaiah T. Jenkins/ suo fratello Sylvester), Julia Theresa Russell (Isabelle), Mercedes Gilbert (Martha Jane), Lawrence Chenault (Yello-Curley Hinds), Marshall Rogers (proprietario del bar clandestino), Lillian Johnson (sorella Ca'line), Madame Robinson (sorella Lucy), Chester A. Alexander (diacono Simpkins), Walter Cornick (fratello Amos). Prod.: Micheaux Film Company ▪ DCP. D.: 105'. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: George Eastman Museum ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da George Eastman Museum presso il laboratorio GEM Film Preservation Services, a partire da un duplicato negativo e da una copia nitrato imbibita utilizzata come riferimento colore / *Restored in 4K in 2023 by George Eastman Museum at GEM Film Preservation Services laboratory, from a duplicate negative and a tinted nitrate print used for colour reference*

Nel 1925 uscì *Body and Soul*, il tredicesimo film del regista e produttore indipendente afroamericano Oscar Micheaux. Una delle sole tre pellicole mute di Micheaux a essersi conservate insieme a *Within Our Gates* e *Symbol of the Unconquered* (entrambi del 1920), *Body and Soul* esemplifica perfettamente le caratteristiche del cinema muto afroamericano: film realizzati con un cast prevalentemente nero per un pubblico di afroamericani segregati. *Body and Soul* segna anche l'esordio sullo schermo del celebre attore e cantante Paul Robeson. Dando prova di una notevole versatilità, quest'ultimo interpreta due gemelli di opposto temperamento: un ciarlatano che si finge un predicatore e il fratello rispettabile Sylvester, aspirante inventore. La storia si concentra sulle vite di Martha Jane (Mercedes Gilbert), instancabile lavandaia, e di sua figlia Isabelle (Julia Theresa Russell). Isabelle è innamorata del garbato Sylvester, ma Martha Jane la spinge tra le braccia del reverendo senza rendersi conto che è un truffatore. La sua ingenuità avrà conseguenze tragiche.

Come romanziere e regista, Micheaux fu inflessibile nella sua critica all'ipocrisia e dedito al realismo più che all'idealismo: "Mostrare alla no-

stra gente una sezione trasversale della sua vita, osservare da vicino il cuore nero", come dichiarò al giornale afroamericano "The Pittsburgh Courier" al termine delle riprese di *Body and Soul* alla fine del 1924. "Il riconoscimento stesso della nostra vera condizione agirà come stimolo per il progresso personale". Alla sua uscita, tuttavia, *Body and Soul* fu aspramente criticato dalla stampa afroamericana per la rappresentazione di un prete corrotto e l'inclusione di scene giudicate dannose per l'immagine rispettabile dei neri. Per superare la censura Micheaux fu costretto a tagliare drasticamente il film, che originariamente aveva una lunghezza di oltre 2700 metri suddivisi in nove rulli. Quella oggi disponibile è la versione mutilata dalla censura e ridotta a soli cinque rulli. Nonostante i tagli, *Body and Soul* rimane il più coerente dei muti superstiti di Micheaux: la forza narrativa del regista e il carisma di Robeson rendono questa visione indimenticabile.

Allyson Nadia Field

In 1925, independent African American film producer Oscar Micheaux released his thirteenth film, Body and Soul. *One of only three of Micheaux's surviving silent films, along with* Within our Gates *and* Symbol of the Unconquered *(both 1920),* Body and Soul *stands as a key example of the silent era of American race filmmaking: films made with predominantly Black casts for segregated African American audiences.* Body and Soul *also marks the screen debut of famed actor and singer Paul Robeson. Displaying impressive range, Robeson plays twins who have opposite characteristics: a charlatan masquerading as a preacher, and his brother Sylvester, an upstanding aspiring inventor. The story centers on the lives of Martha Jane (Mercedes Gilbert), a hard-working laundress, and her daughter Isabelle (Julia Theresa Russell). Isabelle is in love with mild-mannered Sylvester, but Martha Jane pushes her toward the Reverend, not realizing that he is in fact a con man. The consequences of her blind faith are dire.*

As a novelist and filmmaker, Micheaux was unflinching in his critique of hypocrisy and committed to realism over idealism – "to lay before the race a cross section of its own life, to view the colored heart from close range" – as he told the African American newspaper "The Pittsburgh Courier" upon completing filming of Body and Soul *in late 1924, "The recognition of our true situation, will react in itself as a stimulus for self-advancement." However, on its release,* Body and Soul *was sharply criticized in the African American press for its portrayal of a corrupt minister and its inclusion of scenes deemed harmful to the image of Black respectability. Further, Micheaux was forced to substantially edit the 9,000ft, nine-reel film to pass state censor boards. The surviving version is based on the heavily censored five-reel release print. Despite the cuts,* Body and Soul *remains the most coherent of Micheaux's surviving silent films and, thanks to Micheaux's powerful storytelling and Robeson's magnetic screen presence, an unforgettable experience.*

Allyson Nadia Field

La cavalcata ardente

LA CAVALCATA ARDENTE

Italia, 1925 Regia: Carmine Gallone

▪ Sog., Scen.: Carmine Gallone. F.: Alfredo Donelli, Emilio Guattari. Scgf.: Filippo Folchi. Int.: Soava Gallone (Grazia di Montechiaro), Emilio Ghione (il principe di Santafé), Gabriele de Gravonne (Giovanni Artuni), Jeanne Brindeau (Maddalena Artuni), Amerigo Di Giorgio (Pietro di Montechiaro), Raimondo van Riel (il brigante Pasquale Noto), Ciro Galvani (Giuseppe Garibaldi), Fosco Ristori (primo brigante), Umberto Ledda (secondo brigante). Prod.: SAIC-Westi-film ▪ 35mm. 2150 m. D.: 89' a 20 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
▪ Da: Cineteca di Bologna

Non è per colpa del puro caso se tra il 1923 e il 1927 viene realizzata in Italia almeno una decina di film risorgimentali, e se tre di essi – *La cavalcata ardente* di Gallone, *Anita* (1927) di De Benedetti e *Garibaldi e i suoi tempi* (1926) di Laurenti Rosa – danno forte risalto all'epopea dei Mille e alla figura iconica del loro comandante. È noto, infatti, che il progetto fascista di appropriarsi del Risorgimento per eleggerlo a proprio antecedente trovi nel cinema un veicolo ideale.

A proposito del film scritto e diretto da Gallone, quando i patrioti napoletani sfilano sollevando un cartello con la scritta "W il Duce il liberatore", sembra palese che non ci si riferisca solo a Garibaldi. E l'apparizione dell'Eroe dei due mondi che dal balcone saluta la folla osannante che si accalca in piazza del Plebiscito rimanda con scioltezza ad altre adunate oceaniche ai piedi di un altro condottiero, o presunto tale.

Rinchiudere il film nella sua innegabile matrice ideologica e rifiutarsi di guardare un po' oltre sarebbe comunque fargli torto. Pur con qualche rigidità (il 'commendatore' Gallone non è mai stato un campione di leggerezza), *La cavalcata ardente* mantiene un passo narrativo solido e coinvolgente, con gusto scenografico assai apprezzabile (vedi le spettacolari fontane nei giardini della Reggia di Caserta) e qualche momento spettacolare eseguito col giusto vigore (la frenetica fiaccolata notturna che dà il titolo al film).

A me piacciono soprattutto le gonne impossibili di Soava Gallone e la banda dei briganti gentiluomini che vive sulle aspre montagne, venera la Madonna, incendia un palazzo col solo scopo di ricongiungere due innamorati e non è chiaro di che cosa campi (quando rapinano i passanti, li risarciscono in denaro per i cavalli sottratti). E più di tutto mi piace Emilio Ghione, all'ultima grande zampata, reduce dalla deludente esperienza in Germania con *Za la Mort* (1924): un distillato di pura crudeltà.

Come ci ricorda Vittorio Martinelli, fu un film amatissimo, proiettato per anni, soprattutto nelle scuole e nelle parrocchie, in occasione delle festività patriottiche. A inizio anni Trenta, ne circolò anche una versione sonorizzata.

Andrea Meneghelli

It was not purely by chance that between 1923 and 1927 at least ten films about the Risorgimento were made in Italy, and that three of them – La cavalcata ardente *by Gallone,* Anita *(1927) by De Benedetti and* Garibaldi e i suoi tempi *(1926) by Laurenti Rosa – emphatically depicted the feats of the Thousand and the iconic figure of their commander. In fact, it is well known that the Fascist regime's plan to claim the Risorgimento as its precursor found the perfect vehicle in cinema.*

In the film written and directed by Gallone, when Neapolitan patriots march holding a sign that says "Long Live the Duce, the liberator", it seems obvious that the reference is not only to Garibaldi. And the appearance of the Hero of Two Worlds waving to cheering crowds from a balcony in Piazza del Plebiscito deftly alludes to other mass gatherings at the feet of another leader, or would-be leader.

To confine the film to its undeniable ideological framework and refuse to look beyond that, however, would be doing it a disservice. Despite some stiffness ("commendatore" Gallone was never known for his light touch), La cavalcata ardente *has a solid, engaging narrative rhythm and a strong sense of the spectacular (for example, the striking garden fountains of the Royal Palace of Caserta) and a few visually rich moments with the right dose of energy (such as the frenzied night-time torchlight procession that gives the film its title).*

What I especially like are Soava Gallone's impossible skirts and the band of gentlemen brigands who live in the rugged mountains, venerate the Virgin Mary, set a building on fire for the sole purpose of reuniting two lovers and whose source of livelihood is not altogether clear (when they rob passersby, they reimburse them for the horses they take). Above all else, I like Emilio Ghione in his final flourish, fresh from his disappointing experience in Germany with Za la Mort *(1924): the essence of pure cruelty.*

As Vittorio Martinelli reminds us, it was a much-loved film, screened for years on patriotic occasions, especially in schools and parishes. In the early 1930s, a sound version was even in circulation.

Andrea Meneghelli

DU SKAL ÆRE DIN HUSTRU

Danimarca, 1925 Regia: Carl Th. Dreyer

▪ T. it.: *L'angelo del focolare*. T. int.: *Master of the House*. Sog.: dalla pièce *Tyrannes Fald* (1919) di Svend Rindom. Scen.: Carl Th. Dreyer, Svend Rindom. F.: George Schnéevoigt. Scgf.: Carl Th. Dreyer. Int.: Johannes Meyer (Viktor Frandsen), Astrid Holm (Ida), Karin Nellemose (Karen), Aage Hoffman (Dreng), Byril Harvig (Barnet), Mathilde Nielsen (Mads), Clara Schønfeld (Alvilda Kryger), Johannes Nielsen (il medico), Petrine Sonne (la lavandaia). Prod.: Palladium ▪ 35mm. L.: 2195 m. D.: 107' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut

Nel 1939, ripensando a *Du skal ære din hustru*, Dreyer lo descrisse come "una microscopica riproduzione della banale esistenza quotidiana di migliaia di persone nella grande città". Con queste parole sottolineava il realismo, la prosaicità del film e la sua ambientazione urbana, elementi allora insoliti. Definì il film un *Kammerspiel*, un dramma da camera, e la messa in scena intima e accurata è infatti degna di nota. Ambientato quasi interamente in un piccolo appartamento di due stanze, il film si incentra su pochi personaggi, tutti ritratti con garbato umorismo e generosa empatia. Dreyer adattò una popolare commedia teatrale intitolata *Tyrannes fald*; nella trasposizione eliminò personaggi di primo piano e sottotrame, rendendo l'umorismo più sottile.

Il set (progettato dallo stesso Dreyer) è pensato come una replica esatta di un vero appartamento. Le pareti potevano essere spostate per permettere alla macchina da presa di riprendere gli attori da ogni lato. Dreyer costruisce una rete attentamente orchestrata di inquadrature soggettive, campi medi e primi piani montati con ritmo veloce, procedimento inusuale per un film danese dell'epoca. Il tema centrale è l'incapacità del marito di vedere il devoto sacrificio della moglie; è quindi

significativo che il film ci mostri continuamente cosa vedono (o non vedono) i vari personaggi e il modo in cui reagiscono.

Il film fu prodotto dalla Palladium ed ebbe una distribuzione internazionale. Fu particolarmente apprezzato in Francia (quattro copie originali sono conservate negli archivi francesi), dove il suo successo valse un'offerta di lavoro a Dreyer, che dopo aver rinunciato a vari altri progetti finì per realizzare *La passione di Giovanna d'Arco* (1928).

La copia proiettata presenta didascalie in inglese basate sulla versione originale per l'esportazione, che attribuisce ai personaggi i nomi universali e quasi simbolici di 'John' e 'Mary' invece dei più neutri 'Victor' e 'Ida' dell'originale in lingua danese. Anche le didascalie introduttive differiscono notevolmente: nell'originale danese sono meno sciocche e moralizzanti.

Casper Tybjerg

Du skal ære din hustru

Looking back at Du skal ære din hustru *in 1939, Dreyer described it as "a microscopic recording of the trivial day-to-day existence lived by thousands of people in the big city". He thus emphasises the film's realism, lack of glamour, and urban setting, which were indeed unusual at the time. He calls it a* Kammerspiel*, a chamber play, and the film's intimate, careful staging is remarkable. Set almost entirely in a small, two-room apartment, the film centres on just a few characters, all portrayed with gentle humour and generous sympathy. Dreyer adapted a popular stage comedy called* Tyrannes fald*; in doing so, he eliminated several major characters and subplots, making the humour more subtle.*

The set (designed by Dreyer himself) is supposedly an exact replica of a real apartment. The walls could be moved to allow the camera to be placed on any side of the actors. Dreyer builds a carefully constructed web of point-of-view shots, medium shots and close-ups, cutting at a fast pace unusual for a Danish film of this period. The central theme is the husband's inability to see his wife's devoted self-sacrifice, hence it is significant that the film is always showing us what the various characters see (or don't see) and how they react.

The film was produced by Palladium and was distributed internationally. It was particularly popular in France (four original prints survive in French archives), and its success there led to a job offer for Dreyer, who after giving up on various other projects would eventually make The Passion of Joan of Arc *(1928).*

The print shown has English-language titles based on the original export version, which gives the characters the almost-symbolic everyman names of "John" and "Mary" rather than the less weighted "Victor" and "Ida" of the Danish-language original. The introductory titles are also quite different – less silly and moralising – in the Danish original.

Casper Tybjerg

STAČKA

URSS, 1924-1925
Regia: Sergej Ėjzenštejn

▪ T. it.: *Sciopero*. T. int.: *Strike!*. Sog., Scen.: collettivo del Proletkul't (Valerian Pletnëv, Sergej Ėjzenštejn, Ilja Kravčunovskij, Grigorij Aleksandrov). F.: Ėduard Tissė, Vasilij Chvatov, Vladimir Popov. Scgf.: Vasilij Rachal's. Int.: Ivan Kljukvin (attivista), Aleksandr Antonov (membro del comitato di sciopero), Michail Gomorov (operaio), Vera Janukova (moglie di un operaio), Vasilij Čaruev (direttore della fabbrica), Grigorij Aleksandrov (caporeparto), I. Ivanov (capo della polizia), Maksim Štrauch (spia), Boris Jurcev ('re della teppaglia'), Judif' Glizer ('regina della teppaglia'). Prod.: Boris Michin per Goskino, Proletkul't ▪ 35mm. L. 1937 m. D.: 94' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe con sottotitoli francesi / *Russian intertitles with French subtitles*

▪ Da: La Cinémathèque de Toulouse

Stačka

Tutto ciò che sembra un difetto nel primo anarchico film di Ėjzenštejn è in realtà un elemento cardine. Discontinuità; incongruenze; angolazioni volutamente spiazzanti; l'inquadratura ribaltata di una pozzanghera – ogni bizzarria che osserviamo in *Stačka* non si trova lì per errore ma per scelta calcolata. Quello di Ėjzenštejn è un film senza regole, e il regista dovette battersi strenuamente per preservare questa anarchia.

L'operatore inizialmente assegnato al progetto – un professionista navigato specializzato in film di finzione – fuggì a gambe levate non appena scoprì il piano di Ėjzenštejn: girare in una vera fabbrica anziché in un teatro di posa, ignorando deliberatamente gli angoli di ripresa e gli schemi di luce convenzionali. Gli subentrò Ėduard Tissė, direttore della fotografia specializzato in documentari, il quale, con grande gioia del regista, fece tutto nel modo sbagliato. Il Proletkul't (abbreviazione di Cultura Proletaria, organismo fondato per coinvolgere i lavoratori nella produzione artistica), che coprodusse *Stačka*, rimase sgomento davanti all'apparente mancanza di una trama coerente: ci si aspettava che Ėjzenštejn seguisse uno schema narrativo convenzionale (la saga di una famiglia operaia che si fortifica affrontando le avversità della lotta di classe, o qualcosa di altrettanto edificante e noioso).

Come spiegò lo stesso Ėjzenštejn nel 1925: "Il vero conflitto riguardava il metodo: i capi del Proletkul't non erano interessati agli esperimenti e osteggiavano ogni elemento di *Stačka* da loro giudicato eccentrico. *Stačka* è la mia vittoria sul piano della forma. Nell'arte rivoluzionaria le rivoluzioni formali contano più dei contenuti rivoluzionari". In altre parole, c'era del metodo nella sua follia: se gli scioperanti erano in conflitto con i loro padroni, perché Ėjzenštejn avrebbe dovuto andare d'amore e d'accordo con i suoi?

Daria Khitrova e Yuri Tsivian

Whatever may seem like a flaw in Eisenstein's first, anarchic feature is, in fact, an attribute. Mismatches; discontinuities; disorienting camera setups; even the shot of a puddle that has been spliced in upside-down – any inanity we encounter in Stachka *is there not by mistake but by design. Eisenstein's is a ruleless film, and it cost him many a struggle to keep it that way.*

The seasoned fiction-film cameraman initially assigned to film Stachka *fled the moment he learned of Eisenstein's plan to shoot at a real factory in lieu of a studio stage, and his intention, moreover, to disregard conventional camera angles and lighting schemata. The documentary cinematographer Eduard Tissé came in as a replacement, and, to Eisenstein's delight, did everything the wrong way. The Proletkult (an abbreviation of Proletarian Culture, a Marxist uplift institution in charge of involving workers into artmaking), which co-produced* Stachka*, was appalled by what they saw as a lack of a coherent storyline, having expected Eisenstein to stick to a strictly narrative scenario (the saga of a working family whose members grow stronger as they live through the hardships of class struggle – or something similarly nourishing and boring).*

As Eisenstein explained in 1925: "The real conflict was about methods: the Proletkult leaders were uninterested in any experiments, and opposed to anything they found out of the ordinary about Stachka*. Stachka is my victory in the field of form. In revolutionary art, revolutions in form are more important than revolutionary content." In other words, there was a method to his madness: if the strikers were at odds with their bosses, why should Eisenstein have been at peace with his?*

Daria Khitrova and Yuri Tsivian

BRONENOSEC POTËMKIN
URSS, 1925 Regia: Sergej Ėjzenštejn

Vedi p. / *See p.* 88

THE RED KIMONA

USA, 1925 Regia: Walter Lang

▪ Sog.: Adela Rogers St. Johns. Scen.: Dorothy Arzner. F.: James Diamond. Int.: Priscilla Bonner (Gabrielle), Nellie Bly Baker (Clara), Carl Miller (Howard Blaine), Mary Carr (la matrona), Virginia Pearson (Mrs. Fontaine), Tyrone Power (padre di Gabrielle), Sheldon Lewis (il procuratore distrettuale), Theodore Von Eltz (Freddy), Emily Fitzroy (la governante), George Seigman (Mr. Mack). Prod.: Dorothy Davenport per Mrs. Wallace Reid Productions ▪ DCP. D.: 77'. Bn e Col. (da una copia imbibita, virata e colorata a mano / *from a tinted, toned and hand-coloured print*) Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive

The Red Kimona

Ci sono tre donne dietro *The Red Kimona*, compatto dramma sociale sui pericoli della prostituzione e le insidie della sottomissione. La prima è la produttrice Dorothy Davenport Reid – accreditata come 'Mrs. Wallace Reid' in onore del defunto marito –, che non solo supervisionò la produzione ma appare anche all'inizio e alla fine del film per rivolgersi solennemente alle spettatrici. Reid, che esordì come attrice e in seguito passò alla regia, aveva già prodotto altre due storie edificanti 'socialmente impegnate' sui pericoli della tossicodipendenza (*Human Wreckage*, 1923) e dell'eccessiva indulgenza nell'educazione dei figli (*Broken Laws*, 1924).

La seconda donna è Adela Rogers St. Johns, a cui si deve la storia originale. Giornalista e scrittrice, acuta osservatrice della Hollywood delle origini, St. Johns trasse ispirazione da un fatto di cronaca che aveva fatto scalpore: una giovane donna era stata processata e assolta per l'omicidio dell'uomo responsabile della sua 'caduta in disgrazia'.

Dorothy Arzner, affermata montatrice e sceneggiatrice prossima al suo esordio alla regia, adattò per lo schermo la storia di St. Johns. La sceneggiatura di Arzner rimane fedele all'originale, conservando l'omicidio, il processo e la benefattrice superficiale che sfrutta la donna dopo l'assoluzione. Tuttavia, mentre St. Johns conclude la sua storia con l'eroina che, non riuscendo a trovare un impiego onesto in California, compra un biglietto per tornare a New Orleans (e presumibilmente alla sua vecchia vita), Arzner spinge la trama oltre, offrendo un barlume di speranza redentrice sullo sfondo della Prima guerra mondiale.

A tratti moraleggiante e didascalico, *The Red Kimona* abbonda anche di accattivanti raffinatezze visive – dal kimono del titolo a una gioiosa scena sulle montagne russe. Quando il film uscì, la donna che aveva ispirato il racconto di St. Johns e il cui vero nome fu mantenuto nella sceneggiatura di Arzner, fece causa a Reid per aver usato senza permesso la sua storia e la sua identità, rivendicando il diritto alla privacy: amara ironia della sorte per un film che invoca la riabilitazione di donne come lei.

Kate Saccone

There are three women behind The Red Kimona*, a compact social problem drama about the dangers of prostitution and the perils of subjugation. The first is producer Dorothy Davenport Reid – going by "Mrs. Wallace Reid" in honor of her late husband – who not only supervised the production but also appears onscreen at the beginning and end to solemnly address the (female) spectator. Reid, who began as a film actress and would later direct, had already produced two other "social conscious" morality tales, on the dangers of drug addiction (*Human Wreckage, *1923) and parental overindulgence (*Broken Laws, *1924).*

The second is Adela Rogers St. Johns, to whom the story is credited. Best remembered as a writer and reporter, and a keen observer of early Hollywood, St. Johns drew directly from a sensational real-life incident in which a young woman was tried and acquitted for the murder of the man responsible for her "fall from grace."

Dorothy Arzner, an established editor and screenwriter who would soon make her directorial debut, adapted St. Johns's story for the screen. Arzner's screenplay hews closely to the original, retaining the murder and the trial as well as the superficial philanthropist who exploits the young woman for her own ends upon her acquittal. However, whereas St. Johns concludes with the heroine, unable to find reputable work in California, buying a train ticket back to New Orleans (and, presumably, to her old life), Arzner takes the plot further, offering a glimmer of redemptive hope against the backdrop of World War I.

At times heavy handed and sanctimonious, The Red Kimona *is also full of engaging visual flourishes – from the titular garment to a joyful rollercoaster ride. Upon its release, the woman who inspired St. Johns's magazine story, whose real name was kept in Arzner's script, sued Reid for using her identity and life story without her permission – for her right to privacy – an ironic twist of fate for a film that pleads for the rehabilitation of women like her.*

Kate Saccone

KLEIDER MACHEN FRAUEN

USA (?), 1925 (?)

▪ Prod.: Prizma, Inc. ▪ DCP. D.: 6'. Col.
Didascalie tedesche / *German intertitles*
▪ Da: Bundesarchiv

In questo film, il cui titolo tedesco declina al femminile la locuzione proverbiale corrispondente all'italiano "l'abito non fa il monaco", documenta la tecnica di tintura batik utilizzata in un piccolo negozio di New York per realizzare abiti dai motivi vivaci. Diversi capi di abbigliamento vengono poi indossati e presentati davanti alla macchina da presa, accompagnati da didascalie dal tono a tratti paternalistico e sessista.

Approvato per la proiezione pubblica in Germania il 19 ottobre 1925, *Kleider machen Frauen* fu probabilmente adattato da un film americano precedente, realizzato per promuovere il secondo procedimento Prizma inventato da William Van Doren Kelley, un procedimento sottrattivo a due colori che utilizzava pellicola a doppia emulsione fotosensibile, con un lato virato in rosso e l'altro in blu per simulare un'immagine a colori. Utilizzato solo in cortometraggi e in brevi sequenze in pochi lungometraggi, il procedimento Prizma ebbe vita breve ma aprì la strada a sistemi bicromatici successivi, tra cui le prime versioni del Technicolor.

Oliver Hanley

This film, whose German title is a gender-flipped play on the proverbial phrase "clothes make the man", shows how the batik dyeing technique is used to create vividly patterned garments in a small retail shop in New York. Different items of clothing are then modelled for the cameras to the, at times, patronising and sexist commentary provided in the intertitles.

Approved for public exhibition in Germany on 19 October 1925, Kleider machen Frauen *was likely adapted from an earlier American film, made to showcase the second Prizma process invented by William Van Doren Kelley; a subtractive two-colour process that utilised duplitised print stock coated with a light-sensitive emulsion on both sides, with one side toned red, the other blue, to simulate a full-colour image. Restricted to short subjects and selected sequences in a small number of feature films, the Prizma process proved short-lived, but it paved the way for other two-colour systems that followed, including early versions of Technicolor.*

Oliver Hanley

Waar de dameshoeden vandaan komen

WAAR DE DAMESHOEDEN VANDAAN KOMEN

Italia (?), 1925 (?)

▪ 35mm. L.: 65m. D.: 3' a 18 f/s. Bn.
Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
▪ Da: EYE Filmmuseum

In un paesino vicino a Firenze (chiamato "Scicci" nelle didascalie olandesi) le abitanti siedono di fronte alle loro

case intente a fabbricare cappelli di paglia. Il cortometraggio documenta l'intero processo di fabbricazione di un cappello e si conclude con una modella che lo indossa per mostrare il risultato.

Il film venne distribuito nei Paesi Bassi da Amfilmin intorno al 1925, ma non è chiaro quando e da chi fu girato. Amfilmin (abbreviazione di Amateur Film Inrichting) fu fondata negli anni Venti, ma pare che distribuisse anche film realizzati in precedenza.

Una copia nitrato d'epoca arrivò all'EYE Filmmuseum nel 1981 come parte di una donazione privata che conteneva una ventina di cortometraggi degli anni Dieci e Venti sulla produzione di vetro, carta, tessuti e almeno un altro film sui cappelli. Dal nitrato fu prodotto nel 1994 un negativo di conservazione e a partire da quest'ultimo è stata stampata nel 2003 una nuova copia positiva in 35mm.

Elif Rongen-Kaynakçi

In a village near Florence (referred to as "Scicci" in the Dutch intertitles), the female inhabitants sit in front of their houses, manufacturing straw hats. This short film depicts the entire process of a hat being made and ends with a model wearing it to demonstrate.

The film was distributed in the Netherlands by Amfilmin around 1925, however it is unclear when and by whom it was made in the first place. Amfilmin (short for Amateur Film Inrichting) was established in the 1920s, but it seems to have also been distributing films that were made earlier.

A vintage nitrate print arrived at EYE Filmmuseum in 1981 as part of a private donation, which contained two dozen shorts from the 1910s and 1920s about the manufacture of glass, paper, textile, and at least one more film about hats. A preservation negative was created from the nitrate print in 1994, and from this a new 35mm positive print was struck in 2003.

Elif Rongen-Kaynakçi

CAPITOLO 6: SU NOTE PIÙ LIEVI...
CHAPTER 6: ON A LIGHTER NOTE...

ŠACHMATNAJA GORJAČKA

URSS, 1925 Regia: Vsevolod Pudovkin, Nikolaj Špikovskij [Mykola Špykovs'kyj]

▪ T. it.: *La febbre degli scacchi*. T. int.: *Chess Fever*. F.: Anatolij Golovnja. Int.: Vladimir Fogel' (l'eroe), Anna Zemcova (l'eroina), José Raúl Capablanca (se stesso), Natal'ja Glan, Zachar Darevskij, Michail Žarov (imbianchino), Anatolij Ktorov (passeggero del tram), Jakov Aleksandrovič Protazanov (farmacista), Julij Jakovlevič Rajzman (assistente del farmacista), Ivan Koval'-Samborskij (poliziotto). Prod.: Mežrabpom-Rus' ▪ DCP. D.: 24'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum

Šachmatnaja gorjačka

Pudovkin – che di lì a poco sarebbe diventato uno dei registi più importanti del cinema muto sovietico – girò questa breve commedia durante una pausa delle riprese del suo primo film, *Mechanika golovnogo mozga* (La meccanica del cervello, 1926), un documentario su Pavlov. Film "spiritoso e bonariamente satirico" (Jay Leyda), *Šachmatnaja gorjačka* si segnala perché utilizza la famosa tecnica attribuita al mentore di Pudovkin, Lev Kulešov, per intrecciare vere riprese del Torneo internazionale di scacchi, tenutosi a Mosca nel novembre 1925, con la storia di finzione. La trama ruota attorno al protagonista keatonesco interpretato da Vladimir Fogel', la cui ossessione per il gioco provoca attriti tra lui e la fidanzata (interpretata da Anna Zemcova, moglie di Pudovkin nella vita reale): la coppia si ricongiunge alla fine, quando anche lei soccombe alla febbre degli scacchi. Gli esperti con-

Red Pepper

siderano il co-regista ucraino Mykola Špykovs'kyj il vero artefice di *Šachmatnaja gorjačka*, per la maggiore affinità con le sue successive commedie satiriche. A prescindere dalla vera paternità, il film è delizioso, ricco di gag visive che a distanza di cent'anni conservano intatta la loro freschezza e comicità.

Oliver Hanley

Pudovkin – shortly to become one of Soviet silent cinema's most important filmmakers – made this short comedy during a break in the shooting of his first feature, Mekhanika golovnogo mozga *(*Mechanics of the Brain*, 1926), a documentary about Pavlov. Containing "a fund of simple satire and movie wit" (Jay Leyda),* Shakhmatnaya goryachka *notably utilizes the famous technique attributed to Pudovkin's mentor Lev Kuleshov to weave genuine footage of the International Chess Championship held in Moscow in November 1925 into its fictional story. The plot is centred on Vladimir Fogel's Keaton-esque protagonist, whose obsession with the game drives a wedge between him and his fiancée (played by Pudovkin's real-life wife, Anna Zemtsova), only for the couple to be reunited in the end after she too succumbs to chess fever. Experts consider Ukrainian co-director Mykola Shpykovskyi the real mastermind behind* Shakhmatnaya goryachka *due to its closer affinity to his later satirical comedies. Irrespective of its true authorship, the film is a delight, full of visual gags that are just as fresh and funny today as 100 years ago.*

Oliver Hanley

RED PEPPER

USA, 1925 Regia: Arvid E. Gillstrom

▪ Int.: Al St. John (Tom Katt), Judy King, Philip Sleeman, John Rand, Babe London, Barney Hellum, Pal, Buster, Arvid E. Gillstrom. Prod.: Jack White Comedies.

▪ 35mm. L.: 392 m. D.: 16' a 22 f/s. Bn.
Didascalie ceche / *Czech intertitles*
▪ Da: Národní filmový archiv

Al St. John fu uno degli attori del muto più prolifici ed è oggi uno dei più dimenticati e sottovalutati. Figlio della sorella maggiore di Roscoe Arbuckle, Al fu introdotto nel mondo dello spettacolo da suo zio, di appena sei anni più anziano. Il personaggio che St. John sviluppò alla Keystone era una sorta di incrocio tra un folletto maligno e un rozzo campagnolo e spesso faceva da antagonista e nemesi a Fatty. Dopo anni trascorsi come spalla di Arbuckle, nel 1919 passò alle commedie da protagonista, abbandonando infine i tratti residui del suo personaggio da zotico ingenuo. *Red Pepper* fu il suo primo film per la Jack White Comedies, e mette in luce non solo il suo nuovo personaggio – un giovanotto di mondo e a modo (seppure ancora impacciato) – ma anche il suo grande talento di acrobata in bicicletta. St. John continuò a girare cortometraggi comici fino all'inizio degli anni Trenta per poi reinventarsi come vecchietto simpatico nei western con il personaggio di 'Fuzzy' St. John.

Steve Massa

Al St. John was one of the most prolific silent comedians, but today he is one of the most overlooked and under-appreciated. The son of Roscoe Arbuckle's older sister, Al was brought into show business by his uncle, just six years his senior. At Keystone, the persona that St. John developed was something like an evil gremlin's country cousin, as Fatty's rival and chief nemesis. After supporting Arbuckle for many years, in 1919 he moved to his own solo comedies. Eventually the last remnants of his country boob character were discarded. Red Pepper *was his first for Jack White Comedies, and not only highlights his character of a clean-cut (but still bumbling) young man about town, but also his great talent as a trick bicycle rider. St. John would continue his comedy shorts into the early 1930s, and then embark on a whole new career as western sidekick "Fuzzy" St. John.*

Steve Massa

[Fox News Story A7489: Charleston Dancing at Starlight Park – Outtakes]

[FOX NEWS STORY A7489: CHARLESTON DANCING AT STARLIGHT PARK – OUTTAKES]

USA, 1925

▪ Prod.: Fox News ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: University of South Carolina – Moving Image Research Collections ▪ Scansionato in 2K nel 2025 da University of South Carolina – Moving Image Research Collections, a partire dal negativo camera nitrato originale / *Scanned in 2K in 2025 by University of South Carolina – Moving Image Research Collections, from the original nitrate camera negative*

Fenomeno culturale emblematico dei ruggenti anni Venti, il charleston ottenne un'enorme popolarità dopo la sua apparizione nell'ottobre del 1923 nel varietà afroamericano di Broadway *Runnin' Wild*. I cinegiornali documentarono l'ascesa irresistibile di questo ballo durante gli anni Venti. *Fox News*, volume 6, uscita 74, distribuito il 13 giugno 1925, presentava immagini del charleston girate negli studi Fox di New York e allo Starlight Park, un rinomato parco divertimenti del Bronx. Nelle immagini girate in studio il charleston era dimostrato da alcune ballerine inviate nientemeno che da Texas Guinan, la celebre regina dei bar clandestini di New York nell'era del proibizionismo – tra di esse vi era una giovanissima Ruby Keeler, che pochi anni dopo avrebbe sposato Al Jolson e sarebbe diventata un'attrice di successo. Gli *outtakes* sopravvissuti mostrano l'esibizione di una ballerina non identificata, incarnazione dello spirito di libertà, divertimento e ribellione giovanile del charleston, spirito che affascinò profondamente il pubblico dell'epoca.

Daniela Currò

Das Spielzeug von Paris [trailer]

A defining cultural phenomenon of the Roaring Twenties, the Charleston gained widespread popularity after its appearance in October 1923 in the African American Broadway revue Runnin' Wild. *Newsreels captured the dance's irresistible rise over the course of the decade.* Fox News, *Vol. 6, Release 74, issued on 13 June 1925, featured Charleston footage filmed at the Fox studio in New York and at Starlight Park, a prominent amusement park in the Bronx. In the studio footage the Charleston was demonstrated by a group of dancers sent by none other than Texas Guinan, the famed queen of New York speakeasies – among them was a very young Ruby Keeler, who, just a few years later, would marry Al Jolson and go on to become a successful actress. The surviving set of outtakes showcases a performance by an unidentified dancer embodying the Charleston's spirit of freedom, fun, and youthful rebellion that so captivated audiences of the era.*

Daniela Currò

DAS SPIELZEUG VON PARIS [Trailer]

Austria, 1925 Regia: Michael Kértész [Michael Curtiz]

▪ Sog.: dal romanzo *Red Heels* (1924) di Margery H. Lawrence. F.: Max Nekut, Gustav Ucicky. Scgf.: Artur Berger, Gustav Abel. Int.: Lily Damita (Susanne Armand, "Célimène"), Eric Barclay (Miles Seward), Georges Tréville (Charles, visconte de la Roche de Maudry). Prod.: Alexander Kolowrat-Krakowsky e Arnold Pressburger per Sascha-Film ▪ 35mm. L.: 97 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria ▪ Restaurato da Filmarchiv Austria presso il laboratorio del Bundesarchiv, a partire da un nitrato positivo 35mm / *Restored by Filmarchiv Austria at Bundesarchiv's laboratory, from a 35mm nitrate positive*

Lili Damita lascia lo spettatore senza fiato mentre volteggia scatenata in questo elettrizzante trailer del melodramma sentimentale di Michael Curtiz. Prodotto in Austria, il film fu in parte girato a Parigi, dove Curtiz scoprì Damita, le affidò il ruolo di Célimène – il suo primo da protagonista – e ne divenne l'amante. Harry M. Warner della Warner Bros. visitò il set parigino e assunse il regista praticamente all'istante – l'inizio, se non di una bella amicizia, di un lungo rapporto lavorativo. Curtiz girò altri due film in Austria con Damita, *Fiaker Nr. 13* (1926) e *Der goldene Schmetterling* (1927). Samuel Goldwyn, nel frattempo, vide *Das Spielzeug von Paris* nel 1927, quando il film uscì negli Stati Uniti (con il titolo *Red Heels*, lo stesso del libro da cui è tratto), e mise sotto contratto la stessa Damita. Il film è più di un semplice biglietto da visita. Célimène è una ballerina combattuta tra due amanti, un ricco conte e un umile pescatore. Il tema promette glamour, passione e carnalità mentre la civettuola Damita inarca la schiena con sensuale elasticità sui palcoscenici dei locali notturni o tra le braccia di un amante e affronta una furiosa tempesta che rispecchia il tumulto romantico che la agita. Ciliegina sulla torta, una stanza da bagno davvero stravagante.

Pamela Hutchinson

Gasp as Lili Damita cavorts in this high-energy trailer for Michael Curtiz's romantic drama. The Austrian production was partly shot in Paris, where Curtiz discovered Damita to play Célimène, her first leading role on film. They also became lovers. Harry M. Warner of Warner Bros. visited the Paris set and hired the director almost on the spot – the beginning of, if not a beautiful friendship, a lasting employment. Curtiz made two more films in Austria with Damita, Fiaker Nr. 13 *(1926) and* Der goldene Schmetterling *(1927). Samuel Goldwyn, meanwhile, seeing* Das Spielzeug von Paris *on its 1927 US release (as* Red Heels*, from the title of the book on which the film is based), signed Damita herself. The film is more than a calling card. Célimène is a dancer torn between two lovers, one a*

wealthy count, one a simple fisherman. This trailer promises glamour, passion and flesh as coquettish Damita performs elastic backbends on nightclub stages or in her lover's arms, and battles a raging storm equal to her romantic turmoil. Plus: one truly extravagant bathroom.

Pamela Hutchinson

THEODORE W. CASE SOUND TEST #1: GUS VISSER AND HIS SINGING DUCK

USA, 1925 Regia: Theodore W. Case

- Int.: Gus Visser. Prod.: Theodore W. Case
- 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn
- Da: George Eastman Museum
- Restaurato da George Eastman Museum in collaborazione con The Cayuga Museum of History and Art presso il laboratorio John Allen, Inc., a partire da un negativo composito nitrato 35mm / *Restored by George Eastman Museum in collaboration with The Cayuga Museum of History and Art at John Allen, Inc. laboratory, from a 35mm nitrate composite negative*

Theodore W. Case Sound Test #1: Gus Visser and His Singing Duck

Nel 1922 gli inventori americani Lee de Forest (1873-1961) e Theodore Case (1888-1944) iniziarono a collaborare per perfezionare il sistema Phonofilm, un processo di registrazione del suono su pellicola con tecnica a densità variabile, che de Forest aveva cominciato a sviluppare tre anni prima. Nel 1925, tuttavia, Case si stancò di non ricevere il riconoscimento che riteneva di meritare, interruppe i rapporti con de Forest e continuò a sviluppare il processo di registrazione del suono su pellicola nel suo laboratorio situato nel cortile della casa di famiglia ad Auburn, New York. Qui, utilizzando il processo che ribattezzò Movietone, girò numerosi cortometraggi sonori sperimentali, tra cui questa esibizione del performer olandese Gus Visser (1894-1967) con la sua inconfondibile 'anatra canterina', preziosa testimonianza del mondo bizzarro e meraviglioso del vaudeville americano. Un anno dopo, nel 1926, Case vendette i suoi brevetti a William Fox della Fox Film Corporation, che lanciò sul mercato il processo con il nome di Fox Movietone. La 'rivoluzione' del sonoro era ormai alle porte…

Oliver Hanley

In 1922, American inventors Lee de Forest (1873-1961) and Theodore Case (1888-1944) began collaborating to perfect the Phonofilm variable density sound-on-film process, which De Forest had started developing three years earlier. By 1925, however, Case had grown tired of not getting the credit he felt he was due, severed ties with De Forest, and continued to develop the sound-on-film process at his own lab located in the backyard of his family mansion in Auburn, New York. Here, Case shot a number of short experimental sound films using the process, which he re-christened Movietone, including this performance by Dutch-born stage entertainer Gus Visser (1894-1967) with his trademark "singing duck"; a precious record of a bygone era of the weird and wonderful world of American vaudeville theatre. A year later, in 1926, Case sold his patents to William Fox of the Fox Film Corporation, who commercially marketed the process as Fox Movietone. The sound film "revolution" was just around the corner…

Oliver Hanley

THE GOLD RUSH

USA, 1925 Regia: Charles Chaplin

Vedi p. / *See p.* 210

EVREJSKOE SČAST'E

URSS, 1925 Regia: Aleksej Granovskij

Vedi p. / *See p.* 86

Les Misérables

LES MISÉRABLES

Francia, 1925-1926
Regia: Henri Fescourt

▪ T. it.: *I miserabili*. Sog.: dal romanzo omonimo (1862) di Victor Hugo. Scen.: Henri Fescourt. F.: Georges Lafont, Karénine Mérobian, Raoul Aubourdier, Léon Donnot. M.: Jean-Louis Bouquet. Scgf.: Georges Quénu, Madame Castiaux. Int.: Gabriel Gabrio (Jean Valjean), Sandra Milowanoff (Fantine/Cosette), Jean Toulout (Javert), George Saillard (Thénardier), Renée Carl (signora Thénardier), Paul Jorge (monsignor Myriel), François Rozet (Marius), Andrée Rolane (Cosette bambina), Henri Maillard (Gillenormand), Nivette Saillard (Éponine). Prod.: Société des Cinéromans – Les Films de France ▪ DCP. D.: 381'. Bn e Col. (imbibito / *tinted*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K da La Cinémathèque de Toulouse in collaborazione con Pathé e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio del CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K by La Cinémathèque de Toulouse in collaboration with Pathé and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée laboratory*

1° ep.: *Prologue et Fantine*, D.: 108'; 2° ep.: *Cosette*, D.: 94'; 3° ep.: *Marius*, D.: 95'; 4° ep.: *L'Épopée rue Saint-Denis*, D.: 85'

Dopo il 1925 il film realista semplice scomparve quasi completamente dalla programmazione cinematografica francese. Le trasposizioni di opere narrative ottocentesche continuarono a essere realizzate, naturalmente, ma ora assumevano una forma diversa. […] Diversi film, tuttavia, pur concepiti come produzioni su larga scala, tentarono di conservare un certo grado di semplicità e una certa attenzione ai paesaggi naturali e agli ambienti borghesi, proletari o contadini. Il più prestigioso tra questi fu il grande film della Cinéromans per la stagione 1925-1926, l'adattamento dei *Miserabili* realizzato da Henri Fescourt.

Inizialmente la Cinéromans voleva ridurre il romanzo di Victor Hugo a un unico film, come gli altri titoli della serie "Films de France". Ma Fescourt, incaricato della regia, si batté tenacemente per far accettare la propria versione "in quattro parti, ciascuna delle quali corrispondente a un film completo." […] A Fescourt fu concessa anche piena libertà nella scelta dell'ampio cast. L'unico problema si presentò quando scelse per il ruolo principale un attore piuttosto sconosciuto, Gabriel Gabrio. Gabrio si rivelò però essere un "eccellente contadino nell'animo", scrisse Fescourt, "era Jean Valjean, Jean Valjean in tutto e per tutto… Victor Hugo ne sarebbe stato soddisfatto". Alla fine la Cinéromans stanziò per il progetto la considerevole somma di sei milioni di franchi, che permise a Fescourt di girare gran parte del film in esterni. Dopo quattro mesi di riprese, tuttavia, l'improvviso fallimento della compagnia tedesca Westi provocò un drastico taglio dei finanziamenti. Per riuscire a completare il film la Cinéromans fu costretta a fare economie ovunque, ed è per questo, secondo Fescourt, che alcune sequenze delle ultime due parti risultano approssimative. "Centri urbani autentici e strade autentiche avrebbero dovuto fare da sfondo alle scene dei tumulti: li abbiamo ricostruiti in studio… Ecco perché il film presenta delle disparità". La maggior parte del pubblico però sembrò non farci caso, perché il film ebbe un successo mondiale che superò ogni previsione e nel 1926 vinse la Medaglia d'oro degli Amis du Cinéma di "Cinémagazine".
Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton University Press, Princeton 1984

After 1925, the simple realist film nearly disappeared from French cinema programs. Adaptations of 19th-century fiction continued to be made, of course, but now they assumed a different form... Several films, however, despite their conception as large scale productions, attempted to maintain some degree of simplicity and some attention to either natural landscapes or bourgeois and proletarian or peasant milieux. The most prestigious of these was Cinéromans' big film for the 1925-1926 season, Henri Fescourt's adaptation of Les Misérables.

Initially, Cinéromans wanted to reduce Victor Hugo's novel to a single film like the rest of its Films de France series. But Fescourt, who had been assigned to direct it, fought determinedly to win acceptance of his own adaptation "in four parts, each of which would correspond to a complete film." …Fescourt was also allowed complete freedom in choosing his large cast. The only difficulty arose when he selected a rather unknown actor, Gabriel Gabrio, for the leading role. However, Gabrio proved to be an "excellent peasant at heart," wrote Fescourt, "he was Jean Valjean, Jean Valjean completely. …Victor Hugo would have been pleased." Finally, Cinéromans budgeted the project at the considerable sum of six million francs, which allowed Fescourt to shoot much of the film on location. Four months into the shooting, however, the sudden bankruptcy of the German company, Westi, led to a serious curtailment in finances. In order to finish the film, Cinéromans frantically cut corners everywhere, which is why, according to Fescourt, certain sequences in the last two parts seem sketchy. "Authentic town centers, authentic streets were to have served as a frame for the riot scenes: we recreated them in the studio. …That is the reason for the inequalities in the film." Most audiences did not seem to mind, for its success, which was worldwide, exceeded all expectations; and it won a 1926 Gold Medal from "Cinémagazine" 's Amis du Cinéma.
Richard Abel, French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984*

CAPITOLO 8: CINEGIORNALI 1925
CHAPTER 8: NEWSREELS 1925

La selezione di quest'anno illustra con precisione la straordinaria varietà dei temi trattati in un tipico cinegiornale, un formato oggi scomparso: dai principali eventi sportivi alle ricorrenze culturali e politiche e alle celebrazioni religiose, fino alle scene di vita quotidiana e alle curiosità.

Tra i momenti salienti: l'esploratore norvegese Roald Amundsen all'inizio della sua fallimentare spedizione aerea verso il Polo Nord (che avrebbe però portato a termine l'anno successivo); una visita filmata dell'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne che si tenne a Parigi dal 29 aprile al 25 ottobre e da cui nacque la denominazione 'art deco'; il corteo funebre del grande leader indipendentista bengalese Chittaranjan (C.R.) Das, guidato dal Mahatma Gandhi; il ciclista italiano Ottavio Bottecchia vittorioso al Tour de France per il secondo anno consecutivo; donne nubili in costumi elaborati (due, in particolare, sono travestite da Charlie Chaplin e Jackie Coogan, giovane coprotagonista del *Monello*) che celebrano la festa di Santa Caterina per le vie di Parigi; e un omaggio al pugile franco-senegalese ex campione del mondo dei mediomassimi Amadou M'Barick Fall alias 'Battling Siki', che fu ucciso a New York il 15 dicembre.

A distanza di cento anni, le immagini di Benito Mussolini che si gode le vacanze estive nello stesso anno in cui proclamò la dittatura, o del Ku Klux Klan che sfila impunemente per le

Sur la route du Pôle Nord

Le Tour de France

strade di Washington, D.C., rivelano con inquietante chiarezza come la storia umana sembri condannata a girare a vuoto.

Oliver Hanley

This year's selection neatly illustrates the sheer variety of topics covered in a typical issue of the now defunct format of the cinema newsreel: from major sporting events, cultural and political milestones, and religious celebrations, through to scenes from everyday life, and even novelty items.

Highlights include: Norwegian explorer Roald Amundsen at the outset of his failed aerial expedition to the North Pole (he would succeed on another attempt the following year); a filmed tour of the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, which was held in Paris from 29 April to 25 October and gave birth to the term "art deco"; the funeral procession of leading Bengali freedom fighter Chittaranjan (C.R.) Das headed by Mahatma Gandhi; Italian cyclist Ottavio Bottecchia winning the Tour de France for the second year in a row; unmarried women in elaborate costumes (with one pair notably dressed as Charlie Chaplin and his co-star in The Kid, *Jackie Coogan) celebrating St. Catherine's Day on the streets of Paris; plus an homage to the French-Senegalese boxer and former world light heavyweight champion Amadou M'Barick Fall aka "Battling Siki", who was murdered in New York City on 15 December.*

Viewed 100 years later, footage of Benito Mussolini enjoying his summer holiday in the same year he became a dictator, or of the Ku Klux Klan openly marching through the streets of Washington, D.C., ominously reveal how humankind seems to be advancing in circles.

Oliver Hanley

LES OBSÈQUES DE MONSIEUR LOUIS FEUILLADE

Francia, 1925

- Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont)
- DCP. D.: 3'. Bn

SUR LA ROUTE DU PÔLE NORD

Francia, 1925

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

PARIS, À L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS. M. PAUL LÉON DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS INAUGURE LE PAVILLON DES PARFUMS FONTANIS

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LES FUNÉRAILLES DE MONSIEUR C.R. DAS PREMIER MAIRE INDIEN DE LA VILLE DE CALCUTTA

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LE TOUR DE FRANCE

Francia, 1925

▪ Prod.: Pathé ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LA SOCIÉTÉ SECRÈTE DU KU KLUX KLAN DÉFILE À WASHINGTON

Francia-USA, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 2'. Bn

FÊTE DE SAINTE CATHERINE

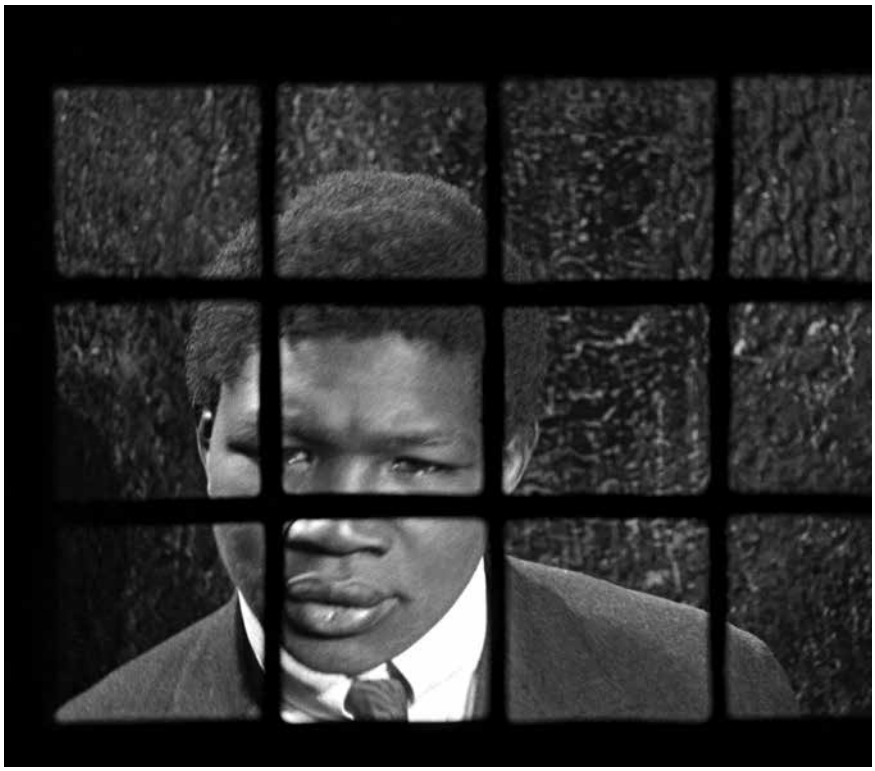
Francia, 1925

▪ Prod.: Pathé (Journal Actualité Pathé) ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LE BOXEUR SIKI ASSASSINÉ À NEW YORK

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*



Le Boxeur Siki assassiné à New York

FAISANT ENCORE MIEUX QUE DANIEL, DES GIRLS AMÉRICAINES DANSENT DANS LA CAGE AUX LIONS

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

LE VOTE DES FEMMES. LA LIGUE FRANÇAISE POUR LE DROIT DES FEMMES A FAIT UNE MANIFESTATION DANS PARIS EN FAVEUR DU VOTE FÉMININ

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

ITALIE. LE PRÉSIDENT MUSSOLINI EN VACANCES SUR LE LAC DE PIANA DEI GRECI

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

INDES. CÉRÉMONIES RELIGIEUSES MUSULMANES CÉLÉBRÉES À CALCUTTA

Francia, 1925

▪ Prod.: Gaumont (Journal Actualité Gaumont) ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

▪ Da: Gaumont-Pathé Archives

ISAAK BABEL'
I RACCONTI DI ODESSA

Isaak Babel – Odessa Stories

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky**
Note di / *Notes by* **Alessandro Criscitiello**, **Gianluca De Santis**,**Mariann Lewinsky** e **Mark-Paul Meyer**

Un giorno d'estate del 1925, a Odessa, l'operatore Ėduard Tissė filma il sogno di felicità di un pover'uomo: Menachem Mendel (Solomon Michoėls) incontra un'elegante signora sulla magnifica scalinata che collega il porto alla città. Poco tempo prima o dopo, la stessa scalinata è lo scenario di un film assai diverso, sempre fotografato da Tissė, dove i soldati zaristi sparano su persone inermi. La scena di *Bronenosec Potëmkin* di Ėjzenštejn diventerà il più celebre esempio di montaggio della storia del cinema, mentre di *Evrejskoe sčast'e* di Aleksej Granovskij, film innovativo ed esilarante interpretato dall'ensemble del teatro d'avanguardia yiddish GOSET, si comincerà a parlare solo negli anni della perestrojka.

Da queste due scene in così forte contrasto parte la nostra sezione, che intreccia i destini di diversi artisti, da Isaak Babel' a Ėjzenštejn, Grigorij Aleksandrov, Vasilij Grossman, Aleksandr Askol'dov. Una manciata di film che traccia i contorni d'un secolo di storia e di cinema ucraino e russo.

Nato a Odessa nel 1896, Isaak Babel', autore delle didascalie di *Evrejskoe sčast'e*, è per la letteratura quel che Ėjzenštejn è per il cinema; i suoi primi racconti, apparsi tra il 1921 e il 1924, vennero accolti come qualcosa di completamente nuovo. Poco si sa invece di quanto Babel' sia stato coinvolto nel cinema del suo tempo. Già nel 1924 lavorò con Ėjzenštejn a un progetto, interrotto quando il regista cominciò a occuparsi di *1905* (poi diventato *Bronenosec Potëmkin*). Negli anni del terrore stalinista, Babel' si guadagnò da vivere come revisore di sceneggiature e scrittore di dialoghi, spesso non accreditato, come nel caso di *Cirk*. Quasi tutti i nove film di cui firmò la sceneggiatura sono perduti, o non furono mai realizzati, o vennero distrutti, come *Bežin lug* (1936) di Ėjzenštejn. *Benja Krik* (1925), un altro soggetto scritto da Babel' ed Ėjzenštejn, venne affidato dalla produzione ucraina VUFKU a un regista incapace (poiché, a ragione, Babel' lo detestava, non figura nella nostra selezione).

Jagodka ljubvi di Dovženko e *Ljudyna z kinoaparatom* di Vertov sono esempi di quel rinascimento ucraino che ebbe vita breve nei relativamente liberi anni Venti. Una libertà culturale che, per i non russi dell'URSS, non sarebbe tornata mai più. Nel 1967 *Komissar* venne bloccato perché il regista Askol'dov si rifiutò di cancellare dal film l'origine ebraica della famiglia Magazannik. Non gli fu mai più consentito di fare altri film.

Babel' viene arrestato nel maggio del 1939, torturato, condannato come terrorista, trotzkista e spia, e fucilato il 27 gennaio 1940. I dettagli e la data della sua morte sono stati resi noti solo negli anni della perestrojka. Con strana sincronia, la perestrojka ebbe inizio nel 1986, l'anno della prima edizione del Cinema Ritrovato. Uno dei due ospiti stranieri era Enno Patalas, che è stato, per la Cineteca di Bologna, la prima guida nel regno del restauro cinematografico. Fu anche il primo a portare fuori dall'URSS una copia di *Evrejskoe sčast'e,* ed è stato ancora lui, nel 2005, a sovrintendere al restauro del *Potëmkin.*

Mariann Lewinsky

On a summer day in Odessa in 1925, cinematographer Eduard Tissé filmed the happy dream of a poor man: Menachem Mendel (Solomon Mikhoels) meets an elegant lady on the magnificent stairs linking the harbour to the city. Shortly before or after, the same stairs served for a scene in a very different film, shot also by Tissé: Tsarist soldiers gun down innocent people. The Odessa steps scene in Bronenosets Potyomkin *by Eisenstein would become the most famous montage sequence in cinema history, while information about Granowsky's wonderfully inventive and exhilarating* Evreyskoye schastye, *starring an ensemble cast from the Yiddish avantgarde theatre GOSET, only began to seep out in the Perestroika years.*

Taking its start from these two contrasting scenes, this strand has evolved following the intertwined destinies of artists, among them Isaak Babel, Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov, Vasily Grossman, Aleksandr Askoldov. With a handful of films it sketches a century of Ukrainian and Russian history and cinema.

Odessite Isaak Babel (1896-1940), who wrote the intertitles for Evreyskoye schastye, *is to literature what Eisenstein is to cinema; when his first short stories appeared in 1921-1924 they were immediately recognised as something entirely new and of the highest artistic calibre. However, it is little known how deeply this celebrated writer was involved with cinema. As early as 1924 he worked with Eisenstein on a project, interrupted when the film director became busy with* 1905 *(to become* Bronenosets Potyomkin*). After the onset of the Stalinist terror, he survived financially as a much sought after film script doctor and writer of dialogue, often uncredited, as in the case of* Tsirk. *Nearly all of the nine films he scripted are lost or were never realised or were destroyed, as was the case with Eisenstein's* Bezhin lug *(1936).* Benya Krik *(1925), another collaboration between Babel and Eisenstein, was assigned by the Ukrainian production company VUFKU to a clumsy director (as Babel, with good reasons, disliked the film, it does not feature in our selection).*

Yagodka lyubvi *by Dovženko and* Ljudyna z kinoaparatom *by Vertov are included to represent the short-lived Ukrainian Renaissance in the comparatively free 1920s. Such cultural freedom for non-Russians in the USSR would never return. Askoldov's* Komissar *was banned in 1967 because the director refused to eliminate the Jewish ethnicity of the Magazannik family. He would never be allowed to make another film.*

Isaak Babel was arrested in May 1939. He was tortured and condemned as a terrorist, Trotskyite and spy and shot on 27 January 1940. The details and the time of his death became known only during the Perestroika era. In a strange synchronicity, the Perestroika started in 1986, the year of the first edition of Il Cinema Ritrovato. One of the two foreign guests attending was Enno Patalas, the guide of the Cineteca di Bologna into the realm of film restoration. It was he who first brought a print of Evreyskoye schastye *outside the USSR, and he was the artistic director for the 2005 restoration of* Potyomkin.

Mariann Lewinsky

POCHOŽDENIJA ŠPEJERA I EGO ŠAJKI "ČERVONYCH VALETOV"

Russia, 1915 Regia: Evgenij Bauėr

[Trasl. ing.: *Pokhozhdeniya Shpeyera i ego shayki "Chervonykh valetov"*]
▪ T. int.: *Speier and His Gang of Jacks of Hearts against Son'ka Golden Hand*. T. it.: *La banda di Speier contro Sonka*. ▪ DCP. D.: 15'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

I *connoisseurs* esulteranno per la scoperta dei frammenti di un'opera perduta di Evgenij Bauėr (1865-1917), il più grande regista russo del suo tempo: due rulli (in gran parte decomposti) provenienti da una copia di distribuzione italiana del thriller *Pochoždenija Špejera i ego šajki "Červonych valetov"*, identificati dalla studiosa Anna Kovalova nell'archivio della Cineteca di Bologna. Ora, mentre i film italiani degli anni Dieci – comiche, diva film, kolossal come *Quo vadis?* – venivano esportati in tutto il mondo e riaffiorano dunque regolarmente dagli archivi sudamericani, olandesi o giapponesi, trovare traccia di un film russo prerivoluzionario distribuito in Italia è cosa del tutto straordinaria.

Un regista celebrato, una copia interessante per motivi storici: due buone ragioni per preservare i frammenti, pur in cattivo stato. Ma ce n'è una terza, forse la migliore: Son'ka Zolotaja Ručka, la vera Son'ka Manine d'oro che ispirò il personaggio del film, affascinante ladra d'alto bordo e artista dell'imbroglio che s'è guadagnata in patria fama imperitura. La bella Sheindl Solomoniak *aka* Sof'ja Bljuvštejn (1846?-1902) rapinava gioiellerie in pieno giorno e svaligiava stanze d'albergo alle prime luci dell'alba, quando i banchieri con cui era entrata in intimità la sera prima al Café Falconi di Odessa erano ancora immersi nel sonno. I ladri di San Pietroburgo l'avevano eletta loro regina e, se arrestata, invariabilmente riusciva ad evadere seducendo le guardie. Idolo delle folle in vita, dopo la morte approdò al regno immaginario di Benja Krik (dal racconto di Isaak Babel'), re dei gangster di Odessa. Il primo serial dove appare Son'ka Manine d'oro venne prodotto da Aleksandr Drankov nel 1914; altri film sarebbero seguiti, fino a una serie televisiva russa del 2007. I criminali di Mosca ancora rendono omaggio a Son'ka davanti a quella che ritengono essere la sua tomba, e, su quei siti che ignorano gli attacchi russi a Odessa in corso mentre scriviamo queste righe, i turisti possono prenotare tour tra le leggende criminali del quartiere Moldavanka; una delle attrazioni è il luogo dove sorgeva la scuola di ladri diretta dall'incomparabile Son'ka.

Mariann Lewinsky

Connoisseurs *will rejoice at the discovery of fragments from a lost work by Yevgeny Bauer (1865-1917), the greatest Russian director of his age. Scholar Anna Kovalova has identified in the Bologna collection two (mostly decomposed) reels from an Italian distribution print of the Bauer thriller* Pokhozhdeniya Shpeyera i ego shayki "Chervonykh valetov". *Now, while Italian films from the 1910s – comedies, diva films and colossal productions such as* Quo vadis? *– were exported worldwide, resulting in prints resurfacing in South America, Holland and Japan, it is quite extraordinary to find a trace of a pre-revolutionary Russian film distributed in Italy.*

A celebrated director; a historically interesting print – two good reasons to preserve fragments that are in bad shape. There is a third, and maybe the best reason: the real-life Sonka zolotaya ruchka, a fascinating female master thief and con artist of undying fame in Russia, who inspired the film character Sonka Golden Hand. Charming Sheindl Solomoniak, AKA Sofia Blyuvshtein (1846?-1902) would rob jewellery stores in daylight, hotel rooms in the early morning and bankers as they slept, after having become friendly with them in Odessa's Café Fanconi. The thieves of St. Petersburg elected her queen and when arrested, she invariably managed to escape by seducing the guards. A popular idol in her lifetime, after her death she was immortalised in fiction, realm of Babel's gangster king Benya Krik. The first serial starring Sonka Golden Hand was produced in 1914 by Alexander Drankov; more adaptations followed, the most recent being a Russian TV series (2007). Criminals worship Sonka in Moscow at what they believe is her grave, and in a part of the web that ignores the current Russian attacks on Odessa, tourists can book online a tour dedicated to legendary criminals in the Moldavanka; it includes a visit to the site of a thieves' school run by the incomparable Sonka.

Mariann Lewinsky

EVREJSKOE SČAST'E

URSS, 1925 Regia: Aleksej Granovskij

[Trasl. ing.: *Evreyskoye schastye*]
▪ T. int.: *Jewish Luck*. Sog.: dal romanzo epistolare *Menachem Mendel* (1910-1913) di Sholem Aleichem. Scen.: Grigorij Gričer-Čerikover, Isaak Teneromo, Boris Leonidov, Isaak Babel' (didascalie). F.: Ėduard Tissė, Vassili Chvatov, N. Strukov. Scgf.: Natan Al'tman. Int.: Solomon Michoėls (Menachem Mendel), Aleksandr Ėpštejn (Josele), Moisej Gol'dblat (Salman), Tev'e Chazak (Kimbak), Ida Abragam (sua moglie), Tamara Adel'gejm (Bejla), Il'ja Rogaler (Ušer), Iosif Šidlo (Kljačkin), Rachil' Imenitova (sua moglie), Michel Calevič Lošak (Motele). Prod.: Goskino ▪ 35mm. L.: 2.400 m. D.: 100' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Nel contesto della politica delle nazionalità, l'Unione Sovietica, tra il 1922 e il 1929, non solo promosse la produzione cinematografica delle repubbliche non russe come Ucraina, Turkmenistan o Azerbaigian, ma fu anche l'unico paese al mondo a sostenere la cultura yiddish. Il Teatro ebraico statale di Mosca (GOSET) di

Aleksej Granovskij fu, in quegli anni, uno dei teatri d'avanguardia più noti a livello internazionale: radicalmente antireligioso e antinaturalistico, allo stesso tempo rivoluzionario ed etno-esotico.

Nel film, tratto dal romanzo epistolare *Menachem Mendel* di Sholem Aleichem e girato nel 1925 a Berdyčiv e Odessa dal GOSET per la regia di Granovskij, avanguardia yiddish e sovietica si uniscono al culmine delle loro parabole creative. Un momento storico irripetibile e una costellazione di grandi talenti – Isaak Babel' scrisse le spiritose didascalie, Ėduard Tissé fu il direttore della fotografia, e la star del GOSET Solomon Michoėls interpretò il ruolo di Menachem Mendl – sono alla base della qualità visiva e della libertà formale di questo film che alterna una stilizzazione modernista a dettagli documentaristici, raccontando i vani sforzi di Menachem di 'sistemarsi' vendendo corsetti, assicurazioni sulla vita o combinando matrimoni.

Il film contiene pochi elementi di propaganda ideologica, lasciando spazio e tempo all'osservazione di paesaggi e persone, oltre a invenzioni registiche come il sogno a occhi aperti di Menachem sull'esportazione in massa di spose ebree in America: schiere surreali di donne vestite di bianco e avvolte nei veli vengono caricate su transatlantici da gru e argani messi in scena con un'estetica macchinista.

Nella discrepanza umoristica tra il tono sicuro del racconto e il contenuto disastroso di ciò che viene narrato, il film rimane fedele allo spirito dell'opera di Sholem Aleichem. Tuttavia, mentre il testo critica con tagliente satira la situazione pre-rivoluzionaria, il film post-rivoluzionario immerge il passato in una luminosa luce estiva. È la luce di un viaggio con amici verso spazi aperti, uno sguardo attento e rilassato. Doveva regnare un senso di grande libertà e speranza fiduciosa nell'estate sovietica del 1925.

Mariann Lewinsky

Evrejskoe sčast'e

Between 1922 and 1929 the Soviet Union did not only promote the cinematic production of non-Russian republics such as Ukraine, Turkmenistan and Azerbaijan, but was also the only country in the world to support Yiddish culture. Alexis Granowsky's Yiddish State Theatre in Moscow (GOSET) was one of the most internationally renowned avant-garde theatres of the time: it was radically anti-religious and anti-naturalist and, at the same time, revolutionary and ethno-exotic.

In this film, which was based on Sholem Aleichem's epistolary novel Menahem-Mendl, *shot in Berdychiv and Odessa in 1925 by GOSET and directed by Granowsky, the Yiddish and Soviet avant-gardes got together at the culmination of their respective creative arcs. It was an unrepeatable historical moment featuring a constellation of great talents – Isaak Babel wrote the humorous intertitles, Eduard Tissé was the director of photography, and GOSET's biggest star Solomon Mikhoels played the role of Menahem-Mendl. Their contributions enabled the visual quality and formal freedom of a film that alternates modernist stylisation with documentary-style detail, while narrating Menahem's vain attempts to eke out a living by selling corsets or life insurance policies and matching marriages.*

The film contains few elements of ideological propaganda, instead making time and space for the observation of people and landscapes, as well as directorial flourishes such as Menahem's waking dream about the mass export of Jewish brides to America: surreal group of women dressed in white and wearing

veils are loaded onto transatlantic liners by cranes and winches in a scene staged with a machinist aesthetic.

In the humorous discrepancy between the balanced tone of the story and the devastating content being narrated, the film remains faithful to the spirit of Sholem Aleichem's novel. That said, while the source text offers a biting satire of the pre-revolutionary period, this post-revolutionary film bathes the past in a luminous summer light. It is the light of a journey undertaken with friends towards open spaces, a relaxed and attentive gaze. There must have been a great sense of freedom, faith and hope in the Soviet Union in the summer of 1925.

Mariann Lewinsky

Bronenosec Potëmkin

BRONENOSEC POTËMKIN

URSS, 1925 Regia: Sergej Ėjzenštejn

[Trasl. ing.: *Bronenosets Potyomkin*] ▪ T. it.: *La corazzata Potëmkin*. T. int.: *Battleship Potemkin*. Scen.: Nina Agadžanova-Šutko, Sergej Ėjzenštejn. F.: Ėduard Tissė. Scgf.: Vasilij Rachal's. Mus.: Edmund Meisel. Int.: Aleksandr Antonov (marinaio Vakulinčuk), Vladimir Barskij (comandante Golikov), Grigorij Aleksandrov (ufficiale Giljarovskij), Aleksandr Levšin, Andrej Fajt, Marusov (ufficiali), Zavitok (medico di bordo Smirnov), Michail Gomorov (marinaio nel comizio), Ivan Bobrov (marinaio recluta). Prod.: Goskino ▪ 35mm. L.: 1401 m. D.: 68' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek

Nel 1925 l'Unione Sovietica festeggiava il ventennale della sua prima rivoluzione. Era la prima celebrazione del nobile prologo alla Rivoluzione d'ottobre. In marzo venne avviato un ambizioso progetto cinematografico chiamato *1905*, e il ventisettenne Sergej Ėjzenštejn fu chiamato a dirigerlo. Si pensava a un racconto articolato e d'ampio respiro, che contenesse vari episodi dedicati agli avvenimenti del 1905; il tempo a disposizione era però davvero troppo esiguo, solo nove mesi complessivi di lavorazione: l'uscita del film era programmata per l'ultimo giorno dell'anno. […] Hans Richter conservava un ricordo interessante su come Ėjzenštejn avesse creato il suo film, condensando l'anno 1905 in pochi elementi freschi e drammatici: "Il mare, la città di Odessa, la corazzata, la scalinata monumentale, la gente della città, i cosacchi. 'Ho scatenato il conflitto fra questi elementi', mi raccontò Ėjzenštejn, 'e così, partendo da questi luoghi e da questi oggetti, ho costruito la storia, stando soltanto in piedi in cima alla scalinata'".

I film non sono soltanto quello che sembrano: ci sono cose nascoste, il cinema è intrinsecamente anche l'arte dell'invisibile. Ėjzenštejn aveva visto con i suoi occhi, all'età di sette anni, le violenze del 1905: voleva trasmettere quella sensazione fisica. La prospettiva del bambino è una delle chiavi per entrare nello scenario profondo dell'anima del *Potëmkin*, uno scenario governato dalla minaccia, dal terrore irrazionale, e dalla curiosità immensa sull'essere umano.

Vent'anni dopo, dalla cima della scalinata, Ėjzenštejn poteva sperimentare una folgorante immedesimazione con quello che i cittadini di Odessa avrebbero provato nei momenti decisivi dell'anno 1905, sulla stessa scalinata, se davvero fossero stati là. […]

Come nelle pagine dei migliori scrittori che hanno descritto Odessa – Babel' e Paustovskij – in *Bronenosec Potëmkin* risplende la magica capacità di farci sentire l'aria, il calore, il mondo filtrato attraverso i sensi umani. Forse in questo c'è una reale contraddizione fra le successive riflessioni teoriche di Ėjzenštejn e la forte calda vitalità che il film trasmette.

Peter von Bagh, *In cima alla scalinata*, in *La corazzata Potëmkin*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2017

In 1925, the Soviet Union celebrated the 20th anniversary of its first revolution. It was the first commemoration of the noble prologue to the October Rev-

olution. In March, an ambitious film project titled 1905 *was launched, and the 27-year-old Sergei Eisenstein was called on to direct it. The idea was to create a broad and complex narrative featuring various episodes related to the events of 1905; however, the time available was extremely limited – only nine months in total: the film was scheduled for release on the last day of the year … Hans Richter recalled an interesting memory of how Eisenstein created his film, condensing the year 1905 into a few vivid, dramatic elements: "The sea, the city of Odessa, the battleship, the monumental staircase, the townspeople, the Cossacks. 'I unleashed the conflict between these elements,' Eisenstein told me. 'And so, starting from these places and these objects, I built the story – simply by standing at the top of the staircase.'"*

Films are not only what they appear to be. There are hidden layers – cinema is intrinsically also the art of the invisible. Eisenstein had witnessed the violence of 1905 with his own eyes, at the age of seven: he wanted to convey that physical sensation. The child's perspective is one of the keys to accessing the deeper emotional landscape of Potyomkin *– a landscape governed by threat, irrational terror, and an immense curiosity about the human condition.*

Twenty years later, standing atop the staircase, Eisenstein could experience a sudden, electric identification with what the people of Odessa might have felt in the decisive moments of 1905 – on that very staircase – if they had truly been there …

As in the texts of the best writers who described Odessa – Babel and Paustovsky – Bronenosets Potyomkin *shines with the magical ability to make us feel the air, the warmth and the world filtered through human senses. Perhaps here lies a real contradiction between Eisenstein's later theoretical reflections and the vivid, passionate vitality the film communicates.*

Peter von Bagh, In cima alla scalinata, *in* La corazzata Potëmkin, *Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2017*

Jagodka ljubvi

JAGODKA LJUBVI

URSS, 1926
Regia: Oleksandr Dovženko

[Trasl. ing.: *Yagodka lyubvi*]
▪ T. int.: *Love's Berries*. Scen.: Oleksandr Dovženko. F.: Daniil Demuckij, Iosif Rona. Mus.: Rostislav Bojko. Int.: Mar'jan Krušel'nickij, Margarita Barskaja, Dmitrij Kapka, Ivan Zamyčkovskij, Leonid Čembarskij, Igor Zemgano, Ksana Zapadnaja. Prod.: VUFKU ▪ DCP. D.: 25'.
Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles*
▪ Da: Gaumont-Pathé Archives per concessione di Arkeion Films

Nel 1922, Lenin decretò non solo un'apertura in senso liberale dell'economia (NEP), ma anche la promozione delle culture non russe (la politica della *korenizacija*) per stabilizzare la traballante Unione Sovietica. Il cinema ucraino prosperò sotto il monopolio statale del VUFKU (Vse-Ukrainske

Foto Kino Upravlinnia – Centro di produzione fotocinematografica ucraino), che cominciò a produrre film a Odessa nel 1922 e aprì poi altri studi a Kiev e Charkiv. Quattro soggetti di Isaak Babel' furono adattati dal VUFKU: *Sol'* (*Sale*, Pëtr Čardynin, 1925, perduto), *Bluždajuščie zvëzdy* (*Stelle vagabonde*, Grigorij Gričer-Čerikover, 1926, perduto), *Benja Krik* (Vladimir Vil'ner, 1926) e *Džimmi Chiggins* (*Jimmy Higgins*, Georgij Tasin, 1928, di cui sopravvive un frammento). Molti classici del cinema sovietico sono produzioni ucraine del VUFKU, da *Ljudyna z kinoaparatom* (Dziga Vertov, 1929) a *Arsenale* (1928) e *Terra* (1930) di Oleksandr Dovženko. Oggi Dovženko viene considerato un protagonista del rinascimento modernista ucraino. Nella commedia *Jagodka ljubvi*, suo secondo film e primo tra quelli ancora esistenti, i ruoli familiari e di genere sono trattati con fresca effervescenza burlesque.

Molti dei progressi sociali dei primi tempi furono smantellati a metà anni Trenta da una politica familiare fortemente conservatrice (vedi *Cirk*), che criminalizzava aborto e omosessualità e rendeva più difficile il divorzio. La politica a favore dei governi nazionali e con essa il VUFKU nel 1930 erano già agli sgoccioli. Seguirono le campagne di Stalin volte ad azzerare la cultura ucraina, sterminando allo stesso modo contadini e scrittori.

Mariann Lewinsky

In 1922, Lenin decreed not only a liberalisation of the economy (NEP), but also the promotion of non-Russian cultures (Korenizatsiya) to stabilise the shaky Soviet Union. Ukrainian cinema flourished under the state monopoly VUFKU (Vse-Ukrainske Foto Kino Upravlinnia – All-Ukrainian Photo Cinema Administration), which began production in Odessa in 1922 and later opened more studios in Kyiv and Kharkiv. Four scripts by Isaak Babel were adapted by VUFKU: Sol *(*Salt*, Pyotr Chardynin, 1925, lost),* Bluzhdayushchie zvyozdy *(*Wandering Stars*, Grigori Gricher-Cherikover, 1926, lost),* Benya Krik *(Vladimir Vilner, 1926) and* Dzhimmi Khiggins *(*Jimmy Higgins*, Georgi Tasin, 1928, lost, except for a fragment). Many great classics of Soviet cinema are Ukrainian VUFKU productions, among them* Ljudyna z kinoaparatom *(Dziga Vertov, 1929) or* Arsenal *(1928) and* Earth *(1930) by Oleksandr Dovzhenko. Today, Dovzhenko is considered a representative of Ukraine's modernist Renaissance. In the comedy* Yagodka lyubvi*, his second work and the earliest one still existing, parental and gender roles are treated in a refreshing burlesque manner.*

Most of the social progresses of the early Soviet Union were reversed in the mid-1930s by a conservative family policy (see Tsirk*), with abortion and homosexuality now criminalised and divorce made difficult. The nationality policy and with it VUFKU had already been terminated in 1930, which was followed by Stalin's campaigns to exterminate the Ukrainian culture, peasants and writers alike.*

Mariann Lewinsky

LJUDYNA Z KINOAPARATOM

URSS, 1929 Regia: Dziga Vertov

▪ T. russo: *Čelovek s kinoapparatom*. T. it.: *L'uomo con la macchina da presa*. T. int.: *Man with a Movie Camera*. Scen.: Dziga Vertov. F.: Michail Kaufman. M.: Elizaveta Svilova, Dziga Vertov. Int.: Michail Kaufman (il cineoperatore). Prod.: VUFKU ▪ 35mm. L.: 1845 m. D.: 67' a 24 f/s. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

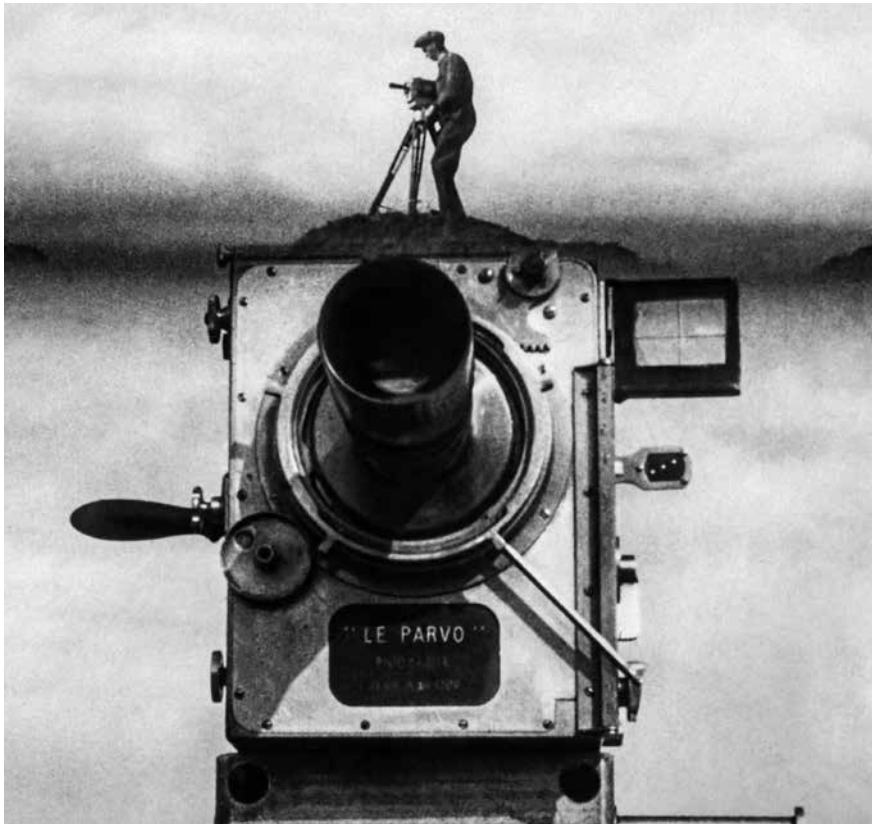
▪ Restaurato da Eye Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato positiva. Progetto di restauro diretto da Mark-Paul Meyer / *Restored by Eye Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a positive nitrate print. The restoration project was directed by Mark-Paul Meyer*

Privo di qualsiasi spiegazione verbale, *Ljudyna z kinoaparatom* è un abbagliante fuoco d'artificio del 'montaggio sovietico', giunto alla sua autentica perfezione alla fine degli anni Venti. […] Per Vertov il film non ha un solo soggetto, ma un'infinità, tutti provenienti dalla vita: "La vita più emozionante, quella che passa accanto all'operatore, ma che egli è in grado di arrestare e di fissare sulla pellicola". A partire da questi avvenimenti vissuti, è possibile costruire un'opera musicale, con "una corrente, ripetizioni, crescendo, una melodia di base e un accompagnamento". Il linguaggio cinematografico di Vertov è quello del montaggio; il significato è prodotto dall'associazione di immagini riprese in luoghi e tempi diversi, passando da Mosca a Kiev a Odessa. La città del film è creata dal cinema. […] L'occhio della cinepresa è più perfetto di quello dell'uomo. Il montaggio stabilisce rapporti altrimenti impercettibili.

Nel 1929, periodo di violenti scontri politici, di rivoluzione culturale, di repressione, Vertov era già considerato sospetto e, allontanato dal centro di produzione di Mosca, lavorava a Kiev. *Ljudyna z kinoaparatom* sembra un film apolitico e come tale venne condannato dalle organizzazioni del proletariato che dominavano il dibattito sociale. Eppure la sua ironia verso la persistenza del modello di vita borghese è inequivocabile: il film oppone il divertimento alla produttività, le mani curate delle donne che non lavorano a quelle attive delle operaie; tesse l'elogio della vita collettiva, dell'industrializzazione e dei grandi cantieri del piano quinquennale. Ma si spinge oltre, facendo del linguaggio l'oggetto della sua indagine filmica, affermando che esso deve essere uno strumento di interpretazione comunista del mondo, e non di alienazione e abbruttimento come l'alcol o la religione. E questo punto di vista è sempre parso inaccettabile ai settarismi e ai totalitarismi politici. Ecco perché *Ljudyna z kinoaparatom* è stato il più bistrattato dei film di Vertov: considerato un'esperienza marginale e passato sotto silenzio, è rimasto dimenticato per quasi quarant'anni.

Bernard Eisenschitz, *Čelovek s kinoapparatom*, Enciclopedia del Cinema Treccani, Roma 2004

Ljudyna z kinoaparatom



Ljudyna z kinoaparatom

L'aspetto più rilevante e singolare della copia restaurata qui presentata è la conservazione dell'immagine full-frame. Ciò si deve al fatto che la pellicola utilizzata come fonte risale ai primi anni di distribuzione del film: fu portata ad Amsterdam da Dziga Vertov in persona durante il suo viaggio in Europa occidentale nel 1931, quando proiettò il film in varie occasioni. Nei Paesi Bassi il film fu presentato dalla Filmliga – un vivace cineclub impegnato nella promozione del cinema come arte visiva – durante una proiezione alla quale partecipò lo stesso Vertov. Quando questi tornò in Unione Sovietica, la Filmliga acquisì la copia e continuò a proporre il film occasionalmente. Dopo la guerra, la pellicola entrò a far parte della collezione dell'allora Nederlands Filmmuseum.

Mark-Paul Meyer

Without any verbal explanations, Ljudyna z kinoaparatom *is a dazzling firework of Soviet montage, which reached its absolute zenith in the late 1920s … For Dziga Vertov the film does not have one subject, but an infinity of them, all of which derive from life: "Most exciting life, which passes by the cameraman, but which he is able to stop and capture on film." Starting from these lived events, it is possible to construct a musical work, with "a flow, repetitions, crescendos, a base melody and accompaniment". Vertov's cinematographic language is montage; meaning is produced by the association of images shot in different places and at different times, from Moscow to Kiev to Odessa. The city in the film is created by cinema … The eye of the camera is more perfect than that of man. The editing establishes otherwise imperceptible relationships.*

In 1929, a period of violent political clashes, cultural revolution and repression, Vertov is already under suspicion and, having been removed from Moscow, the centre of film production, is working in Kyiv. Ljudyna z kinoaparatom *appears to be an apolitical film and as such is condemned by the proletarian organisations that dominate social debate. Yet the irony it shows toward the bourgeois model of life is unmistakable: the film contrasts entertainment to productivity, the manicured hands of women who do not work to those of female workers; it praises collective life, industrialisation and the huge construction sites of the five-year plan. But it goes further, making its language the subject of the filmic investigation, affirming that it must be an instrument of the communist interpretation of the world, and not of alienation and debasement, like alcohol or religion. It is a point of view that has always been unacceptable to sectarianism and to totalitarian politics, and so* Ljudyna z kinoaparatom *becomes the most maligned of Vertov's films: considered a marginal work and largely ignored, it was forgotten for 40 years.*
Bernard Eisenschitz, Čelovek s kinoapparatom*, Enciclopedia del Cinema Treccani, Rome 2004*

The most important, unique feature of the restored film print represented here is that the full frame image is preserved. This is because the print that served as the source is from the first years of its release; it was brought to Amsterdam by Dziga Vertov himself when he travelled through western Europe in 1931 and showed the film on different occasions. In the Netherlands it was presented by the Filmliga, an active film club that promoted film as visual art and it was shown in the presence of Vertov. When Vertov returned to the Soviet Union, the Filmliga acquired the print and continued to screen the film occasionally. After the war, the print became part of the collection of the then Nederlands Filmmuseum.

Mark-Paul Meyer

ROMANCE SENTIMENTALE

URSS, 1930 Regia: Sergej Ėjzenštejn, Grigorij Aleksandrov

▪ T. int.: *Sentimental Romance*. Scen.: Sergej Ėjzenštejn, Grigorij Aleksandrov. F.: Ėduard Tissė. M.: Sergej Ėjzenštejn, Grigorij Aleksandrov. Scgf.: Lazare Meerson. Mus.: Aleksandr Archangel'skij. Int.: Mara Griy (cantante). Prod.: Léonard Rosenthal per Sequana Films ▪ 35mm. L.: 389 m. D.: 20' ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato positiva / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a positive nitrate print*

Durante il suo soggiorno in Francia, agli albori del sonoro, Ėjzenštejn realizzò in parte un cortometraggio intitolato *Romance sentimentale*, che fu uno dei primissimi esperimenti di costruzione audiovisiva. I principi di questa costruzione, che rappresentava per lui l'espressione più compiuta dell'arte cinematografica, avrebbero da allora assorbito tutta la sua attenzione. Ma noi dimenticheremo questo esperimento abortito che abbandonò al suo assistente Aleksandrov dopo alcune giornate di riprese particolarmente burrascose. Poiché il film era stato commissionato dalla cantante lirica Mara Griy – o dal suo agente –, la signora voleva essere vista e udita. Voleva essere ripresa al pianoforte, mentre osservava la pioggia e piangeva – perché la musica era malinconica. Ah! Ėjzenštejn che imitava la cantante mentre questa singhiozzava sugli arpeggi e gorgheggiava per il suo amore perduto e disperato era uno spettacolo impareggiabile. "Vedrà" mi disse dopo aver abbandonato il film, "con Tissė abbiamo girato alcune belle immagini autunnali che si armonizzano piuttosto bene con la tonalità romantica e sentimentale della partitura, rispecchiando veramente quello che cerco, ma il resto!... glielo raccomando…". E in effetti aveva ragione. Il pianoforte tra le nuvole, i levrieri bianchi, le ghirlande di fiori, i fulmini accompagnati da colpi di piatti.
Jean Mitry, *S.M. Eisenstein*, Éditions Universitaires, Parigi 1956

During his time in France, in the early days of the talkies, Eisenstein worked on a short film entitled Romance sentimentale*, one of the earliest attempts at audiovisual construction.*

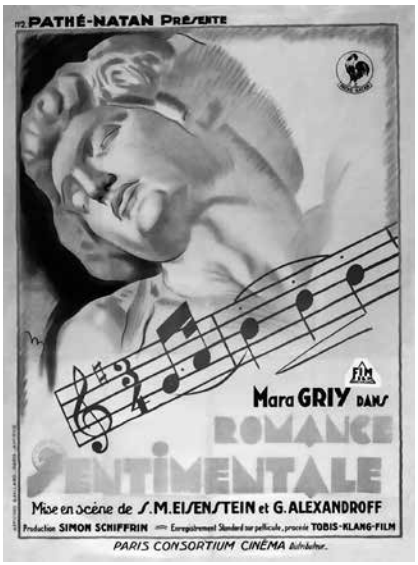
The nuts and bolts of this construction, which for him was the ultimate expression of cinematic art, went on to command his full attention from then onwards. But we will forget this failed attempt, which he abandoned to his assistant, Alexandrov, following several decidedly tempestuous days of shooting. The film was sponsored by the singer Mara Griy (or her agent), and the lady wanted to be seen and to be heard. She desired to be filmed at the piano, weeping as she contemplates the rain – cue mournful music. Oh, Eisenstein's mimicry of the sobbing mistress of the arpeggio, as she cooed, distraught over her lost love – it was hilarious. He told me after abandoning the film: "Tissé and I shot some lovely autumnal images in keeping with the romantic, sentimental tone of the music. They fit the bill perfectly, but the rest… schmaltz." Indeed it was: a piano set among the clouds, white greyhounds, garlanded flowers and lighting flashes to the sound of crashing cymbals. Jean Mitry, S.M. Eisenstein*, Éditions Universitaires, Paris 1956*

ODESSA

URSS, 1935 Regia: Jean Lods

▪ Scen.: Isaak Babel', Jean Lods. Mus.: Konstantin Dan'kevič ▪ 35mm. L.: 642 m. D.: 23'. Bn. Versione russa / *In Russian* ▪ Da: La Cinémathèque de Toulouse

Alla fine di questo breve film, i soldati scendono ancora una volta lungo la scalinata di Odessa, dieci anni dopo *Bronenosec Potëmkin*, ma in questo caso sono cadetti vestiti di bianco,



cantano allegri e hanno movenze da ballerini di musical; bambini e ragazzi corrono verso di loro ridendo; il potere sovietico ha guarito tutte le ferite portando sole e felicità. Il regista di *Odessa* è il francese Jean Lods, cofondatore nel 1928 del rivoluzionario Ciné-club des Amis de Spartacus (e più tardi dell'IDHEC), che rimase in Unione Sovietica per tre anni, dal 1934 al 1937. A quanto pare, *Odessa* venne realizzato in collaborazione con Isaak Babel'; probabilmente i due si erano conosciuti a Parigi.

Babel', che parlava un perfetto francese (e in francese aveva scritto le sue opere giovanili), fece molti lunghi viaggi in Occidente; tra il 1927 e il 1928 a Berlino, a Parigi con la moglie emigrata, a Bruxelles con la sorella e la madre; nel 1933 fece di nuovo visita alla moglie e alla figlia a Parigi, e in aprile a Maksim Gor'kij nel suo esilio di Sorrento. Al quale accennò di una proposta ricevuta da certi produttori francesi per un film su Asef, spia e rivoluzionario, e per qualche tempo sembra aver effettivamente lavorato al progetto.

Nel 1935 ottenne il permesso di andare a Parigi per un'ultima volta e partecipò al Primo congresso internazionale degli scrittori per la difesa della

cultura, organizzato da Il'ja Ėrenburg, Malraux e Gide. L'appello lanciato da questa riunione di 250 scrittori di 38 paesi risuona oggi con sinistra attualità: "Di fronte alle minacce alla cultura perpetrate in tanti paesi, un gruppo di scrittori ha preso l'iniziativa di organizzare un congresso per discutere e valutare i nostri possibili mezzi di difesa".

Mariann Lewinsky

At the end of this short film, troops once again stride down the Odessa steps, ten years after Bronenosets Potyomkin. *But these naval cadets, all clad in white, are singing happily and appear to dance like a musical chorus; children and young people rush towards them laughing; Soviet power has healed all wounds and brought sunshine and happiness.* Odessa *was directed by Frenchman Jean Lods, co-founder of the revolutionary Ciné-club des Amis de Spartacus in 1928 (and later of the IDHEC) who stayed for three years, 1934-1937, in the Soviet Union where he made* Odessa*, apparently in collaboration with Isaac Babel; very likely the two knew each other from Paris.*

Babel, who spoke excellent French (and had written his youthful works in French), made several long journeys to the west; in 1927-28 he was in Berlin, in Paris with his emigrated wife, in Brussels with his sister and mother; in 1933 he visited his wife and daughter in Paris and, in April 1933, Maxim Gorky in exile in Sorrento. On this occasion he mentioned to Gorky a proposal from French film producers for a film about the double agent and revolutionary Asef and actually worked on the project for some time.

In 1935, he got permission to travel to Paris for a last time and participated at the First International Writers' Congress for the Defence of Culture, organised by Ilya Ehrenburg, Malraux and Gide. The appeal launched by this meeting of 250 writers from 38 countries has a sinister echo today: "Faced with the threats to culture in many countries, several writers had taken the initiative to organise a congress to discuss and evaluate the means of defending culture."

Mariann Lewinsky

CIRK

URSS, 1936 Regia: Grigorij Aleksandrov

[Trasl. ing.: *Tsirk*]
▪ T. it.: *Il circo*. Sog.: Il'ja Il'f, Valentin Kataev, Evgenij Petrov. Scen.: Grigorij Aleksandrov, Isaak Babel'. F.: Vladimir Nil'sen, Boris Petrov. Mus.: Isaak Dunaevskij. Int.: Ljubov' Orlova (Marion Dixon), James Llojdovič Patterson (Jimmy), Sergej Stoljarov (Ivan Petrovič Martynov), Pavel Massal'skji (Franz von Kneishitz), Vladimir Volodin (Ljudvig Osipovič), Evgenija Mel'nikova (Raečka), Aleksandr Komissarov (Šurik Skamejkin), Nikolaj Otto (clown). Prod.: Mosfil'm ▪ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione russa / *In Russian* ▪ Da: Cineteca di Bologna

In *Cirk* di Grigorij Aleksandrov, l'immagine inclusiva e felice dell'URSS di Stalin – proprio nel 1936, in concomitanza con le Grandi purghe – viene costruita come un crescendo. Una celebrazione che passa per battute, frecciatine e allusioni: dalla parodia di Chaplin (metafora di quello vero, amico di Aleksandrov, "genio umiliato" costretto a servire il compromesso hollywoodiano) al nemico tedesco, che cela l'imbottitura sotto i vestiti per imitare i prestanti muscoli sovietici. Al centro di tutto, le canzoni. Come *Široka strana moja rodnaja* (*Grande è la mia patria*), che diventa immediatamente un classico. Questa commedia del music-hall di Mosca rimasta orfana dei suoi stessi autori – Il'f, Petrov e Kataev, che per divergenze di visione abbandonano il progetto filmico – finisce nelle mani di Isaak Babel', che ne ultima la riscrittura (non accreditato). Il risultato è il ritratto dichiaratamente eccentrico di una nazione impegnata a combattere il pregiudizio, il razzismo e la propaganda anti-sovietica. Nonostante il messaggio egualitario, spiazzante per l'epoca, il film finisce per esaltare un certo conservatorismo. Basterebbe il personaggio di Marion Dixon (interpretato dalla star Ljubov' Orlova), artista circense corrotta dal capitalismo e dalla decadenza americana: solo nell'utopia sovietica (e al fianco di un vero 'cavaliere') può sentirsi finalmente accolta, pronta a rivestire i panni di madre.

Oltre le contraddizioni, *Cirk* resta un film visivamente sorprendente in cui Aleksandrov rende ancora più popolare la lezione di Ėjzenštejn, giocando mirabilmente con i registri, le transizioni, il montaggio. E sotto tutti gli stendardi e gli stereotipi, riesce anche a sfidare apertamente la censura, disseminando altri ammiccamenti (alcuni di carattere sessuale) in favore del pubblico, che lo premia affollando le sale. Un canto di riconciliazione fin troppo idealista, come riveleranno qualche anno più tardi le persecuzioni e le morti di Babel' e dell'attore Solomon Michoėls.

Alessandro Criscitiello

Grigori Aleksandrov's Tsirk *– made in 1936, just as the Great Purge was underway – crescendos into a happy and inclusive portrait of Stalin's USSR. It is a riot of one-liners, cutting remarks and allusions: from the parody of Chaplin (an explicit metaphor for the real Chaplin, a friend of Aleksandrov, a "humiliated genius" forced to compromise by Hollywood) to the German enemy who uses padding under his clothes to imitate impressive Soviet muscle. At the centre of all this are the songs. Like* Shiroka strana moya rodnaya *(*Wide is My Motherland*), the film is an instant classic. This Moscow music-hall comedy was abandoned by its authors – Ilf, Petrov and Kataev, who left the project due to creative differences – and ended up in the hands of Isaac Babel, who completed the rewrite (without credit). The result is a decidedly eccentric portrait of a nation committed to combating prejudice, racism and anti-Soviet propaganda.*

Cirk

Despite its egalitarian message, which is unusual for the time, the film ultimately ends up exalting a certain kind of conservatism. Just consider the character of Marion Dixon (played by the star Lyubov Orlova), a circus artist corrupted by capitalism and American decadence: only in the Soviet utopia (with a true "cavalier" by her side) does she finally feel welcome and able to assume the role of mother.

Despite its contradictions, Tsirk *remains a visually startling film, in which Aleksandrov renders the lessons of Eisenstein even more popular, admirably playing with different registers, transitions and editing patterns. Beneath all the banners and stereotypes, he even manages to openly challenge the censor, including certain winks (including those of a sexual nature) to the audience, who rewarded him by packing out the cinemas. It is an excessively idealistic hymn to reconciliation, as the subsequent persecution and deaths of both Babel and actor Solomon Mikhoels would later demonstrate.*

Alessandro Criscitiello

SOJUZKINOŽURNAL N° 84

URSS, 1941

- T. int.: *Jewish Antifascist Committee n. 84*. F.: Konstantin Pisanko, Georgij Fomin. M.: Irina Setkina, Semën Kaplun. Int.: Solomon Michoėls, Il'ja Ėrenburg, Sergej Ėjzenštejn, Perec Markiš (voci narranti). Prod.: Evrejskij antifašistskij komitet
- DCP. D.: 7'. Bn. Versione russa, yiddish e inglese / *In Russian, Yiddish and English*
- Da: Imperial War Museum

Questo *newsreel* documenta gli urgenti e toccanti appelli rivolti il 24 agosto 1941, da parte di artisti sovietici di fama internazionale, ai "fratelli ebrei di tutto il mondo" perché sostenessero l'Unione Sovietica nella guerra contro la Germania nazista; appelli letti in russo dall'attore Solomon Michoėls e dallo scrittore Il'ja Ėrenburg, in in-

glese da Sergej Ėjzenštejn (famoso artista russo, non ebreo) e in yiddish dal poeta Perec Markiš. Il Comitato ebraico antifascista, fondato dal governo sovietico, fu attivo durante tutta la guerra; dal 1943 cominciò anche a documentare i crimini commessi dai tedeschi contro gli ebrei sovietici. *Il Libro Nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945*, dei corrispondenti di guerra Vasilij Grossman e Il'ja Ėrenburg, non venne però mai pubblicato in Unione Sovietica, e le sue matrici tipografiche vennero distrutte nel 1948.

Michoėls, il presidente del Comitato, Premio Stalin 1946, fu assassinato dalla polizia segreta di Stalin nel 1948; la sua apparizione mentre canta una nenia yiddish scomparve dal musical *Cirk*, molto popolare in epoca postbellica. Quasi tutti i membri del Comitato furono uccisi nelle campagne contro i 'cosmopoliti senza radici'. Tra loro, il 12 agosto 1952, Perec Markiš insieme ad altri autori ucraini-yiddish.

Mariann Lewinsky

This newsreel documents the urgent and moving appeals, broadcast on 24 August 1941, of internationally renowned Soviet artists to their "Jewish brothers throughout the world" to support the Soviet Union in the war against Nazi Germany. They were spoken in Russian by actor Solomon Mikhoels and writer Ilya Ehrenburg, in English by Sergei Eisenstein (a famous Soviet artist, but not Jewish) and in Yiddish by the poet Peretz Markish. The Jewish Anti-Fascist Committee, founded by the Soviet government, was active throughout the war; as early as 1943 it also began documenting the crimes committed by the Germans against the Soviet Jews. However The Black Book of Soviet Jewry *by war correspondents Vasily Grossman and Ilya Ehrenburg never appeared in the Soviet Union: the manuscript and even the typefaces were destroyed in 1948.*

Mikhoels, chairman of the JAC, Stalin Prize 1946, was murdered by Stalin's secret police in 1948; his performance of a lullaby (in Yiddish) in the musical Tsirk*, which was very popular in the post-war period, disappeared. Most members of the JAC were killed in campaigns against "rootless cosmopolitans", including Peretz Markish on 12 August 1952, together with other Yiddish-Ukrainian authors.*

Mariann Lewinsky

Komissar

KOMISSAR

URSS, 1967 Regia: Aleksandr Askol'dov

▪ T. it.: *La commissaria*. T. int.: *Commissar*. Sog.: dal racconto *V gorode Berdičeve* (1934) di Vasilij Grossman. Scen.: Aleksandr Askol'dov. F.: Valerij Ginzburg. M.: Natal'ja Loginova, Svetlana Ljašinskaja, Nina Vasil'eva. Scgf.: Sergej Serebrennikov. Mus.: Al'fred Šnitke. Int.: Nonna Mordjukova (Klavdija Vavilova), Rolan Bykov (Efim Magazannik), Raisa Nedaškovskaja (Marija Magazannik), Ljudmila Volynskaja (nonna), Vasilij Šukšin (comandante). Prod.: Galina Belinskaja, B. Dokučaev per Kinostudija Gor'kogo ▪ DCP. D.: 106'. Bn. Versione russa con sottotitoli francesi / *In Russian with French subtitles* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

Primo e unico film scritto e diretto da Aleksandr Askol'dov, è tratto da un racconto di Vasilij Grossman ambientato nella natia Berdyčiv. Grossman era autore inviso a Chruščëv, e il suo capolavoro *Vita e destino*, sequestrato nel 1960, si salvò per un soffio dalla distruzione (uscito rocambolescamente dall'URSS, verrà pubblicato per la prima volta solo nel 1980 in Svizzera). Stessa sorte toccò a *Komissar*, come molti altri finito preda della stagnazione e liberato solo durante la perestrojka di Gorbačëv. Vedendolo non è difficile capirne i motivi: le accuse di filosionismo che lo fecero sparire per due decenni nascondono in realtà gli echi del feroce antisemitismo stalinista.

Quando, finalmente 'scongelato', venne presentato a Berlino nel 1988, a un passo dalla caduta del muro, vinse l'Orso d'argento: premio politico, certo, ma non solo, perché la parabola della compagna Vavilova che, durante la guerra civile con i Bianchi, viene lasciata a partorire nella casa del povero

artigiano ebreo Efim, è storia universale di violenza e sofferenza, di illusioni per cui vivere, di ideali per cui morire.

Il disincanto è il sentimento principale che attraversa il film: disincanto dei soldati del reggimento, armata a cavallo di babeliana memoria; disincanto di Efim, consapevole che un regime sostituisce l'altro, e che spesso le colpe ricadono sempre sugli stessi agnelli sacrificali; soprattutto, disincanto della protagonista, imbevuta di retorica in pubblico e sempre meno convinta nel privato, nonostante il sacrificio finale.

Troppo simbolico, onirico, mistico, troppo debitore alle nouvelle vague occidentali per piacere ai nostalgici del realismo socialista, troppo esplicito e sincero nel raccontare la realtà, in particolar modo la miseria del piccolo villaggio, per soddisfare la retorica del partito. Troppo attuale, ancora oggi, con i suoi bambini che giocano a fare i soldati e i soldati bambini appena più grandi di loro che si muovono sul confine incerto tra Russia e Ucraina, per non colpire al cuore.

Gianluca De Santis

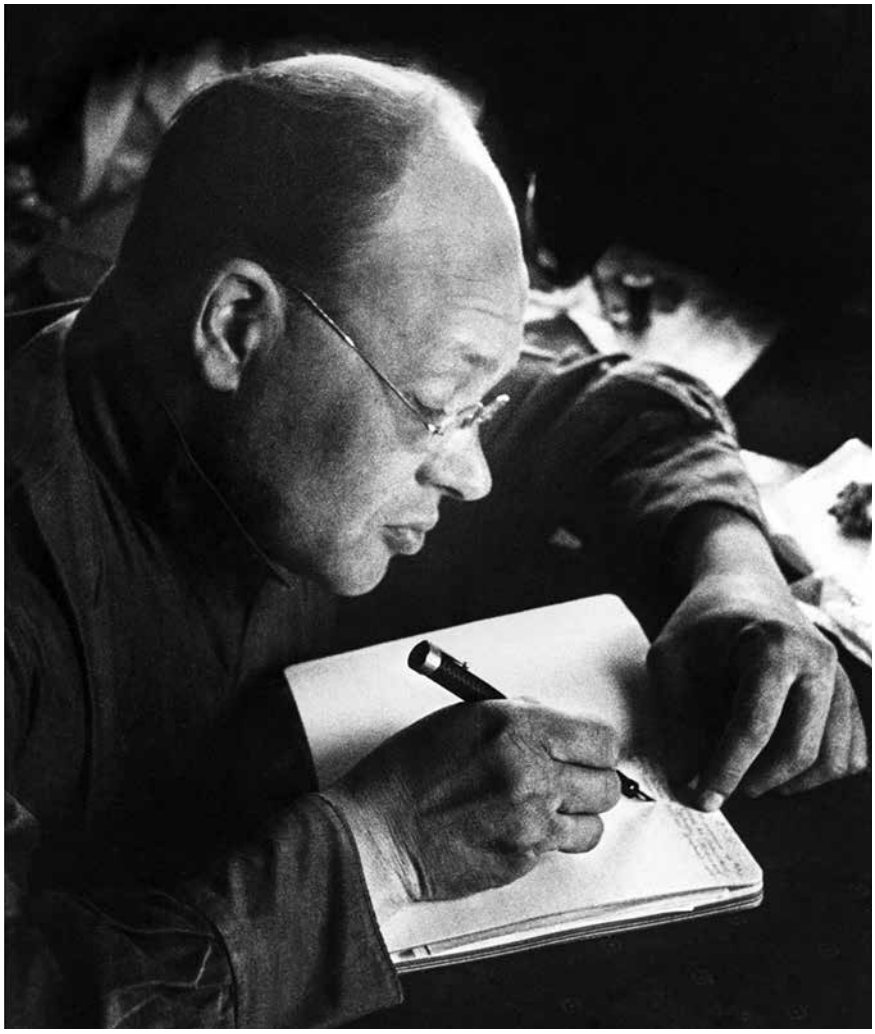
The first and only film written and directed by Aleksandr Askoldov is based on a story by Vasiliy Grossman, set in his native Berdychiv. Grossman was an author disliked by Khrushchev and his masterpiece, Life and Fate*, was seized in 1960 and narrowly escaped being destroyed (adventurously smuggled out of the USSR, it was first published in Switzerland only in 1980). The same thing happened to* Komissar*, which, like many other films, fell victim to the Era of Stagnation and was released only during Gorbachev's Perestroika. It is not hard to see why: the accusations of pro-Zionism that led to its suppression for two decades actually conceal the echoes of a bitter Stalinist anti-Semitism.*

After it was eventually "thawed out", it was screened at the Berlinale in 1988, just before the fall of the Wall, where it won the Silver Bear. The prize was political, undoubtedly, but not entirely, since the parable of Comrade Vavilova who, during the civil war with the Whites, is left to give birth in the house of the poor Jewish craftsman Efim, is a universal story: of violence and suffering, of the illusions for which we live and the ideals for which we die.

Disillusionment is the principal emotion in the film: the disillusionment of the regiment's soldiers, a Babelian red cavalry; the disillusionment of Efim, aware that one regime is simply replacing another and that blame often lands on the same scapegoats; above all, the disillusionment of the protagonist, full of political rhetoric in public but ever less sure of it in private, despite her final sacrifice.

Too symbolic, oneiric and mystical and too much in debt to the western new waves to find approval amongst those nostalgic for Soviet realism; too explicit and sincere in its description of reality, above all, the poverty of the small village, to satisfy party rhetoric. And still to relevant today too current not to move us, with its children playing at being soldiers and its only slightly older child soldiers patrolling the contested border between Russian and Ukraine.

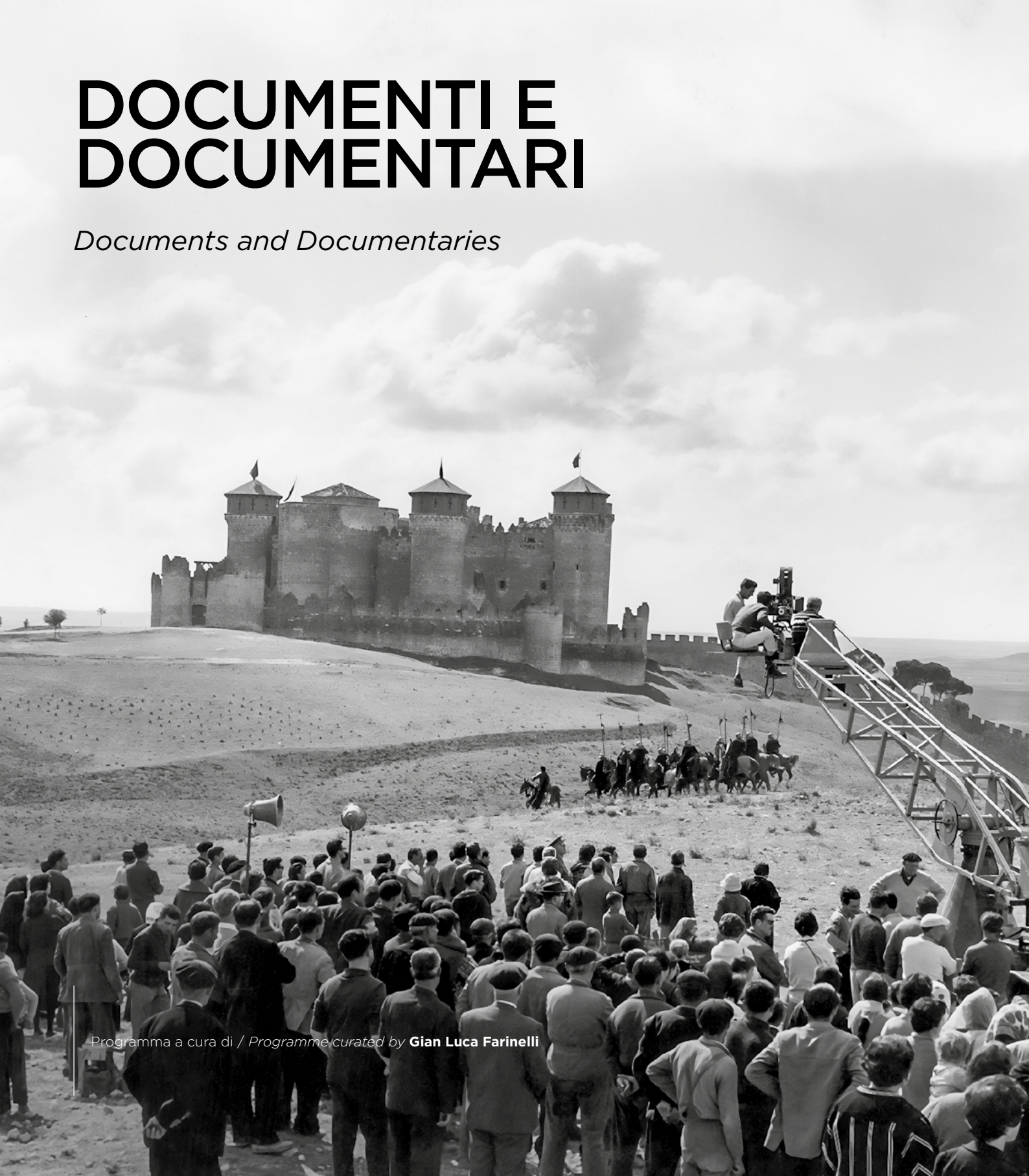
Gianluca De Santis



Isaak Babel', anni Trenta

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries



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

La selezione di quest'anno porta a Bologna, finalmente restaurati, alcuni capolavori della storia del documentario. Inizio da *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, dove la macchina da presa diventa per Pasolini un taccuino per annotare le sue impressioni sui luoghi della predicazione di Cristo. Pasolini avrebbe amato *Il pianto delle zitelle* di Pozzi-Bellini, capace di captare la devozione sui volti arcaici delle fedeli, che paiono usciti dalla pittura sacra medievale per entrare sullo schermo. Censurato dal fascismo, il film è stato dimenticato, perduto e ora ritrovato. Come ritrovati sono i documentari della giovinezza di Márta Mészáros e François Reichenbach, sorprendenti per forza, novità, capacità di raccontare in modo personale momenti, luoghi e persone.

Rivedere oggi il finale di *Le Retour* di Cartier-Bresson – in un momento nel quale la guerra non è più qualcosa di lontano – mi ha sconvolto: gli uomini che scendono dal treno, di ritorno dal fronte, dalla prigionia, l'orrore che pesa sulle loro spalle e gli sguardi delle persone che li aspettano senza sapere se potranno ritrovare i loro cari. È un altissimo momento di cinema. Come lo è *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, che ci porta al cuore della lavorazione di uno dei film più impossibili della storia del cinema.

Riappaiono, quarant'anni dopo, due opere leggendarie: *Robert Wilson and the CIVIL warS*, su uno degli spettacoli teatrali più ambiziosi mai realizzati, e *Caméra arabe*, carrellata sul cinema arabo dal 1966 al 1986, età d'oro di una cinematografia che oggi è, purtroppo, scomparsa. Il documento forse più prezioso è *Gli amici di Pier Paolo*, che recupera interviste fatte nel 1998 ad alcune delle persone più vicine a Pasolini. Un materiale ricchissimo per il valore di quelle voci, che parlano liberamente a vent'anni dall'uccisione dell'amico.

Gli otto ritratti dedicati a grandi maestri – James Ivory (con Ismail Merchant), Éric Rohmer, Stanley Kubrick, David Lynch, Buster Keaton, Gene Kelly, Charlie Chaplin, Sergej Paradžanov – sono altrettanti esempi, tutti diversi, di come si possa raccontare la personalità, la poetica e il genio di un artista.

Ad arricchire la selezione, la storia di due sale cinematografiche (il Muranow di Varsavia e il New Yorker Theater) in grado di cambiare il destino dei loro spettatori e la vita dei film, e quella di due opere mitiche, il cult *The Rocky Horror Picture Show* e *Tempi moderni*, forse il film più iconico del Novecento. A proposito di icone, non perdetevi il bel lavoro di Laurent Herbiet sulle origini del mito di King Kong. E ancora, un documentario sull''uso' di Hollywood da parte della Spagna franchista per recuperare credibilità internazionale, e una bellissima conversazione con Martin Scorsese sulla musica nei suoi film: un'imperdibile lezione di cinema di un regista prodigioso, sempre in dialogo con le opere e gli autori del passato. Come lo sono tutti questi documentari, capaci di offrirci una più ricca comprensione dei film e dei loro creatori.

Gian Luca Farinelli

This year's selection brings several restored masterpieces of documentary film to Bologna. We begin with Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, in which Pasolini's camera becomes a kind of notebook, capturing his impressions of the places where Christ once preached. Pasolini would have admired* Il pianto delle zitelle *by Pozzi-Bellini, a film that captures devotion in the archaic faces of the faithful – faces that seem to have stepped out of medieval religious paintings and onto the screen. Censored under fascism, the film was forgotten, lost and now rediscovered. Also rediscovered are early documentaries by Márta Mészáros and François Reichenbach, which astonish with their energy, originality and the deeply personal way they portray people, places and moments.*

I first saw Cartier-Bresson's Le Retour *years ago, but watching the ending again today – at a time when war no longer feels distant – shook me deeply: men stepping off the train, returning from the front, from prison camps, the weight of horror on their shoulders, and the eyes of those waiting for them, uncertain whether they will find their loved ones. It's an extraordinary moment in cinema. As is* Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, which takes us inside the making of one of the most impossible productions in film history.*

Two legendary works re-emerge after 40 years: Robert Wilson and the CIVIL warS*, about one of the most ambitious theatre productions ever staged, and* Caméra arabe*, a sweeping look at Arab cinema from 1966 to 1986, the golden age of a cinematic tradition that, sadly, has now vanished. One of the most precious discoveries is* Gli amici di Pier Paolo*, which presents interviews recorded in 1998 with some of the people closest to Pasolini. These voices – speaking freely, 20 years after his murder – offer an invaluable perspective.*

The eight portraits dedicated to great masters – James Ivory (with Ismail Merchant), Éric Rohmer, Stanley Kubrick, David Lynch, Buster Keaton, Gene Kelly and Charlie Chaplin, Sergei Parajanov – offer seven distinct examples of how one can portray the personality, poetic vision and genius of an artist.

Enriching the selection are the stories of two theaters – Warsaw's Muranow and New York's New Yorker Theater – capable of changing the destiny of their audiences and the life of the films themselves, and of two legendary works, the cult movie The Rocky Horror Picture Show *and* Modern Times*, perhaps the most iconic film of the 20th century.*

Speaking of icons, don't miss Laurent Herbiet's compelling exploration of the origins of the King Kong myth. Other gems include a film about how Francoist Spain 'used' Hollywood to regain international credibility, and a remarkable conversation with Martin Scorsese on music in his films – an unmissable masterclass in cinema from a director in constant dialogue with the films and filmmakers of the past. As are all of the documentaries in this programme, which bring us closer to a deeper understanding of cinema and its creators.

Gian Luca Farinelli

LA SPEDIZIONE FRANCHETTI NELLA DANKALIA ETIOPICA

Italia, 1929 Regia: Mario Craveri

▪ DCP. D.: 60'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Istituto Luce – Cinecittà ▪ Restaurato nel 2024 da Istituto Luce – Cinecittà in collaborazione con Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Udine presso i laboratori La Camera Ottica Film and Video Restoration, Digital Storytelling Lab e Media Lab dell'Università degli Studi di Udine, a partire dai negativi originali / *Restored in 2024 by Istituto Luce – Cinecittà in collaboration with Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Udine at La Camera Ottica Film and Video Restoration, Digital Storytelling Lab and Università degli Studi di Udine's Media Lab laboratories, from the original negatives*

La spedizione Franchetti nella Dankalia etiopica

La spedizione Franchetti nella Dankalia etiopica è un documentario di spedizione di notevole valore tecnico, nonché una testimonianza significativa della vicenda coloniale dell'Italia fascista. Il barone Raimondo Franchetti, discendente di una delle più illustri famiglie dell'aristocrazia italiana, fu un personaggio tanto eclettico quanto controverso nel contesto dell'espansionismo coloniale italiano. La spedizione, che si svolse tra novembre 1928 e giugno 1929, si colloca in una fase particolarmente delicata delle relazioni tra il governo italiano e l'Impero etiopico, a pochi anni dall'invasione fascista. Le riprese sono opera di Mario Craveri**,** operatore dell'Istituto Luce. Il film venne presentato per la prima volta il 19 novembre 1929 in una versione suddivisa in quattro parti, pensata per la famiglia Franchetti e proiettata al Teatro Garibaldi di Treviso. Il giorno successivo, il 20 novembre, una versione alternativa, composta da sei parti e con un montaggio differente, venne proiettata al Teatro Augusteo di Roma, alla presenza dei membri della famiglia reale. Un'ulteriore proiezione ebbe luogo il 26 novembre 1929 in occasione dell'inaugurazione del Cinema Odeon di Milano, dove il film venne accompagnato dall'esecuzione del *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini.

Il presente restauro si concentra sull'edizione in sei parti, ricostruita attraverso un lavoro critico che si propone di restituire la forma del film come fu presentato durante la sua proiezione più significativa. Si tratta di un'edizione che probabilmente servì solo per quella serata, per poi essere ridotta nella più diffusa versione in quattro parti. La ricostruzione si è basata sull'analisi dei negativi conservati presso l'Istituto Luce, delle fonti d'archivio e dell'elenco completo delle didascalie dell'edizione originale in sei parti. Questo processo ha consentito di confermare l'ordine delle sezioni e ha portato alla ricostruzione dei cartelli, ora riproposti come una simulazione il più fedele possibile alle fonti storiche, senza interventi correttivi.

Al Cinema Ritrovato verranno presentati alcuni estratti che saranno commentati in sala dal gruppo di lavoro che ha promosso e curato il recupero del film.

Andrea Mariani

La spedizione Franchetti nella Dankalia etiopica *is a technically remarkable expedition documentary, as well as a significant testimony to the colonial history of Fascist Italy. Baron Raimondo Franchetti, a descendant of one of the most illustrious families of the Italian aristocracy, was a figure as eclectic as he was controversial within the context of Italian colonial expansion. The expedition, which took place between November 1928 and June 1929, occurred during a particularly delicate phase in the relationship between the Italian government and the Ethiopian empire, just a few years before the Fascist invasion.*

The film documentation was carried out by Mario Craveri, a cameraman from the Istituto Luce. The film was first presented on 19 November 1929, in a version divided into four parts, intended for the Franchetti family and screened

at the Teatro Garibaldi in Treviso. The following day, 20 November, an alternative version – composed of six parts with different editing – was shown at the Teatro Augusteo in Rome, in the presence of members of the royal family. An additional screening took place on 26 November 1929, at the opening of the Cinema Odeon in Milan, where the film was accompanied by a performance of Gioachino Rossini's Guglielmo Tell.

The current restoration focuses on the six-part edition, reconstructed through critical work aimed at restoring the form of the film as it was presented during its most significant screening. This edition was likely prepared solely for that evening and subsequently adapted into the more widely distributed four-part version. The reconstruction was based on the analysis of negatives held at the Istituto Luce, archival sources and the complete list of intertitles from the original six-part edition. This process made it possible to confirm the original sequence of the sections and to reconstruct the intertitles, which are now presented as a faithful simulation based closely on the historical sources, without any editorial alterations.

At Il Cinema Ritrovato several excerpts will be presented and discussed in the theater by the team that promoted and oversaw the film's restoration.

Andrea Mariani

Die Kopfjäger von Borneo

DIE KOPFJÄGER VON BORNEO

Paesi Bassi-Germania, 1936
Regia: Friedrich Dalsheim

▪ Scen.: Walter Kiaulehn. F.: Walter Traut, Hans Staudinger, Richard Angst. M.: Waldemar Gaede. Prod.: N.V. Handels-Maatchappij Tampico, Victor Baron von Plessen ▪ DCP. D.: 81': Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *In German with English subtitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio PHAROS – The Post Group, a partire da un duplicato negativo acetato combinato, da un frammento del negativo nitrato originale e da un duplicato positivo acetato messi a disposizione da Bundesarchiv e da una copia nitrato della versione norvegese messa a disposizione da Nasjonalbiblioteket. Con il sostegno di FFA Filmförderungsanstalt / *Restored in 4K in 2024 by Deutsche Kinemathek at PHAROS – The Post Group laboratory, from a combined acetate duplicate negative, a fragment of the original nitrate negative and an acetate duplicate positive provided by Bundesarchiv and from a nitrate print of the Norwegian version provided by Nasjonalbiblioteket. Funding provided by FFA Filmförderungsanstalt*

Die Kopfjäger von Borneo è il film che segnò la tragica fine di uno dei veri pionieri del cinema etnografico: Friedrich Dalsheim. Influenzati dall'estetica visiva e dalle tecniche narrative di Robert Flaherty e Friedrich Murnau,

così come dalla teoria del montaggio di Sergej Ėjzenštejn, i quattro film semi-documentari realizzati da Dalsheim sono opere etnografiche romanticizzate che adottano con coerenza il punto di vista delle persone ritratte. I lavori di Dalsheim erano contraddistinti da una profonda collaborazione con le popolazioni indigene, frutto di lunghi mesi di ricerca sul campo vissuti in totale immersione. *Die Kopfjäger von Borneo* non fece eccezione. Dalsheim giunse nel Borneo – all'epoca una colonia olandese – senza una sceneggiatura definitiva. La struttura del film prese forma sul posto, in modo organico, in stretto dialogo con i Dayak, custodi dei loro miti e delle loro tradizioni. Girato nell'arco di otto mesi, *Die Kopfjäger von Borneo* narra la storia di due giovani innamorati provenienti da villaggi rivali, intrecciata a riprese osservazionali della vita quotidiana dei Dayak e dei Punan, popolo nomade che accettò di comparire davanti alla macchina da presa per la prima volta.

Dopo il successo internazionale dell'*Isola dei demoni* (*Die Insel der Dämonen*, 1933), questa fu la seconda e ultima collaborazione tra Dalsheim e Victor von Plessen, capo della spedizione e coproduttore del film. La fotografia espressionista di Richard Angst – celebre per i paesaggi estremi immortalati nei film di Arnold Fanck – è straordinaria. In seguito, tuttavia, fu proprio Angst a rifiutarsi di lavorare ancora con Dalsheim a causa dell'origine ebraica di quest'ultimo. Quando le leggi naziste vietarono formalmente agli ebrei di partecipare alla produzione cinematografica, a Dalsheim fu impedito di completare il montaggio e la post-produzione. Il suo nome venne infine rimosso dai titoli. Rovinato economicamente ed esiliato in Svizzera, Dalsheim si tolse la vita appena due settimane dopo la prima berlinese del film. Per decenni la sua opera è stata cancellata dalla memoria pubblica. Oggi, grazie all'impegno della Deutsche Kinemathek, il nome di Friedrich Dalsheim è stato reintegrato nei titoli del film e la sua pionieristica eredità è finalmente riconosciuta.

Louise von Plessen

Die Kopfjäger von Borneo *is the film that marked the tragic end of one of ethnographic cinema's true pioneers: Friedrich Dalsheim. Influenced by the visual aesthetic and narrative techniques of Robert Flaherty and Friedrich Murnau, as well as the montage theory of Sergei Eisenstein, Dalsheim's four semi-documentary films are romanticised ethnographic works that consistently adopt the perspective of the people they depicted. His filmmaking was marked by deep collaboration with indigenous communities, following months of immersive field research.* Die Kopfjäger von Borneo *was no exception. Dalsheim arrived in Borneo – then a Dutch colony – without a finished script. Instead, the film's structure took shape organically on location, in close dialogue with the Dayak people, who served as custodians of their own myths and traditions. Shot over the course of eight months, it tells the story of two young lovers from rival villages, interwoven with observational footage of the daily lives of the Dayak and the nomadic Punan peoples – the latter agreeing to appear on camera for the first time.*

After the international success of Die Insel der Dämonen *(1933), this was the second and last collaboration between Dalsheim and Victor von Plessen, the expedition leader and the film's co-producer. The expressionistic cinematography by Richard Angst – famous for capturing extreme landscapes in Arnold Fanck's films – is remarkable. Yet, it was Angst who later refused to continue working with Dalsheim due to his Jewish heritage. When Nazi regulations formally banned Jews from participating in the German film industry, Dalsheim was barred from completing the editing and post-production. His name was ultimately removed from the film's credits, and just two weeks after the Berlin premiere – financially ruined and exiled in Switzerland – he took his own life. For decades, his contributions were erased from public memory. But now, thanks to the efforts of the Deutsche Kinemathek, Friedrich Dalsheim's name has been restored to the film's credits, and his pioneering legacy is finally recognised.*

Louise von Plessen

IL PIANTO DELLE ZITELLE

Italia, 1939 Regia: Giacomo Pozzi-Bellini

▪ Scen.: Emilio Cecchi. F.: Angelo Jannarelli. Mus.: Luigi Colacchi. Prod.: Lumen Veritas S.A. ▪ DCP. D.: 19'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale e dalla copia di prima generazione presentata alla VII Mostra del Cinema di Venezia. Grading supervisionato da Luca Bigazzi. Un ringraziamento speciale a Elisabetta Giovagnoni e Aldo Bonzi / *Restored in 4K in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negative and the first generation print presented at the VII Venice Film Festival. Grading supervised by Luca Bigazzi. Special thanks to Elisabetta Giovagnoni and Aldo Bonzi*

Considerato il primo esempio di documentario antropologico in Italia e per alcuni anticipatore del linguaggio neorealista, racconta il pellegrinaggio che le genti di Ciociaria e d'Abruzzo compiono ogni anno al Santuario della Santissima Trinità a Vallepietra, sul monte Autore, la domenica dopo la Pentecoste. Culmine della festa il cosiddetto 'pianto delle zitelle', il canto delle giovani ragazze non maritate del paese. È il primo dei due soli film girati da Giacomo Pozzi-Bellini, raffinato intellettuale affermatosi nel secondo dopoguerra soprattutto come fotografo d'arte e di reportage, che all'inizio degli anni Trenta era stato assunto alla Cines

come assistente del direttore Ludovico Toeplitz collaborando alla scrittura di alcune sceneggiature con Mario Soldati e con Alberto Moravia.

Nonostante un premio alla Mostra del cinema di Venezia del 1939, il film fu pesantemente tagliato dalla censura fascista e ridotto a meno della metà della durata originale per via dell'immagine eccessivamente arcaica e crudamente realistica che restituiva dell'Italia contadina ("un corto anticonformista in cui il folklore assunse un deciso valore polemico" secondo Roberto Nepoti), lontana dai canoni imposti dal regime. Pozzi-Bellini, oggi riscoperto grazie alle ricerche della studiosa Elisabetta Giovagnoni, riuscì a salvare il lavoro originale depositando il negativo alla Cinémathèque française grazie all'aiuto dell'amico Henri Langlois. Vent'anni dopo Gian Vittorio Baldi ritornerà sugli stessi luoghi girando un corto con lo stesso titolo.

Il pianto delle zitelle

Considered the first example of an anthropological documentary made in Italy and, for some people, a forerunner of the language of neorealism, it tells the story of the pilgrimage undertaken every year on the first Sunday after Pentecost by people from the Ciociaria region and Abruzzo to the Sanctuary of the Most Holy Trinity in Vallepietra, on Mount Autore. The culmination of the feast day is the so-called "weeping of the spinsters", a prayer chanted by the young unmarried women of the area. It was the first of only two films made by Giacomo Pozzi-Bellini, a refined intellectual who made a name for himself after the Second World War as an art and reportage photographer. In the early 1930s, he was hired by the production studio Cines as assistant director to Ludovico Toeplitz and collaborated on the writing of some screenplays with Mario Soldati and Alberto Moravia.

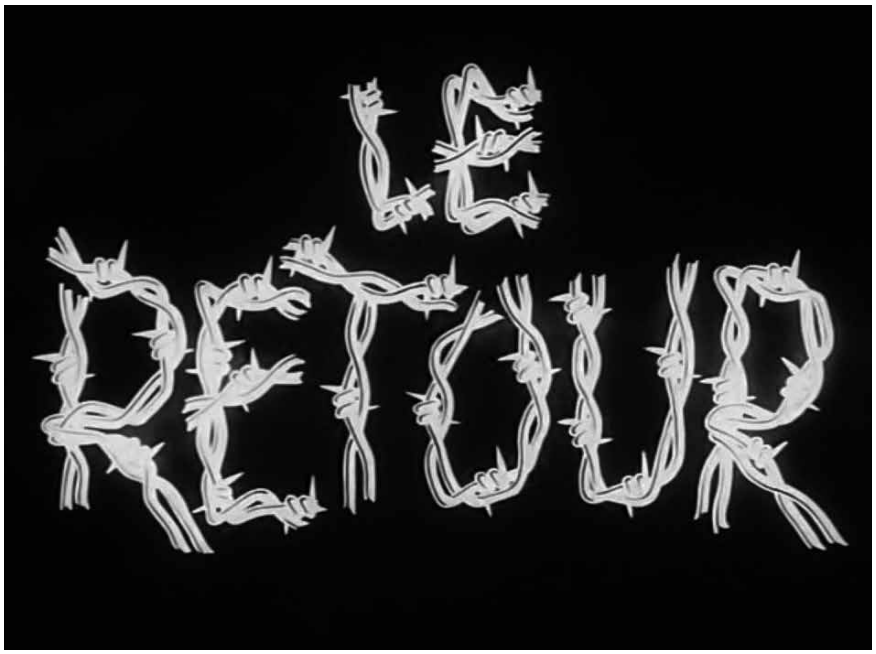
Despite winning an award at the Venice Film Festival in 1939, the film was heavily cut by fascist censorship to less than half the leght of the film due to its use of excessively archaic and crudely realistic imagery, which portrayed rural Italy ("a non-conformist short film in which folklore took on a decidedly polemic value" according to Roberto Nepoti) in a way that was not in line with the aesthetic canon of the regime. Pozzi-Bellini, rediscovered today thanks to the research of scholar Elisabetta Giovagnoni, managed to save the original version by depositing the negative at Cinémathèque francaise, thanks to the help of his friend Henri Langlois. Twenty years later, Gian Vittorio Baldi returned to the same locations to shoot another short film by the same name.

LE RETOUR

Francia, 1945
Regia: Henri Cartier-Bresson

▪ Mus.: Robert Lannoy. Prod.: United States Information Services e Ministère Français des Prisonniers et Déportés ▪ DCP. D.: 34'. Bn. Versione francese / *In French* ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy, a partire da un controtipo positivo 35mm / *Restored in 4K in 2023 by La Cinémathèque française at Hiventy laboratory, from a 35mm dupe positive*

Uno dei documenti più toccanti sulla sofferenza e la gioia umana emersi dalla Seconda guerra mondiale, *Le Retour* segue la liberazione e il viaggio verso casa dei prigionieri francesi liberati dai campi di concentramento nazisti tra agosto e ottobre 1945. Dai loro volti emaciati e increduli, alle convalescenze in ospedale, fino al ritorno a casa a piedi, in camion e in aereo, la macchina da presa cattura le loro intense espressioni di paura, trepidazione e felicità. I momenti di tensione ai posti di frontiera, il ponte aereo americano verso la Francia e i sorrisi timidi degli uomini mentre arrivano in treno e cercano volti familiari tra la folla sono resi in modo indimenticabile dall'occhio esperto di Cartier-Bresson, il quale, concentrandosi su questo singolo evento, ha detto più sulla separazione e la distruzione causate dalla guerra di quanto possano fare ore di



Le Retour

filmati bellici. "Di fronte alla grande catastrofe e alla tragedia umana" osserva lo storico del cinema Richard Barsam, "l'artista spesso rimane muto; riflettendo, si rende conto che la semplicità è l'unico modo per cogliere la portata degli eventi che si svolgono davanti ai suoi occhi. Cartier-Bresson è un artista di questo tipo."
Circulating Film Library Catalog,
The Museum of Modern Art,
New York 1984

One of the most moving documents of human agony and joy to emerge from World War II, Le Retour *follows the liberation and homeward journey of French prisoners from Nazi concentration camps from August to October 1945. From their disbelieving, sunken faces to the hospital recoveries and finally to their journey home by foot, truck, and plane, the camera captures their profound expressions of fear, anticipation and bliss. Confrontations at the border checks, the US airlift over France, and the tentative smiles on the men's faces as they arrive by train and watch for familiar faces are rendered unforgettably by Cartier-Bresson's adroit camera. By concentrating on this single event, he has said more about the separation and destruction of war than hours of combat footage. "In the face of great catastrophe and human tragedy," says film historian Richard Barsam, "the artist is often mute; in reflection he finds that simplicity is the only technique by which to capture the magnitude of the events before him. Cartier-Bresson is such an artist."*
Circulating Film Library Catalog,
The Museum of Modern Art,
New York 1984

NUS MASCULINS

Francia, 1954
Regia: François Reichenbach

▪ F.: François Reichenbach ▪ DCP. D.: 24'. Bn. Versione francese / *In French*
▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato nel 2016 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy, a partire da un 16mm invertibile. Un ringraziamento speciale a Sarah Marty e Laurence Braunberger / *Restored in 2016 by La Cinémathèque française at Hiventy laboratory, from a 16mm inversible. Special thanks to Sarah Marty and Laurence Braunberger*

Attenzione, *flower power* ma in versione 'interpretazione dei sogni': e qui non si sognano fiori ma felci, come nella canzone *Madame rêve* di Bashung. Secondo il dizionario dedicato, sognare una felce riflette gioia e felicità nelle relazioni personali. La felce nei sogni simboleggia protezione. Indica dolcezza e tenerezza nella propria vita. Presagisce un amore profondo e sincero. In alcuni casi, sognare una felce annuncia incontri nuovi e appaganti. Se invece la felce è secca, occorre fare attenzione alla propria salute.

Come alla ricerca del fiore introvabile in un giardino segreto, tra pittura classica e *art pompier* alla Pierre et Gilles ante litteram, François Reichenbach filma i suoi compagni di viaggio e di cuore, i suoi Ganimede in Ektachrome, in tutta semplicità. *Nus masculins* è un home movie amoroso e tenero, ambientato nella natura, molto costruito e allo stesso tempo candido. Gay e senza scusarsene. Rebel without a cause. La felicità di essere nudi. Ammiccamento e pudore, senza complessi. Giochi di percorso e di sguardi compongono un erotismo che farebbe arrossire gli smaliziati come Jean Cocteau e Kenneth Anger. "Nelle preghiere che imprigionano e liberano", ancora Bashung. Questo diario intimo era destinato a essere letto? Gus Van Sant conosce questo film? "Dimension, Existence, Culture and Identity all splinter and are left behind. Pink Sound, brothers and sisters. Pinkness. It's dark. It's... flat. It is unexplainable... it is peaceful... it is love... ...it is..." (Gus Van Sant, *Pink*, 1997).

Émilie Cauquy

Look out, "flower power" but of the "interpretation of dreams" kind: and here dreams are all about ferns, not flowers – as in the smash-hit song Madame rêve *by Bashung. According to*

the relevant dictionary, a dream about ferns reflects joy and good fortune in one's personal relationships. In dreams, a fern symbolises protection. Dreaming about ferns denotes gentleness and tender feelings in one's life. In dreams, a fern can presage a deep, true love. Sometimes, dreaming of ferns heralds the coming of new and meaningful encounters. However, if the fern is dry, pay attention to your state of health.

As though in search of an elusive flower in a secret garden, somewhere between classical painting and salon art in the style of Pierre et Gilles ahead of their time, François Reichenbach films his cherished travel companions, his Ganymèdes in Ektachrome, in pure simplicity. Nus masculins *is a loving and gentle home movie out in the open, contrived yet candid. Unapologetically gay. Rebel without a cause. Happily naked. Suggestion and modesty, disinhibition, pathfinding games and glances create a charged eroticism which would make even Jean Cocteau and Kenneth Anger blush. "In the prayers that imprison and free you", Bashung all over again. Was this intimate journal meant to be read? Was this film known to Gus Van Sant? "Dimension, Existence, Culture and Identity all splinter and are left behind. Pink Sound, brothers and sisters. Pinkness. It's dark. It's... flat. It is unexplainable... it is peaceful... it is love... ...it is..." (Gus Van Sant,* Pink*, 1997).*

Émilie Cauquy

À LA MÉMOIRE DU ROCK

Francia, 1963
Regia: François Reichenbach

▪ Scen.: François Reichenbach. F.: Jean-Marc Ripert. M.: Guy Gilles, Jacqueline Lecompte. Prod.: Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade ▪ DCP. D.: 10'. Bn
▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato nel 2015 da Les Films du Jeudi in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée /

Nus masculins

Restored in 2015 by Les Films du Jeudi in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Il film si apre con l'estratto di un articolo del 1961 di "France Soir" che ricorda il fermento sociale scatenato dal rock negli ultimi dieci anni, citando dibattiti tra sociologi e psichiatri per poi lasciare al lettore il compito di farsi un'idea. È lo stesso principio che François Reichenbach adotta con *À la mémoire du rock*: lasciare l'interpretazione del fenomeno allo spettatore e alla sua sensibilità. Ritratto poetico di una gioventù che si abbandona all'energia del rock nascente, il film risale alla fonte dell'espressione di libertà e del furore collettivo: la grande sala da concerto, in questo caso il Palais des Sports in cui si svolge una "Surboum Géante du Rock", una mega festa rock. Anche se nei crediti o nella scheda tecnica del film compaiono i nomi di celebri rocker (Johnny Hallyday, Vince Taylor o Les Chaussettes noires), li si intravede senza riconoscerli, perché il nostro sguardo non si sofferma su di loro. Anche la musica rimane sullo sfondo: non è questo il soggetto di Reichenbach, che preferisce evocare sensazioni in altro modo – facendo dell'osservazione il cuore del suo lavoro e osservando con il cuore –, a stretto contatto con il pubblico, lo sguardo generoso rivolto ai giovani esseri sensibili che lo compongono.

Il film è attraversato da una certa malinconia – una ballerina che si fa male, i ragazzi esausti, gli adulti preoccupati, il palco abbandonato dalle star… – fino alla fine, perché a un certo punto tutto questo deve finire, se necessario a colpi di manganello, e ciascuno deve tornare a casa. Il *Quintetto per archi n° 5* di Boccherini accompagna i ricordi di danza e sudore, mentre Reichenbach cattura l'ultimo frammento di un'estasi che sfiora la gioia pura.

Matthieu Grimault

The film opens with an excerpt from a 1961 article in "France Soir", recalling a decade of social unrest fuelled by rock music, echoing debates between sociologists and psychiatrists, then leaving readers to decide for themselves.

François Reichenbach adopts the same approach in À la mémoire du rock,

À la mémoire du rock

leaving viewers and their sensibilities to weigh up the phenomenon for themselves. A poetic portrait of young people giving in to the power of early rock, the film kicks off at the wellspring of freedom of expression and frenzied crowds: the large concert hall, namely, the Palais des Sports, where a "Massive Rock Superparty" is taking place. The names of famous rock stars might feature in the credits and technical spec, (Johnny Hallyday, Vince Taylor and Les Chaussettes noires), but we see them without recognising them; they are not the centre of attention. Even the music seems distant – this is not Reichenbach's main concern; he prefers to stimulate our senses differently, going to the heart of the act of observing, or observing right at the heart of things, up close to the audience, scrutinizing the emotional youngsters who make up that audience.

The film is shot through with a kind of melancholy: a dancer has hurt herself, youngsters are running on empty, adults are uneasy, the stars have left the stage… and so on to the end, since all this must come to an end, by dint of blows if need be, and everyone must go home. Boccherini's String Quintet No. 5 *plays to memories of dance and sweat; at the end of the ecstasy, a touch of pure joy recorded by Reichenbach.*

Matthieu Grimault

SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER IL VANGELO SECONDO MATTEO

Italia, 1965 Regia: Pier Paolo Pasolini

▪ T. int.: *Location Hunting in Palestine*. Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Otello Martelli, Aldo Pennelli. Prod.: Alfredo Bini per Arco Film ▪ DCP. D.: 54'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Viggo ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da Cinecittà e Viggo presso i laboratori Euro Lab e RBC, a partire dai negativi camera e suono 35mm / *Restored in 4K in 2023 by Cinecittà and Viggo at Euro Lab and RBC laboratories, from the original 35mm camera and sound negatives*

La condanna per vilipendio della religione, decretata dal Tribunale di Roma il 7 marzo 1963 contro Pier Paolo Pasolini a causa dell'episodio *La ricotta*, sembrava avere compromesso ogni suo nuovo progetto cinematografico, compreso un film dal *Vangelo* di Matteo. Il produttore Alfredo Bini ebbe l'idea di organizzare un viaggio in Terrasanta dove il poeta-regista fosse accompagnato da don Andrea Carraro e Lucio Settimio Caruso della Pro Civitate Christiana di Assisi, per ricavarne un documentario strumentale a persuadere i possibili finanziatori che le sue intenzioni erano ispirate al massimo rispetto dei testi sacri.

Il viaggio in Galilea e Giordania ebbe luogo tra il 27 giugno e l'11 luglio 1963 e i direttori della fotografia Otello Martelli e Aldo Pennelli effettuarono una serie di riprese che furono montate in un mediometraggio senza la supervisione di Pasolini ma che ne riflette fedelmente l'estetica. Bini lo mostrò ai finanziatori che accolsero con favore il progetto. Questo diario di viaggio – che comprende anche una lunga sequenza girata in un kibbuz israeliano, dove Pasolini si sofferma a interrogare gli abitanti sulle loro condizioni di vita –, diventò il suo primo film di *Appunti*, sorta di block-notes per immagini e suoni che, documentando un itinerario di ricerca di corpi e luoghi, rimanda ad un film a venire. Ma, a differenza degli altri *Appunti* pasoliniani, fu l'unico a riferirsi a un progetto effettivamente condotto a termine.

In realtà, prima ancora di partire, Pasolini aveva già deciso che avrebbe girato il suo *Vangelo* nell'Italia meridionale, perché era più arcaica rispetto alla Palestina. Non a caso, nel commento menziona continuamente la Calabria, le Puglie, Cutro, Crotone, Massafra e altre città, 'vedendo' l'arsa desolazione dei paesaggi dell'Italia del sud dietro l'immagine reale dei luoghi

Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo

della predicazione e della passione di Cristo. Il viaggio ispirerà al poeta i versi di *Israele*, poi riuniti in *Poesia in forma di rosa* (1964).

Roberto Chiesi

The sentence for contempt of religion, issued by the Rome Tribunal on the 7th March 1963 to Pier Paolo Pasolini for his episode La ricotta, *seems to have jeopardized all his new film projects, including a proposed film on Matthew's* Gospels. *Producer Alfredo Bini had the idea of organizing a trip to the Holy Land, for which the poet-director would be accompanied by Don Andrea Carraro and Lucio Settimio Caruso of the Pro Civitate Christiana Association in Assisi, in order to produce a documentary that could help persuade possible financiers that his intentions were underpinned by genuine respect for the holy texts.*

The journey to Galilee and Jordan took place between the 27th June and 11th July 1963 during which directors of photography Otello Martelli and Aldo Pennelli filmed a series of images that were then edited into a medium-length film, without Pasolini's supervision but faithfully reflecting his aesthetic. Bini showed it to financiers who responded favorably to the project. A travel diary that includes a lengthy sequence in an Israeli kibbutz, where Pasolini stopped to question the residents on their living conditions, this was the first film of his Notes, *essentially a series of notebooks comprised of images and sounds documenting his search for locations and figures which could be useful for a future film. However, it was the only one of Pasolini's* Notes *related to a project that he ultimately completed.*

In actual fact, before leaving Pasolini had already decided to shoot his Gospel *in southern Italy, because it was more archaic than Palestine. It is therefore no coincidence that the voice-over continually references Calabria, Puglia, Cutro, Crotone, Massafra, and other cities, "seeing" the scorched desolation of the southern Italian landscape behind the real images of the places where Christ preached and was martyred. The trip would inspire him to write the poem* Israel, *which was later included in* Poem in the Shape of a Rose *(1964).*

Roberto Chiesi

BOBITA

Ungheria, 1965 Regia: Márta Mészáros

▪ T. int.: *Topknot*. Scen.: Márta Mészáros, Tibor Szántó. F.: István Zöldi. M.: Zsuzsa Fazekas. Int.: Zoltán Zeitler, István Avar, Judit Meszléry, Gabi Pálfi, Tibor Orbán.

Bobita

Mészáros László emlékére

A Lőrinci fonóban

Prod.: György Odze per Mafilm ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi / *In Hungarian with English subtitles* ▪ Da: Coproduction Office ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Nemzeti Filmintézet (NFI), a partire dal negativo originale 35mm e da una copia positiva / *Restored in 4K in 2024 by Nemzeti Filmintézet (NFI), from the original 35mm negative and a positive print*

Ambientato sullo sfondo di Budapest, *Bobita* segue un ragazzino che salta la scuola e gironzola per le strade, trasformando la città nel suo parco giochi personale. Attraverso i suoi occhi l'ambiente urbano diventa un luogo di meraviglia: gli edifici imponenti, la rigida routine e le strade asfaltate assumono un carattere insieme grezzo e pittoresco. Per contrasto, il mondo dei grandi appare distante, privo di gioia e impenetrabile. Gli adulti che incontra sembrano consumati dai propri affanni, i loro gesti sono vuoti, la loro presenza è fugace. Mentre il ragazzino oscilla tra solitudine ed effimeri momenti di gioia, la sua quieta ribellione diventa il ritratto di una negligenza emotiva e di un anelito silenzioso. Questa sua ricerca confusa si trasforma in una rappresentazione delle complesse dinamiche dell'abbandono e della trascuratezza. Soprattutto quando i genitori divorziati mostrano scarso interesse e coinvolgimento emotivo, lasciando il figlio in uno stato di perenne ricerca di appartenenza.

Set against the backdrop of Budapest, Bobita *follows a young boy who skips school and wanders the streets, turning the city into his personal playground. Through his eyes, the city becomes a place of wonder, its towering buildings, rigid routines, and asphalted streets take on a raw and picturesque nature. In contrast, the adult world appears distant, joyless, and impenetrable. The grown-ups he encounters seem consumed by their own concerns, their gestures hollow, their presence fleeting. As the boy drifts between solitude and fleeting moments of delight, his quiet rebellion becomes a portrait of emotional negligence and silent yearning. This clueless search by the boy transforms into a depiction of the complex issues of neglect and abandonment. Especially when the divorced parents show little interest or emotional presence, leaving the child in a constant search for belonging.*

MÉSZÁROS LÁSZLÓ EMLÉKÉRE

Ungheria, 1969 Regia: Márta Mészáros

▪ T. int.: *In Memoriam László Mészáros*. Scen.: Márta Mészáros. F.: János Kende, Tamás Somló. M.: Zoltán Farkas. Prod.: Ágnes Varga per Mafilm ▪ DCP. D.: 14'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi / *In Hungarian with English subtitles* ▪ Da: Coproduction Office ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da National Film Institute Hungary – Film Archive, a partire dal negativo originale 35mm e da una copia positiva / *Restored in 4K in 2024 by National Film Institute Hungary – Film Archive, from the original 35mm negative and a positive print*

Omaggio di Márta Mészáros a suo padre, László Mészáros, celebre scul-

tore e socialista nell'Ungheria degli anni Trenta. Nel 1938, appena tre anni dopo l'emigrazione in Unione Sovietica, László fu ingiustamente arrestato, e, poco dopo, la moglie morì di parto. Rimasta orfana, Márta Mészáros si ritrovò sola e lontana da ogni riferimento familiare. Questo omaggio artistico è composto con straordinaria sensibilità visiva ed è profondamente influenzato dall'arte popolare. L'eredità del padre è evocata attraverso i temi del lutto, della nostalgia e della memoria. Mészáros intesse le sculture paterne nella materia del film, donando loro nuova presenza e voce attraverso il suo sguardo. Con questo approccio non solo illumina la vita e il destino del padre, ma restituisce voce a lui e alla sua arte. Questo memoriale cinematografico rappresenta un gesto compiuto di riappropriazione e riscatto.

Márta Mészáros' tribute to her father, László Mészáros, a renowned sculptor and socialist in 1930s Hungary. In 1938, only three years after migrating to the USSR, he was wrongfully arrested and, soon after, his wife died giving birth. An orphan, Márta Mészáros found herself alone and far from familiar settings. This artistic homage is composed with striking visual sensitivity and deeply influenced by folk art. Her father's legacy is evoked through themes of grief, longing, and remembrance. Mészáros weaves her father's sculptures into the fabric of the film, giving them renewed presence and voice through her own lens. Through this approach, she not only sheds light on her father's life and fate but also gives both him and his art a voice once more. This cinematic memorial is an accomplished form of agency.

A LŐRINCI FONÓBAN

Ungheria, 1972 Regia: Márta Mészáros

▪ T. int.: *In the Lőrinc Spinnery*. F.: Lajos Koltai. M.: Ilona Kovács. Prod.: György Breier per Mafilm ▪ DCP. D.: 16'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi / *In Hungarian with English subtitles* ▪ Da: Coproduction Office ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Nemzeti Filmintézet (NFI), a partire dal negativo originale 35mm e da una copia positiva / *Restored in 4K in 2024 by Nemzeti Filmintézet (NFI), from the original 35mm negative and a positive print*

Un ritratto delle lavoratrici della filanda Lőrinc. Attraverso le interviste sulle loro vite, la filanda stessa è rappresentata in modo artistico. Mészáros si riappropria dello spazio, del lavoro manuale e delle preoccupazioni quotidiane delle operaie, trasformandoli in materia di interesse artistico e cinematografico.

Il film svela la bellezza silenziosa del lavoro fisico, con i movimenti precisi dei macchinari e il rituale del trucco prima del turno, restituendoci un'immagine di lavoratrici autonome e consapevoli. Affronta le lotte sociali della classe operaia, la fatica per ottenere un diploma di scuola superiore, il peso dei turni interminabili, l'incessante pressione del campare giorno per giorno. Il film rappresenta un precoce esempio di coscienza di genere nel cinema, non immaginando donne libere dalla loro condizione ma osservando da vicino e dando spazio alla realtà quotidiana delle lavoratrici.

A portrait of workers in the Lőrinc mill. While following interviews about their personal lives, the spinning mill itself is portrayed in an artistic manner. Mészáros reclaims the space, the manual labour, and the everyday concerns of working women, shaping them into something of cinematic and artistic interest.

The film reveals the quiet beauty in physical work, the precise movements of machinery, the ritual of applying makeup before a shift, and presents working women as self-possessed and resilient. It addresses the social struggles of the working class, the struggle to gain a high school diploma, the burden of long hours, the unrelenting pressure of simply getting by. The film is an early work of gender consciousness, not by imagining women as free from their circumstances, but by closely observing and giving space to their everyday reality.

ROBERT WILSON AND THE CIVIL WARS

USA-Germania-Regno Unito, 1985
Regia: Howard Brookner

▪ Scen.: Howard Brookner. F.: Robert Chappell, Ira Brenner, Tom DiCillo. M.: Michelle Bahlke. Int.: Robert Wilson, Philip Glass, Christopher Knowles, Heiner Müller, Gavin Bryars. Prod.: Howard Brookner, Markus Trebitsch, Orin Wechsberg, Robert Wilson per Unisphere Pictures, Citifilmworks, Aspekt Telefilm Produktion GmbH ▪ DCP. D.: 94'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Janus Films – The Criterion Collection ▪ Restaurato nel 2025 da Janus Films – The Criterion Collection presso i laboratori Watchmaker Films, Pinball London e Bandoaparte, a partire da una copia 16mm, una VHS e dal suono ottico stereo 16mm. Con il sostegno di Howard Brookner Legacy Project, Howard Brookner Estate, Pinball London e Janus Films – The Criterion Collection. Restauro supervisionato da Aaron Brookner e Mark Rance / *Restored in 2025 by Janus Films – The Criterion Collection at Watchmaker Films, Pinball London and Bandoaparte laboratories, from a 16mm print, a VHS and the stereo 16mm optical sound. Funding provided by Howard Brookner Legacy Project, Howard Brookner Estate, Pinball London and Janus Films – The Criterion Collection. Restoration supervised by Aaron Brookner and Mark Rance*

Alcuni dei miei primi ricordi d'infanzia sono legati alle visite a mio zio, Howard Brookner, nel luminoso loft di Robert Wilson che si affacciava sulla West Side Highway di New York, dove Howard viveva mentre Bob era all'estero per lavoro. Quel grande spazio, con le sue enormi finestre e la scala antincendio dalla quale ammiravamo i

Robert Wilson and the CIVIL warS

fuochi d'artificio del 4 luglio sull'Hudson, ha lasciato su di me un'impronta indelebile.

Anni dopo, il film di Howard *Robert Wilson and the CIVIL warS*, visto su una sbiadita VHS doppiata, mi ha aiutato a capire l'importanza del lavoro di Bob e del loro percorso condiviso. Il secondo documentario di Howard, raramente visto, cattura il visionario tentativo di Wilson di unificare sei produzioni teatrali internazionali in una monumentale opera globale per il Festival delle arti olimpiche del 1984 a Los Angeles. Il film ci immerge nell'universo creativo di Wilson, restituendo un ritratto incandescente del genio artistico che mette in luce la visione ambiziosa di Bob e le complesse realtà che si celano dietro i sogni creativi.

Dopo la prematura morte di Howard di AIDS, nel 1989, i suoi film hanno rischiato di scomparire del tutto. Nel 2011 ho iniziato a cercarli, prima ritrovando il suo documentario del 1983 su William S. Burroughs (ridistribuito da The Criterion Collection nel 2014) e poi dedicandomi, nel 2012, a *Robert Wilson and the CIVIL warS*. Dal co-produttore di Howard, Orin Wechsberg, oggi scomparso, sono venuto a sapere che tutti i materiali originali erano andati perduti a causa dell'uragano Sandy, con l'eccezione di una videocassetta VHS. Le poche tracce mi hanno portato in laboratori e archivi di New York, Londra e infine Amburgo, dove ho scoperto che i negativi originali di Howard erano stati gettati. Con grande tenacia abbiamo ricostruito il missaggio audio da nastri magnetici sparsi e da copie VHS raccolte nel frattempo. Dopo un decennio di lavoro con esperti in suono, scansione, correzione del colore e restauro, abbiamo riportato in vita il film, a partire da un'unica copia superstite in condizioni critiche. Il documentario restaurato è una testimonianza della perseveranza, della visione artistica e dell'eredità duratura dei sogni monumentali di Wilson, così come della voce cinematografica essenziale di Howard. È un onore condividerlo con nuovi spettatori e vederlo rivivere.

Aaron Brookner

Some of my earliest memories involve visiting my uncle, Howard Brookner, at Robert Wilson's luminous loft overlooking New York's West Side Highway, where Howard lived while Bob worked abroad. That expansive space, with its huge windows and fire escape from which we watched 4th of July fireworks explode over the Hudson River, left an indelible mark on me.

Years later, Howard's film, Robert Wilson and the CIVIL warS*, viewed through a hazy, dubbed VHS tape, helped me make sense of the importance of Bob's work and their shared journey. Howard's rarely seen second documentary captures Wilson's visionary quest to unify six international theater productions into a monumental global opera for the 1984 Olympic Arts Festival in Los Angeles. The film immerses us in Wilson's creative universe and the result is an incandescent portrait of artistic genius, revealing Bob's ambitious vision and the delicate realities behind creative dreams.*

After Howard's untimely death from AIDS in 1989, his films nearly disappeared entirely. In 2011, I began searching, first locating his 1983 documentary on William S. Burroughs (re-released by Criterion Collection in 2014) and then turning my attention in 2012 to Robert Wilson and the CIVIL warS*. Howard's late co-producer, Orin Wechsberg, told me that all original materials were lost to Hurricane Sandy, with only one VHS tape left. I followed leads to labs and archives in New York, London and finally Hamburg, where I learned Howard's original negatives had been discarded. Driven by strong compulsion, we reconstructed the sound mix from scattered magnetic tapes and VHS copies collected along the way. After a decade of work with dedicated specialists in sound, scanning, color correction and restoration across New York, Portugal and London, we revived the film from a challenging surviving print. Today, Howard's restored documentary stands as a testament to the perseverance, artistic vision, and enduring legacy of Wilson's monumental dreams and Howard's vital cinematic voice. It is an honor to share it with new audiences and see it live again.*

Aaron Brookner

CAMÉRA ARABE

Tunisia-Francia-Regno Unito, 1987
Regia: Férid Boughedir

▪ Scen.: Férid Boughedir. F.: Ahmed Zaaf. M.: Moufida Tlatli. Int.: Férid Boughedir (narratore). Prod.: Férid Boughedir ▪ DCP. D.: 65'. Bn e Col. Versione araba e inglese con sottotitoli inglesi / *In Arab and English with English subtitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da Cosmo-Digital in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Cosmo-Digital, a partire dalle copie 16mm originali. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2023 by Cosmo-Digital in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at Cosmo-Digital laboratory, from the original 16mm prints. Funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

Caméra arabe

Seguendo la formula vincente del noto documentario sul cinema dell'Africa nera *Caméra d'Afrique*, Férid Boughedir ha realizzato un montaggio serrato e illuminante, della durata di un'ora, di spezzoni tratti da fondamentali film arabi degli ultimi vent'anni. Il formato di un'ora è troppo breve per andare oltre un rapido accenno ai film e ai registi principali, ma offre comunque un valido punto di partenza a chi desidera una panoramica generale. […]

La produzione egiziana è stata a lungo l'unica forma di cinema presente nei paesi arabi, con i suoi popolari film di genere e d'intrattenimento: ha dominato commercialmente il mondo arabo fin dalla fine degli anni Venti. Solo negli anni Sessanta, con l'indipendenza dei paesi nordafricani, hanno cominciato a emergere altri film, caratterizzati da nuove tematiche e finalità. *Caméra arabe* presenta estratti da alcune di queste opere, tra cui film di Mohammed Lakhdar-Hamina, Mahmoud Ben Mahmoud, Abdellatif Ben Ammar, Merzak Allouache, Souheil Ben Barka, Mohammad Malas e Nouri Bouzid. Un posto speciale è riservato al regista egiziano Youssef Chahine. La brillante e tormentata battaglia di Chahine per descrivere lo smarrimento dell'identità araba in un mondo scosso da eventi politici drammatici riassume efficacemente il senso del film.

Boughedir individua nella guerra del 1967 con Israele, nella visita del presidente Sadat a Gerusalemme nel 1977 e nella guerra in Libano gli eventi che hanno profondamente destabilizzato l'uomo arabo dal punto di vista intellettuale, mentre il film traccia l'evoluzione dei temi politici nella produzione cinematografica recente. Allo stesso tempo, brevi interviste con i registi più importanti mostrano un'ampia gamma di punti di vista sulla possibilità di inserire messaggi politici nei film.

Boughedir sostiene con forza *L'uomo di cenere* di Bouzid, film controverso definito come il primo a mostrare un'amicizia tra un giovane arabo e un anziano ebreo. Lo stesso Bouzid tocca un altro tema delicato quando afferma che ogni film dovrebbe contribuire a forzare progressivamente i limiti della censura.

Anthony Yung, "Variety",
20 maggio 1987

Following the successful formula of his well-known docu on black African cinema, Caméra d'Afrique*, Férid Boughedir has put together a fast-moving, enlightening hour of clips from key Arab films of the last 20 years. An hour format is too brief to do much more than touch base on the top pictures and directors, but it provides a solid introduction for those interested in an overview …*

Egyptian production was long the only cinema made in the Arab countries, with its popular genres and entertainment pictures. Since the late 1920s, it has commercially dominated the Arab world. Only in the 1960s, when the North African countries gained independence, did other films emerge with new themes and aims. Caméra arabe *presents highlights from a number of them, including works by Mohamed Lakhdar-Hamina, Mahmoud Ben Mahmoud, Abdellatif Ben Ammar, Merzak Allouache, Souheil Ben-Barka,*

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse

Mohamed Malas and Nouri Bouzid. A special place is reserved for Egyptian helmer Youssef Chahine. Chahine's intelligent, anguished battle to describe Arabs' shaken sense of their own identity in a world rocked by dramatic political events rather sums up the film.

Boughedir suggests the 1967 war with Israel, President Sadat's visit to Jerusalem in 1977, and the war in Lebanon are events that have unmanned the Arab intellectually as film traces the political themes in recent film production. At the same time, capsule interviews with the major directors show a broad range of thinking on the possibility of putting political messages into films.

Boughedir takes up the cause of Bouzid's controversial Man of Ashes*, described as the first film to show friendship between an Arab youth and an old Jew. Bouzid himself touches on another sensitive issue when he says each film should push back censorship a bit more.*
Anthony Yung, "Variety", 20 May 1987

HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE

USA, 1991 Regia: Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola

▪ T. it.: *Viaggio all'inferno*. Scen.: Fax Bahr, George Hickenlooper. M.: Michael Greer, Jay Miracle. Mus.: Todd Boekelheide. Int.: Francis Ford Coppola, Robert Duvall, Dennis Hopper, Frederic Forrest, John Milius, Martin Sheen, Vittorio Storaro, Laurence Fishburne. Prod.: George Zaloom e Les Mayfield per Zaloom Mayfield Productions e Zoetrope Studios ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: StudioCanal per concessione di Zoetrope ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Zoetrope / *Restored in 4K in 2025 by Zoetrope*

Il 1° marzo 1976 sono partita per le Filippine con mio marito Francis Coppola, i nostri tre figli, Gio, Roman e Sofia, il nipote di Francis, Marc, la governante, la baby-sitter e il proiezionista di Francis. Avevamo affittato una grande casa a Manila per starci tutti assieme durante i mesi previsti per le riprese di *Apocalypse Now*, il nuovo film di Francis sul Vietnam. […]

L'intreccio parla di un certo capitano Willard che viene mandato in missione speciale […]. Il copione racconta il viaggio e le peripezie che Willard affronta lungo il percorso. Quando finalmente giunge a destinazione, l'esperienza del viaggio lo ha profondamente cambiato. Anche molti di quelli che hanno lavorato al film sono cambiati.
Eleanor Coppola, *Diario dell'Apocalisse. Dietro le quinte del capolavoro di Francis Ford Coppola*, Minimum Fax, Roma 2006

Nel febbraio del 1976 Francis Coppola inizia le riprese nelle Filippine di *Apocalypse Now*, da una sceneggiatura di John Milius ispirata a *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad. Sua moglie Eleanor documenta la lavorazione per conto della compagnia di distribuzione, la United Artists, e registra anche le conversazioni con il marito, che utilizzerà nel suo diario personale. […]

Prima di *Hearts of Darkness* c'era stato *Burden of Dreams*, il film di Les Blank sul *making of* di *Fitzcarraldo* di Werner Herzog, che documentava fenomeni analoghi: il regista 'progressista' che, ricreando un'impresa colonialista, finisce per trasformarsi a sua volta in una sorta di forza coloniale in miniatura; l'autore eroico che non solo rifiuta lo studio per girare nel mondo reale, ma si sottopone alle stesse sfide fisiche e agli stessi pericoli raccontati dal suo film. Su questo punto, il protagonista di *Hearts of Darkness* è più consapevole di quello di *Burden of Dreams*: mentre Herzog si cala fino in fondo nella parte dell'artista romantico-ossessivo, Coppola è conscio di tutto il bagaglio hollywoodiano che porta con sé nella giungla […].

Coppola è riuscito a trasformare il mondo intero nel suo set cinematografico, in un modo che nessun vecchio magnate avrebbe mai potuto immaginare. Ma dove si trova, nel prodotto

finale, il significato di tutto ciò per lui, in quanto autore-artista-eroe? Che cosa rappresenta davvero *Apocalypse Now*? È questa la domanda che *Hearts of Darkness* rincorre con un'energia disperata e convulsa.
Richard Combs, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, "Sight and Sound", n. 1, Gennaio 1992

On 1 March 1976, I went to the Philippines with my husband, Francis Coppola, our three children, Gio, Roman and Sofia, Francis's nephew, Marc, our housekeeper, babysitter and Francis's projectionist. We rented a large house in Manila for all of us to live in during the five-month scheduled shooting of Francis's film Apocalypse Now*, an adventure set in Vietnam …*

The story concerns a Captain Willard who is given an assignment to go on classified mission up a river in Vietnam … The script deals with Willard's journey and the events along the way. When Willard finally arrives at his destination, he has been changed by the experience of making the journey. Many of the people who worked on the film were also changed.
Eleanor Coppola, Notes*, Pocket Books, New York 1979*

In February 1976, Francis Coppola begins filming in the Philippines on Apocalypse Now*, adapted by John Milius from Joseph Conrad's* Heart of Darkness*. His wife Eleanor shoots documentary footage for the releasing company, United Artists, and also records conversations with her husband for use in her own diary …*

Before Hearts of Darkness *there was* Burden of Dreams*, Les Blank's film about the making of Werner Herzog's* Fitzcarraldo*, which documented similar phenomena: the "progressive" filmmaker recreating a colonialist exploit and himself becoming a mini-colonial force in the process; the heroic auteur who not only shuns the studio for the real world but subjects himself to the same physical challenges and dangers that his film is about. On this score, the subject of* Hearts of Darkness *is rather more self-aware than that of* Burden of Dreams*: where Herzog plays the romantic-obsessive artist to the hilt, Coppola is conscious of all the Hollywood baggage he brings with him into the jungle …*

He has succeeded in making the whole world his studio, in a way undreamt of by any old-time mogul, but where in the end product is its meaning for him as an auteur-artist-hero? What really is Apocalypse Now *about?, is the question that is pursued with desperate, flailing energy through* Hearts of Darkness.
Richard Combs, Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, "Sight and Sound", n. 1, January 1992*

KATHARINE HEPBURN: ALL ABOUT ME

USA, 1993 Regia: David Heeley

▪ Scen.: David Heeley, Joan Kramer, Katharine Hepburn. F.: Michael Barry. M.: Scott P. Doniger. Mus.: Michael Whalen. Int.: Katharine Hepburn, Dorothy Arzner, John Ford, Cary Grant, Howard Hughes, Spencer Tracy, John Huston, Humphrey Bogart. Prod.: Joan Kramer, David Heeley per Top Hat Productions, Turner Pictures ▪ DCP. D.: 70'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Turner Classic Movies

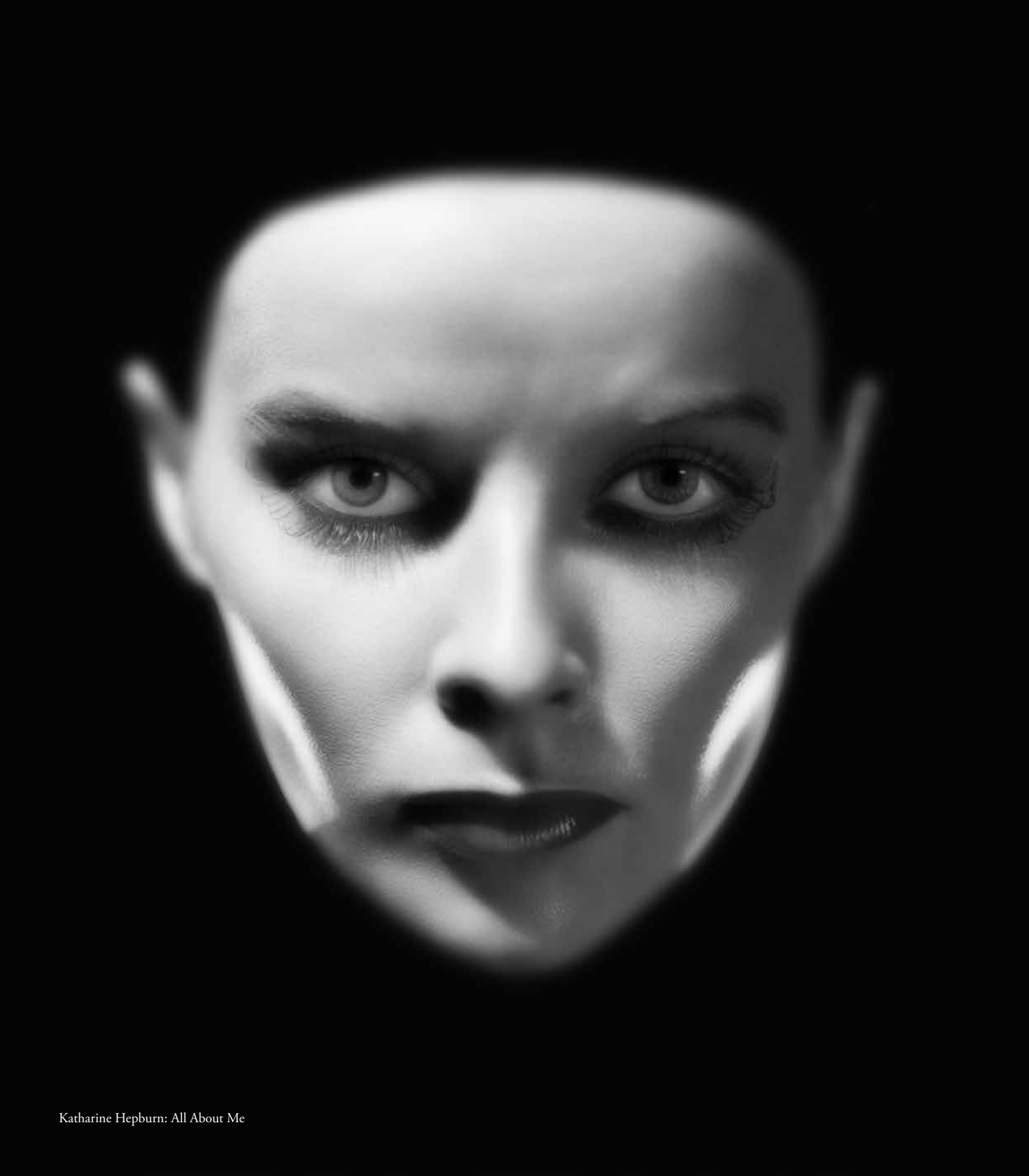
Quando Katharine Hepburn appare in questo documentario ha ottantacinque anni: è trascorso un anno dalla pubblicazione della sua autobiografia, *Io: storia della mia vita*, da cui riprende alcuni episodi per raccontarli davanti alla macchina da presa. Pur non contenendo esattamente *tutto* come promette il titolo, il film è comunque fortemente incentrato su una star che nel corso del tempo è stata definita "insolita", "veleno per il botteghino" ed è considerata pioniera del femminismo in un'industria cinematografica costruita sulla familiarità, il denaro e la misoginia.

Il film si concentra sul percorso di Hepburn verso la comprensione di sé e della propria identità, e sul rifiuto di lasciarsi plasmare da Hollywood. A inizio carriera interpretava spesso personaggi ipersensibili e inclini a reazioni eccessive, donne che dovevano subire umiliazioni per apparire infine tenere e autentiche, per diventare se stesse. Era un gioco rischioso, fatto di successi e fallimenti: interpretare una zingarella scozzese in *Amore tzigano* fu un passo falso, ma interpretare Maria di Scozia fu, almeno artisticamente, un colpo maggiormente riuscito. I fallimenti si accumularono al punto che, nel 1938, Hepburn decise di ritirarsi temporaneamente dal cinema. Durante quella pausa scoprì cosa poteva davvero funzionare per lei: interpretare personaggi affini – donne indipendenti – in sceneggiature scelte personalmente. Poi incontrò Spencer Tracy, se ne innamorò, fu ricambiata e recitò al suo fianco in otto film. Tracy, che inizialmente vide in lei una donna bizzarra e sessualmente ambigua con le unghie sporche, finì per morire nella cucina della casa che condividevano.

Attivo nella televisione dalla fine degli anni Sessanta, il regista David Heeley intreccia in modo convincente filmini di famiglia, fotografie e spezzoni di film. La semplicità dei suoi lavori è insieme il loro fascino e il loro limite. Questo è tuttavia un documento importante: Hepburn rievoca una vita tra palcoscenico e schermo con voce tremula e un ritmo deliziosamente sincopato, mentre sbriga le faccende quotidiane. "Gli Oscar sono una bella cosa" dice, intenta a stendere i panni sull'erba, "ma non servono a molto quando si tratta di fare il bucato." Heeley la ritrae come una donna che si sforza di vivere una vita normale e ci riesce, anche se tutto in lei era speciale.

Ehsan Khoshbakht

When Katharine Hepburn appeared in this documentary at the age of 85, it was a year after she had published her



Katharine Hepburn: All About Me

autobiography, Me: Stories of My Life *– stories from which she repeats on camera. Not exactly all about her, but still very much focused on a star who was, at various times, deemed "unusual", "box-office poison", and a feminist trailblazer in a film industry built on familiarity, money and misogyny.*

The film focuses on Hepburn's journey toward self-understanding, on discovering who she was and refusing to let that be moulded by Hollywood. In her early career, she often played women who were oversensitive and prone to overreaction, characters who, through a humiliating process, would ultimately appear tender and real – they became themselves. It was a hit-and-miss game: playing a Scottish gypsy in The Little Minister *was a miss, but playing Mary, Queen of Scots was more of a hit, at least artistically. The misses piled up so heavily that, by 1938, she dropped out of the movies for a time. During that break, she discovered what could work for her: playing like-minded characters – independent women –in scripts she had personally selected. Then she met Spencer Tracy, fell in love with him, was loved in return, and co-starred with him in eight films. Tracy, who had initially considered her a peculiar woman with ambiguous sexuality and dirty fingernails, ended up dying in the kitchen of their shared house.*

Active in television since the late 1960s, director David Heeley convincingly weaves together home movies, still photographs and film clips. The simplicity of his films is both their charm and their weakness. Still, this is a major document: Hepburn reminiscing about a life on stage and screen in a quavering, delightfully staccato voice as she does her house chores. "Oscars are nice," Hepburn says as she spreads the washing on the grass, "but they are not much help when it comes to doing the laundry." Heeley portrays her as someone striving and succeeding in living an ordinary life, even if there was nothing ordinary about the actor herself.

Ehsan Khoshbakht

Paradjanov, le dernier collage

PARADJANOV, LE DERNIER COLLAGE

Armenia-Francia, 1995
Regia: Ruben Gevorkyants, Krikor Hamel

▪ T. alt.: *Parajanov. Verjin kolazh*. T. int.: *Parajanov. The Last Collage*. Scen.: Rouben Kévorkiantz, Krikor Hamel, Karékine Zakoyan. M.: Kariné Arakelian, Haïgouï Arakelian. Mus.: Tigrane Mansourian. Prod.: Krikor Hamel, Ani Hamel per Hayk Studio, Kissani-Film, Zhapaven Studio ▪ DCP. D.: 68'. Bn e Col. Versione francese, armena e russa con sottotitoli inglesi / *In French, Armenian and Russian with English subtitles*
▪ Da: La Cinémathèque française

Quando è stato realizzato il documentario, Paradžanov era morto da cinque anni. Il suo spirito chagalliano aleggiava ancora tra le strade di Erevan e Tbilisi, dove sono state girate queste splendide immagini in bianco e nero. È in quei vicoli che Paradžanov rivive. Il film seguiva di quattro anni la disastrosa caduta del sistema sovietico: un sistema che, tra le tante altre nefandezze, aveva dimostrato la propria insensatezza incarcerando quel concentrato di vitalità e creatività dalla barba ribelle e dallo spirito indomito. Però la voce di Paradžanov sopravvive, e parla con scioltezza il francese. E anche se ci vuole qualche minuto per abituarcisi, l'essenza delle parole – tratte dagli scritti dello stesso Paradžanov – colpisce dritto al cuore.

Nel film compaiono diverse figure di rilievo, e tutte risultano più autentiche di quanto ci si aspetti da semplici interviste frontali. Godard soffia una densa nuvola di fumo di sigaro nell'ultima solitaria stanza di Paradžanov e dichiara: "L'uomo non è il creatore del proprio linguaggio; è una creazione di esso". Ma subito dopo lo santifica, versa acqua benedetta sulla sua testa stempiata e lo proclama creatore del linguaggio attraverso il cinema. Altri interventi includono quello dell'altro grande armeno, Artavazd Pelešjan, che si commuove parlando di una lettera ricevuta cinque mesi dopo la morte di Paradžanov.

Paradžanov sapeva vedere l'anima degli oggetti. Galli e galline non apprezzarono forse la fine che fu loro riservata sul set, ma pietre, tappeti, cotone e incisioni su legno si intrecciano come in un antico tappeto persiano appeso al balcone della casa del regista a Erevan. Sugli scalini di quella casa è stato girato il suo ultimo film incompiuto, *La confessione*, del quale ci vengono mostrati alcuni frammenti.

Paradžanov, soggetto di innumerevoli fotografie dall'impeccabile composizione, sfoderava il suo lato comico nei filmini amatoriali, dove non esitava a far balenare un vivace e irridente gesto osceno. Per lui, la regola non scritta sembrava essere: "Tutto tranne il cinema" – il che, paradossalmente, faceva sì che *tutto* fosse cinema. I suoi film sono inni nudi alla bellezza, con una violenza emotiva in cui i melograni esplodono come granate e macchiano i tessuti armeni con il sangue del poeta. E questo documentario quasi perfetto ne cattura tutta l'essenza.

Ehsan Khoshbakht

Paradjanov, le dernier collage è un documentario creativo dedicato alla vita e all'opera di Sergej Paradžanov. Con il suo stile innovativo, il regista armeno ha creato un cinema sorprendente, profondamente simbolico e intessuto di riferimenti culturali, attraverso un uso vibrante del colore, di elementi folklorici e poetici e un'attenzione meticolosa al suono.

Questo commovente documentario svela l'infanzia, i ricordi, i sogni e gli incubi di un autore per il quale vita e opera erano inseparabili.

L'amore, la morte, l'esilio, gli amici, Tbilisi, Kiev, Erevan (dove trascorse l'ultima parte della sua vita) costituiscono i sette capitoli della storia di Paradžanov nel suo lungo cammino alla ricerca della poesia e della bellezza.

Il film raccoglie le testimonianze di grandi personalità del mondo del cinema (Jean-Luc Godard, Tonino Guerra, Marina Vlady, Robert Hossein, Artavazd Pelešjan…), offrendo un'immersione totale nell'universo creativo di Paradžanov, che invita il grande pubblico a incontrarlo.

Ani Hamel

When this was made, he had been dead for five years. His Chagallian spirit was still flying through the streets of Yerevan and Tbilisi, where the gorgeous black-and-white of this film was shot. It is in those alleys that Parajanov comes back to life. The film was made four years after the dismal fall of the Soviet system – a system that proved its utter stupidity, among countless other things, by imprisoning this woolly, rolling ball of life. Yet his voice lives on, speaking fluent French. And while it might take a few minutes to get used to it, the essence of the words – drawn from Parajanov's own writings – strikes straight at the heart.

Various dignitaries appear, and they all come across as more sincere than one expects in talking head interviews. Godard puffs a thick cloud of cigar smoke into Parajanov's last solitary room and declares, "Man is not the creator of his language; he is a creation of it." But he quickly anoints Parajanov with sainthood, pours holy water on his balding head, and declares him the creator of language through cinema. Other interviews include that other Armenian giant, Artavazd Peleshian, who breaks down while speaking about a letter he received five months after Parajanov's death.

Parajanov could see the soul of objects. While chickens and roosters might not have been particularly fond of how they ended up on his sets, stones, carpets, cotton and woodcuts weave together like an old Persian rug hanging from the balcony of his lonely Yerevan house. On the steps of that house, his final, unfinished film Confession *– which we see fragments of – was shot.*

The subject of countless, impeccably framed photographs, Parajanov was also a comedian in his home movies, in which he didn't shrink from flashing a vulgar, lively fuck-you gesture. For him, the unspoken rule seemed to be: "Anything but cinema" – which, paradoxically, made it all *cinema. His films are naked hymns to beauty, with a violence of emotion in which pomegranates explode like grenades and stain Armenian fabrics with the blood of the poet. And this nearly flawless documentary captures that.*

Ehsan Khoshbakht

Paradjanov, le dernier collage *is a creative documentary devoted to the life and work of Sergei Parajanov, an Armenian filmmaker whose avant-garde style created astonishing cinema deeply symbolic and rich in cultural heritage, with vibrant use of colour, folkloric and poetic elements, and meticulous attention to sound.*

This moving film lifts the veil on his infancy, his memories, dreams and nightmares, Parajanov's work being inextricably bound up with his life.

Love, death, exile, his circle of friends, Tblisi, Kiev and Yerevan, where he lived, make up the seven tableaux in the story of Parajanov on his long journey in search of poetry and beauty.

Throughout the film, personalities from the world of cinema add their testimonies: Jean-Luc Godard, Tonino Guerra, Marina Vlady, Robert Hossein, Artavazd Peleshyan… This documentary offers a total immersion into the creative world of Parajanov and invites the general public to make his acquaintance.

Ani Hamel

MERCHANT IVORY

USA, 2023 Regia: Stephen Soucy

▪ Scen.: Jon Hart, Stephen Soucy. F.: Sefa Karatekin. M.: Jon Hart. Mus.: Ryan Homsey. Int.: James Ivory, Helena Bonham Carter, Emma Thompson, Hugh Grant, Vanessa Redgrave, Felicity Kendal, Sam Waterston, James Wilby, Rupert Graves. Prod.: Stephen Soucy, John Hart per Modernist Films ▪ DCP. D.: 111'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Cohen Media Group

Nel cinema non esiste un'altra storia come quella della Merchant Ivory, ed è stato un dono prezioso poter osservare quel mondo dall'interno attraverso James Ivory e gli oltre cinquanta collaboratori che ho intervistato a New York, Londra, Parigi e Los Angeles durante la realizzazione di questo documentario.

James Ivory è tra i nostri più grandi registi viventi, e a novantacinque anni il vincitore dell'Oscar per l'acclamato *Call Me by Your Name* non dà alcun segno di volersi fermare. Continua a lavorare: ha recentemente adattato un racconto di Ruth Jhabvala, *The Judge's Will*, per il regista Alexander Payne, e il romanzo francese *Farla finita con Eddy Bellegueule*, destinato a diventare una miniserie.

Sin dal loro primo incontro, James Ivory, Ismail Merchant e Ruth Jhabvala sono rimasti legati per sempre. Le loro vite professionali e personali si sono intrecciate per oltre quarantacinque anni, trasformandoli nel trio creativo più celebre della storia del cinema.

La Merchant Ivory ha prodotto quarantatré film. Molte produzioni sono state travagliate, spesso a causa di budget limitati, e l'ultimo film, *Quella sera dorata*, ha portato la società al fallimento. Ma è sufficiente scorrere l'elenco dei loro lavori e dei talenti che vi hanno preso parte per cogliere l'eccezionalità dell'impresa.

La storia della Merchant Ivory, con James Ivory e Ismail Merchant al centro, parla di arte, denaro, collaborazione, lealtà, conflitti, amore, gelosia, e alla fine, per Jim, della necessità di andare avanti e di iniziare un nuovo capitolo dopo la scomparsa di Ismail.

Stephen Soucy

There's no other story like Merchant Ivory in the history of cinema and what a gift to be given an inside view of the Merchant Ivory world from James Ivory and the more than 50 collaborators I interviewed in New York, London, Paris, and Los Angeles, in making this documentary film.

Merchant Ivory

James Ivory is one of our greatest living directors and, at 95 years old, this Oscar-winner for the much-lauded Call Me by Your Name *shows no sign of slowing down. He's still working, having recently adapted a Ruth Jhabvala short story,* The Judge's Will*, for director Alexander Payne and the French novel,* The End of Eddy*, slated to be a multi-episode miniseries.*

Once James Ivory, Ismail Merchant, and Ruth Jhabvala met, they were connected forever. Their work and personal lives entwined for over 45 years, and they became the most famous collaborative troika in film history.

Merchant Ivory released 43 films. Many were fraught productions, often budget-related, and their last film, The City of Your Final Destination*, brought the company to bankruptcy. A look at the comprehensive list of films that Merchant Ivory made, and the roster of talent they worked with, reveals that theirs was a spectacular achievement.*

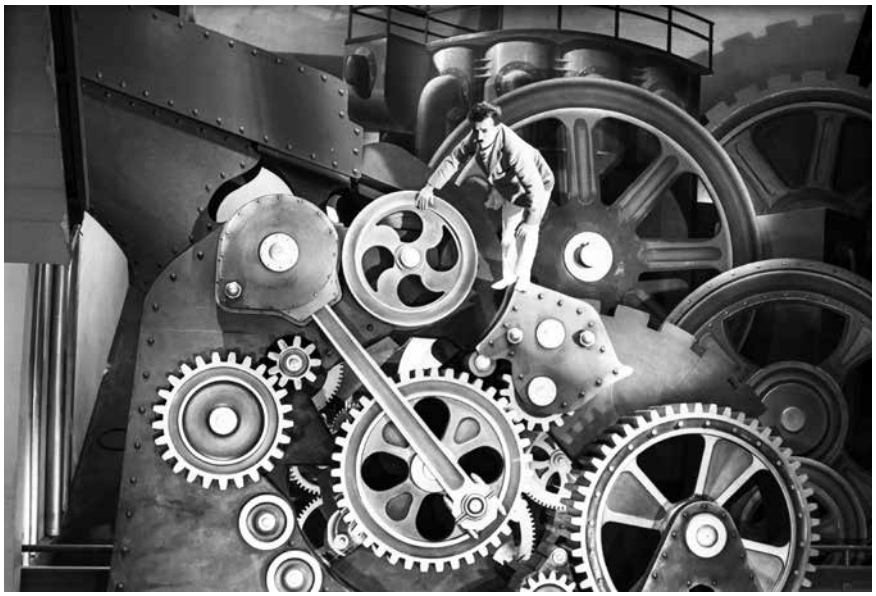
The Merchant Ivory story, with James Ivory and Ismail Merchant at its centre, is about art, money, partnership, loyalty, dysfunction, love, jealousy, and eventually for Jim, the necessity to move forward and embark on a new chapter after Ismail's passing.

Stephen Soucy

CHAPLIN ET LES TEMPS MODERNES: LA VOIE DU SILENCE

Francia, 2024 Regia: Gregory Monro

▪ F.: Nicolas Le Gal. M.: Juliette Haubois, Antoine Kerninon. Mus.: Vincent Theard. Int.: Sarah-Jane Sauvegrain. Prod.: Martin Laurent per Arte, Temps Noir ▪ DCP.



Chaplin sul set di *Tempi moderni* © Roy Export Est.

D.: 55'. Bn. e Col. Versione francese e inglese / *In French and English*
▪ Da: Temps Noir

Un viaggio dalla fine degli anni Venti, apice del cinema muto, alla rivoluzionaria adozione del sonoro. La transizione, esemplificata da *Tempi moderni* di Chaplin nel 1936, segnò la fine del muto e la nascita di una nuova epoca cinematografica. Un flashback al 1928 rivela le difficoltà affrontate da Chaplin e da altre star del muto ad adattarsi al sonoro dopo l'uscita di *Il cantante di jazz*. Nel 1932, dopo un tour mondiale durato diciotto mesi, Chaplin si interrogò sul ruolo del cinema in un mondo in rapido mutamento. Decise infine che *Tempi moderni* doveva restare un film muto, adottando però effetti sonori per adeguarsi all'evoluzione tecnologica.

Questo documentario riflette il singolare approccio di Chaplin alla regia, fatto di prove incessanti e grande dedizione. Arricchito dai contributi di grandi maestri della comicità come Harold Lloyd e Stanlio e Ollio, contrappone la libertà del muto ai vincoli imposti dal sonoro. La voce artistica di Chaplin, in continua evoluzione, si confrontò anche con le questioni sociali e politiche del suo tempo, come il capitalismo industriale e la Grande depressione. Sebbene il suo sostegno al New Deal di Roosevelt fosse evidente, i suoi film furono accusati di presunte simpatie comuniste. Mentre Hollywood affrontava le sfide del sonoro e della crescente censura, *Tempi moderni* rappresentò una svolta nella carriera di Chaplin, segnando l'addio all'emblematico personaggio di Charlot. Il documentario sottolinea il cambiamento del panorama cinematografico e l'evoluzione del ruolo degli artisti in un'industria sempre più regolamentata. La transizione al sonoro e l'ascesa di star hollywoodiane come Shirley Temple e Bette Davis furono eventi significativi. Gli artisti indipendenti come Chaplin divennero eccezioni in un sistema dominato dagli studios.

Nonostante le pressioni dell'epoca, l'eredità di Chaplin resiste, e *Chaplin et les Temps Modernes, la voie du silence* offre uno sguardo su questo periodo di trasformazione che coinvolse tanto il cinema quanto la società. Il documentario si chiude su una nota d'ottimismo, sottolineando la convinzione di Chaplin espressa dalla celebre frase che chiude il film: "We'll get along": "Ce la faremo", nel mondo sempre mutevole del cinema.

The documentary takes us on a journey through the late 1920s, the peak of silent films, and the disruptive introduction of sound. This transition, exemplified by Chaplin's Modern Times *in 1936, marked the end of silent cinema and the dawn of a new filmmaking era. A flashback to 1928 reveals the struggles faced by Chaplin and other silent film stars as they attempted to adapt to sound in the wake of* The Jazz Singer. *In 1932, after an 18-month global tour, Chaplin questioned the role of cinema in a rapidly changing world. He ultimately decided to keep* Modern Times *silent, embracing sound effects to adapt to evolving cinematic technology.*

This documentary reflects Chaplin's unique approach to filmmaking, characterized by relentless rehearsals and artistic dedication. It contrasts the freedom of silent cinema with the constraints of sound, with commentary from legendary comedic figures like Harold Lloyd, and Laurel and Hardy. Chaplin's evolving artistic voice also engaged with contemporary social and political issues, such as industrial capitalism and the Great Depression. While his support for Roosevelt's New Deal was evident, his films were criticized for their perceived communist sympathies. As Hollywood grappled with the challenges of sound and increasing censorship, Modern Times *marked a turning point in Chaplin's career, symbolizing the end of his iconic character, Charlot. The documentary underscores the changing landscape of cinema and the evolving role of artists in an industry under strict regulation. The transition to sound cinema and the rise of Hollywood stars like Shirley Temple and Bette Davis were significant. Independent artists like Chaplin became exceptions to the studio-driven norm.*

Despite the pressures of the era, Chaplin's legacy endures, and Chaplin et les Temps Modernes, la voie du silence *offers a glimpse into this transformative*

period, both in cinema and society. The documentary closes on an optimistic note, highlighting Chaplin's belief that "We'll get along" in the ever-evolving world of cinema.

CHARLIE CHAPLIN: THE SPIRIT OF THE TRAMP

Spagna-Regno Unito, 2024
Regia: Carmen Chaplin

▪ Scen.: Ashim Bhalla, Carmen Chaplin, Isaki Lacuesta, Amaia Ramirez. F.: Kenneth Oribe. M.: Julia Juaniz. Mus.: Nathaniel Méchaly. Int.: Johnny Depp, Emir Kusturica, Alba Flores, Tony Gatlif, Fernando Trueba, Michael Chaplin, Jane Chaplin. Prod.: Dolores Chaplin per Kwanon Films, Wave of Humanity, Basque Films ▪ DCP. D.: 89'. Bn e Col. Versione Inglese / *In English* ▪ Da: The Festival Agency

Charlie Chaplin: The Spirit of the Tramp

Charlot, il leggendario personaggio di mio nonno, è stato un simbolo luminoso di speranza in un mondo spesso oscuro. Lo stesso Charlie aveva una vitalità impareggiabile che affascinava persone di ogni estrazione, e ispirò i suoi figli ad abbracciare la passione e la libertà creativa.

Attraverso le recenti ricerche di mio padre Michael abbiamo portato alla luce incredibili e poco conosciute radici rom e abbiamo scoperto come questo retaggio abbia influenzato profondamente la formazione di Charlie, dando vita a un albero genealogico ricco di artisti.

La storia di Chaplin è stata raccontata molte volte; scrivendo insieme ad Ashim Bhalla, Isaki Lacuesta e Amaia Ramirez ho sentito il bisogno di raccontarla da un punto di vista personale, attraverso gli occhi di mio padre. Indagando nella nostra storia familiare e scavando negli archivi, presentiamo un racconto fatto di famiglia e patrimonio familiare, una celebrazione della tradizione romanì che offre al pubblico una nuova prospettiva su Charlie Chaplin, come uomo e come artista.

Nonostante abbiano storicamente vissuto ai margini della società, i rom sono liberi in modi per molti di noi inaccessibili. Charlie credeva profondamente nell'idea di essere un uomo senza confini: "Mi considero un cittadino del mondo". Sento, come mio nonno, che la cultura romanì abbia qualcosa da insegnarci sull'arte, la musica e la vita.

Carmen Chaplin

My grandfather's legendary character, The Tramp, was a beacon of hope and light in an often dark world. Charlie himself lived with an unmatched vivacity that captivated people from all walks of life, and he inspired his children to embody passion and creative freedom.

Through my father Michael's recent investigation, we unearthed incredible and lesser known family Romani roots and discovered how this heritage had imbued the way Charlie had been raised, resulting in a family tree full of artists.

Chaplin's story has been told many times; co-writing with Ashim Bhalla, Isaki Lacuesta and Amaia Ramirez, I felt compelled to approach it from a personal angle through the eyes of my father. By unearthing the history of our bloodline and digging into the archives, we present a narrative about family and legacy, a celebration of the Gypsy/Roma/Traveller tradition that offers audiences new insight into Chaplin as a man and as an artist.

Despite historically living on the margins of society, the Romani are free in ways that most of us are not. Charlie strongly identified with the idea of being a human being without borders: "I consider myself a citizen of the world". I feel, as my grandfather did, that Romani culture has something to teach us about making art, music, and living life.

Carmen Chaplin

GENE KELLY MÈNE LA DANSE

Francia, 2024 Regia: Claudia Collao

▪ Scen.: Claudia Collao. M.: Nathalie Ansellem. Mus.: Olivier Depardon. Int.: Laurent Stocker (narratore). Prod.: Félicie Roblin per Zadig Productions ▪ DCP. D: 51'. Bn. e Col. Versione francese e inglese con sottotitoli francesi / *In French and English with French subtitles*
▪ Da: Zadig Productions

Gene Kelly mène la danse

Leggendario protagonista dell'età dell'oro del musical hollywoodiano, Gene Kelly ha elettrizzato la settima arte con capolavori indimenticabili come *Cantando sotto la pioggia* e *Un americano a Parigi*. Ballerino, coreografo e regista, la sua ascesa è quella di un artista totale, costantemente impegnato nella sperimentazione e nell'innovazione. Il suo fisico, la voce e il sorriso travolgente impongono sin dagli esordi l'immagine dell'americano autentico, del 'ragazzo della porta accanto', che gli calza a pennello. Eppure, artista impegnato, sempre fedele alle sue umili origini e fervente sostenitore dei diritti civili negli Stati Uniti, promuove un'idea di danza maschile accessibile a tutti.

Dai primi passi come ballerino nei cabaret e nei music-hall di Broadway fino alla consacrazione come coreografo e regista, *Gene Kelly mène la danse* rivela come egli abbia ridefinito i confini della sua arte, tra performance nelle strade di New York e coreografie con personaggi animati o perfino con il suo doppio…

Raccontare l'ascesa di Gene Kelly significa anche ricordare come abbia contribuito a scoprire e lanciare un'intera generazione di nuovi talenti come il compositore Leonard Bernstein, i ballerini Cyd Charisse, Donald O'Connor e la francese Leslie Caron.

Nel 1952, a soli quarant'anni, è il primo ballerino a ricevere un Oscar speciale per la sua attività di coreografo. Quello stesso anno entra nella leggenda con la mitica interpretazione in *Cantando sotto la pioggia* – apoteosi artistica e autentico manifesto di un americano che ha sacrificato tutto alla sua arte.

Legend of the golden age of Hollywood musicals, Gene Kelly electrified the seventh art in unforgettable masterpieces such as Singin' in the Rain *and* An American in Paris. *Dancer, choreographer and director, his rise to fame was that of a complete artist on a continual quest for experimentation and innovation. His physique, his voice, his ravishing smile, established him from the get-go as an authentic American, the original "boy next door", an image that fitted him like a glove. Yet this committed artist, always faithful to his modest background and a staunch defender of the civil rights movement in the USA, made the case for a style of male dance accessible to all.*

From his early days as dancer in the night clubs and music halls of Broadway to his recognition as a choreographer and director, Gene Kelly mène la danse *reveals how this artist has extended the boundaries of his art: taking dance to the streets of New York, dancing with a cartoon character or with his own double…*

The story of Gene Kelly's rise to stardom is also a reminder that he enabled the discovery of a whole generation of new talent, such as composer Leonard Bernstein and dancers Cyd Charisse, Donald O'Connor, as well as French dancer, Leslie Caron.

In 1952, aged only 40, he was the first dancer to win an honorary Oscar for lifetime achievement. That same year, he took on legendary status with his unforgettable performance in Singin' in the Rain. *A high point that stands as a manifesto for this American who sacrificed everything for his art.*

KING KONG, LE CŒUR DES TÉNÈBRES

Francia, 2024 Regia: Laurent Herbiet

▪ Scen.: Laurent Herbiet, Erwan Le Gac, Tamara Erde. F.: Dominique Bouilleret. M.: Erwan Le Gac, Franck Nakache. Prod.: Philippe de Bourbon per Adaman Films ▪ DCP. D.: 61'. Bn. e Col. Versione francese e inglese con sottotitoli francesi / *In French and English with French subtitles* ▪ Da: Adaman Films

È forse il primissimo mito inventato dal cinema. Mentre quest'arte, con l'avvento del sonoro, entra nella sua

King Kong, le cœur des ténèbres

adolescenza, *King Kong*, uscito nel 1933 nell'America della Grande depressione, si impone subito come un monumento senza precedenti. Artefici di questa storia dal successo trionfale, tanto smisurato quanto l'opera stessa, due registi-esploratori: Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack. Cresciuti con i romanzi d'avventura e le storie di Joseph Conrad, i due ex combattenti segnati dalla Grande guerra uniscono i loro talenti, già a partire dagli anni Venti, in rocambolesche riprese in mezzo alla natura tra Abissinia, Iran e Siam. Il loro motto: "Keep it distant, difficult and dangerous" ("Fare in modo che sia lontano, difficile e pericoloso").

Di ritorno a Hollywood, i due temerari immaginano un film spettacolare con un gigantesco scimmione, senza rinunciare a nessuna stravaganza. Si affidano a un virtuoso degli effetti speciali, Willis O'Brien, che realizza un King Kong animato fotogramma per fotogramma – una sfida tecnica per l'epoca in grado di spaventare la giovane eroina (la star Fay Wray), le cui urla entreranno nella storia. È Ruth Rose, moglie di Schoedsack, a perfezionare la sceneggiatura: una donna del suo tempo, che dona al film sensibilità sociale, tono critico ed erotismo… In breve, una modernità travolgente.

Come sono nate le immagini di King Kong – la creatura appollaiata in cima all'Empire State Building, o la scena in cui sfoglia come un fiore Ann Darrow, togliendole i vestiti – e come si sono impresse nell'inconscio collettivo? Questo documentario ricco di materiali d'archivio ripercorre la genesi del film concentrandosi sulle carriere fuori dal comune dei suoi creatori, e mette in luce le ragioni del trionfo di un'icona cinematografica che ha generato molti seguiti e remake. La storia del gorilla strappato con la forza dalla sua isola per trasformarlo in un fenomeno da baraccone si legge oggi come la rivolta di una natura che, maltrattata dall'uomo, non ha altra risorsa se non quella di difendersi.

This is possibly the very first myth invented by the cinema. When this art-form was entering its adolescence with the advent of the talkies, King Kong *– released in 1933 during America's Great Depression – burst onto the scene like some colossal monument. The creators of this fiction, whose triumphal success matched its outrageous proportions, were two explorer-filmmakers: Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack. Raised on adventure books and Joseph Conrad stories, these former soldiers, wounded in the First World War, began pooling their talents in 1920 on extraordinary shoots in the wild through Abyssinia, Iran and Siam (now Thailand). Their adage was: "Keep it distant, difficult and dangerous".*

Returning to Hollywood, these hotheads dreamed up a major motion picture about a giant ape, a film on which no expense would be spared. They paid out for the services of special effects virtuoso, Willis O'Brien, who put together an animated King Kong frame by frame – back then a technical challenge – something to terrify the young heroine (the star Fay Wray), whose screams would go down in history. It was Ruth Rose, Schoedsac's wife, who put the finishing touches to the screenplay. A woman of her time, she gave the film its social fabric, its critical voice and its eroticism… In short, its wild modernity.

How did the images of King Kong – the creature perched atop the Empire State Building, or clutching Ann Darrow and peeling off her clothes – come into being? How did they become engraved on our collective consciousness? This documentary, chock full of archive material, retraces the film's genesis by exploring the unconventional careers of its creators and shines a light on the reasons for the success of this cinematic icon, remakes, sequels and all. The story of this gorilla, forcibly snatched from his island home to become a circus freak, reads today like a revolt of a natural world mistreated by mankind, its only resource, self-defence.

CONVERSATION AVEC MARTIN SCORSESE, EN NOTES ET EN IMAGES

Francia, 2024

Regia: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg

▪ T. int.: *Martin Scorsese: My Life In Music*. Int.: Martin Scorsese. M.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg. Prod.: Clara Kuperberg e Julia Kuperberg per Wichita Films ▪ DCP. D.: 53'. Bn e Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: OCS Ciné+ per concessione di Wichita Films

Martin Scorsese è universalmente apprezzato non solo per la sua maestria cinematografica ma anche per l'uso della musica come motore della storia. Per Scorsese la musica non è un accessorio, ma una forza narrativa essenziale quanto i dialoghi, il montaggio e lo stile visivo. In molti dei suoi film più emblematici la musica diventa un personaggio a sé stante. Riflette emozioni, sottolinea la tensione, amplifica il contesto culturale ed evoca periodi storici con precisione straordinaria.

Nonostante abbia lavorato con compositori eccezionali come Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Howard Shore e l'amico di lunga data Robbie Robertson, la vera passione di Scorsese risiede nell'uso di brani preesistenti all'interno dei suoi film. Non sono scelte casuali: sono spesso personali. Definisce questi brani "la colonna sonora della mia vita". Si tratta di un repertorio che rimanda a ricordi ed emozioni profonde. Ogni brano ha uno scopo preciso: far eco al tormento interiore di un personaggio, aggiungere ironia a una scena violenta, contrapporre alla patina glamour la cruda realtà nascosta sotto la facciata.

L'amore di Scorsese per la musica affonda le radici nella sua giovinezza a Little Italy, New York. "Vivevo in un quartiere affollato in cui da ogni finestra usciva una sonorità diversa" ha ricordato una volta. "Dai bar e dai negozi di dolciumi a ogni piano dei palazzi, la musica era ovunque. La radio era sempre accesa. Si sentiva il jukebox suonare dall'altra parte della strada. Nelle case popolari qualcuno poteva ascoltare l'opera mentre dalla finestra accanto arrivavano Benny Goodman o del rock'n'roll. Era una colonna sonora costante, viva".

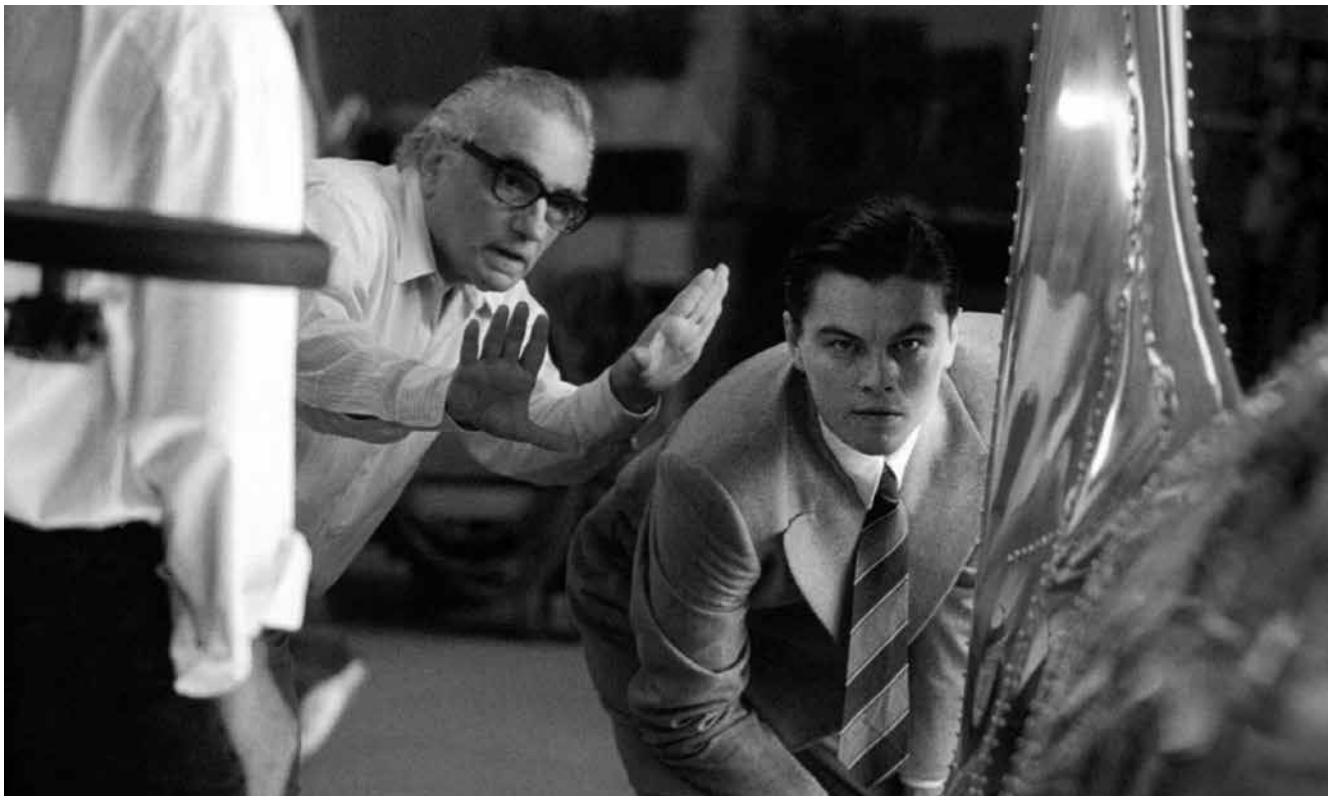
Questo caos sonoro ha lasciato su di lui un'impronta indelebile: ancora prima di prendere in mano una cinepresa, Scorsese ha capito che la musica poteva essere cinematografica. "Mi chiedevo: come mai nei film tutto questo è assente?" ha raccontato. Il suo cinema ha risposto a quella domanda. Da *Mean Streets* a *Quei bravi ragazzi* a *The Irishman*, Scorsese ha dimostrato che la musica giusta, al momento giusto, può trasformare non solo una scena ma l'intero paesaggio emotivo di un film.

Clara Kuperberg

Martin Scorsese is widely celebrated not only for his cinematic mastery but also for the way he uses music to enhance storytelling. For Scorsese, music is not an accessory – it's a narrative force as essential as dialogue, editing, or visual style. In many of his most iconic films, music becomes a character in its own right. It reflects internal emotions, underscores tension, amplifies cultural settings, and evokes time periods with uncanny precision.

Though he has worked with exceptional composers, including Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Howard Shore, and his longtime friend Robbie Robertson, Scorsese's true passion lies in weaving pre-existing music into his films. These aren't random choices – they're often personal. He refers to them as "the soundtrack of my life", selections drawn from deep memory and emotion. Each track serves a purpose, whether to echo a character's inner turmoil, bring irony to a violent scene, or contrast the surface of glamour with the grit underneath.

Scorsese's love for music can be traced back to his youth in Little Italy, New York. "I lived in a crowded neighbour-



Conversation avec Martin Scorsese, en notes et en images

hood where every window poured out a different sound," he once recalled. "From the bars and candy stores to every floor of the apartment buildings, music was everywhere. The radio never stopped. You'd hear the jukebox blaring across the street. In the projects, someone might be playing opera, while the next window played Benny Goodman or rock'n'roll. It was a constant, living soundtrack."

This sonic chaos left a permanent imprint on Scorsese. It instilled in him a sense that music could be cinematic even before he picked up a camera. "I used to think, why don't we ever hear this in movies?" he said. With his films, he's answered that question. From Mean Streets *to* Goodfellas *to* The Irishman*, Scorsese has proven that the right music, at the right moment, can transform not only a scene, but the entire emotional landscape of a film.*

Clara Kuperberg

STANLEY KUBRICK: THE INVISIBLE MAN Director's Cut

Regno Unito, 2024 Regia: Paul Joyce

▪ Scen.: Paul Joyce. Int.: Stanley Kubrick, Ken Adam, Shelley Duvall, Diane Johnson, Malcolm McDowell, Matthew Modine, Bryan Singer, David Thompson. Prod.: Paul Joyce per Channel 4 Television Corporation ▪ DCP. D.: 174'. Bn e Col. Versione inglese / *In English*
▪ Da: Chromatique Ltd

Ho diretto oltre quaranta documentari dedicati all'arte, per la maggior parte incentrati sul cinema. Nel corso di una lunga carriera durata più di cinquant'anni ho avuto il privilegio di realizzare quattro documentari sulla vita e l'opera del grande Stanley Kubrick, arrivando infine a quello che spero sarà considerato un ritratto definitivo di un autentico genio del cinema.

Kubrick ci ha lasciati mentre stava completando il suo ultimo film, *Eyes Wide Shut*, e la sua famiglia – molto unita – mi ha fatto l'onore di accogliermi nella sua casa per riflettere sull'uomo e sulla sua opera, pochi giorni dopo la scomparsa. È sepolto nel giardino della casa che amava, e mi è stato concesso di visitare quel luogo per rendergli omaggio. Queste conversazioni con sua moglie e le sue figlie sono in gran parte inedite. Il loro intento è sfatare il mito che lo dipingeva come una sorta di recluso squilibrato, come invece suggerivano le voci diffuse al tempo della sua morte. Al contrario, emerge l'immagine di un padre di famiglia affettuoso e, senza dubbio, di un lavoratore instancabile che però concentrava le sue energie in un luogo preciso che gli offriva il conforto e il sostegno di cui aveva bisogno: la sua casa.

Generazioni di cineasti, del presente e del passato, sono state influenzate e

Stanley Kubrick: The Invisible Man – Director's Cut

guidate dal talento e dalla precisione del metodo di Kubrick, così come lo saranno molte generazioni future. Sono orgoglioso di aver potuto svolgere un piccolo ruolo nel documentare la vita e l'opera di uno dei più grandi registi di sempre, affidandola alle cure dei tanti futuri custodi del suo insegnamento – molti dei quali non sono ancora nati – affinché ne preservino l'eredità, così preziosa per tutti noi.

Paul Joyce

I have made over 40 documentaries on arts subjects, most of them devoted to the art of cinema. During the course of a lengthy career over five decades, I have had the privilege of completing four documentaries covering the life and career of the great Stanley Kubrick, and the result now is what I hope will be considered a definitive portrait of a true cinematic genius.

Kubrick died when he was completing his final film, Eyes Wide Shut*, and his close-knit family did me the honour of inviting me into their home to reflect on the man and his work, just days after he left us. He is buried in the garden of the home he loved, and I was given permission to visit there and pay my respects. Many of these conversations with his wife and daughters have never been seen or heard before. They seek to dispel the myth that he was some kind of deranged reclusive such as the rumours that were prevalent at the time of his death. Instead, we have a picture of a loving family man as well as, quite clearly, a workaholic, but one who concentrated his energies in an exact location that provided the succour and support he needed: his home.*

Generations of living and dead filmmakers have been influenced and guided by the brilliance and precision of Kubrick's methodology, as will be many more generations of them to come. I am proud to have been able to play a small role in documenting the life and work of one of the greatest directors of all time, consigning it to the care of many, as yet unborn, future carriers of that cinematic torch we all aspire to.

Paul Joyce

GLI AMICI DI PIER PAOLO

Italia-Spagna, 2025
Regia: Francesco Giuncolucci

▪ F.: Núria Padrós, Xavier Juncosa. M.: Francesco Giuncolucci. Int.: Attilio Bertolucci, Bernardo Bertolucci, Dacia Maraini, Fabio Mauri, Giuseppe Zigaina, Laura Betti, Silvana Mauri. Prod.: Xavier Juncosa ▪ DCP. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Francesco Giuncolucci

Nel 1998 avevamo realizzato un documentario su Pasolini, intitolato *Un viaggio in Italia*, girato in un lungo peregrinare nel paese nell'estate di quell'anno. In occasione dei cinquantesimo anniversario dell'assassinio di Pasolini all'idroscalo di Ostia, abbiamo pensato far rivivere il materiale girato per quel film in un modo completamente diverso.

Con *Gli amici di Pier Paolo*, abbiamo scelto la voce di sette delle persone più vicine a Pasolini, intervistati proprio in quell'estate di quasi trent'anni fa. L'abbiamo immaginato come un fondo di testimonianze orali, senza quasi montaggio, senza immagini d'archivio; ascoltiamo solamente tutte le parole venute fuori da quelle interviste, di cui nel documentario precedente avevamo potuto usare solamente pochi frammenti. A parlare sono il poeta Attilio Bertolucci – nella sua ultima intervista –, il regista Bernardo Bertolucci, la scrittrice Dacia Maraini, gli artisti Fabio Mauri e Giuseppe Zigaina, l'attrice Laura Betti e l'editrice Silvana Mauri.

Gli amici di Pier Paolo ha il solo obiettivo di fare partecipi gli spettatori delle parole dei suoi amici – molti ormai scomparsi – regalando al pubblico il puro piacere dell'ascolto; un ascolto che sia anche, e soprattutto, occasione per riflettere. Non è un documentario, ne ha mai voluto esserlo: è un 'documento su Pasolini', il grande poeta, il regista, l'ineguagliata figura di intellettuale europeo.

Francesco Giuncolucci

In 1998 we made a documentary about Pasolini entitled Un viaggio in Italia*, shot over the course of a long pilgrimage through Italy during the summer of that year. On the occasion of the 50th anniversary of the murder of Pasolini at an abandoned seaplane base in Ostia, we decided to reuse material shot for that film in an entirely different way.*

For Gli amici di Pier Paolo *we chose the voices of seven of those who were closest to Pasolini, interviewed in that summer nearly 30 years ago. We envisaged the film as being a source of oral testimony, almost free of editing, without archive footage; we simply listen to the words of those interviews, of which we were only able to use a few fragments in our earlier documentary. They are the words of poet Attilio Bertolucci – in his final interview – director Bernardo Bertolucci, author Dacia Maraini, artists Fabio Mauri and Giuseppe Zigaina, actress Laura Betti and publisher Silvana Mauri.*

Gli amici di Pier Paolo *has the sole objective of sharing with spectators the words of his friends – many of whom are now longer with us – giving the audience the pure pleasure of listening and, above all else, an opportunity to reflect. It is not a documentary, and it was never intended as such: it is a "document about Pasolini", the great poet, director, and unrivalled European intellectual.*

Francesco Giuncolucci

ANGELA ALLEN DOCUMENTARY A SHORT TASTER

Regno Unito, 2025
Regia: David Thompson

▪ M.: Margarida Cartaxo. Prod.: Nick Varley, Ian Christie e Jonathan Woolf per Romulus Films ▪ DCP. D.: 17'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Romulus Films

Angela Allen, celebre 'script girl' o segretaria di edizione di capolavori come *Il terzo uomo, La regina d'Africa* e *Gli spostati*, ha oggi 96 anni ma è ancora molto attiva, continuando a presenziare a proiezioni e festival in tutto il mondo, in particolare a Il Cinema Ritrovato. Ha stabilito un livello di eccellenza nella sua professione, lavorando a stretto contatto con registi del calibro di John Huston (14 volte), Ken Russell, Roman Polanski, John Frankenheimer e Franco Zeffirelli, oltre che con numerose star, tra cui Katharine Hepburn, Ava Gardner, Marilyn Monroe e Marlon Brando. Questo breve assaggio anticipa un documentario ancora in lavorazione dedicato alla sua straordinaria vita e carriera, con estratti da film e rari materiali d'archivio (tutti da confermare) oltre a fotografie tratte dalla sua collezione personale. In aggiunta a interviste approfondite con la stessa Angela – dotata di una memoria sorprendente – il film include incontri con colleghi come Stephen Frears, Martin Sherman e Tariq Anwar, componendo il vivace ritratto di una straordinaria donna di cinema.

Angela Allen Documentary – A Short Taster

Angela Allen, the celebrated 'script girl' or continuity supervisor on such classic films as The Third Man, The African Queen *and* The Misfits*, is now 96 but highly active, appearing at screenings and festivals – especially Il Cinema Ritrovato – around the world. She set the highest standards in her profession, working closely with such directors as John Huston (14 times), Ken Russell, Roman Polanski, John Frankenheimer and Franco Zeffirelli, as well as many stars, among them Katharine Hepburn, Ava Gardner, Marilyn Monroe and Marlon Brando. This short taster reveals work in progress on a full-length documentary about her illustrious life and career, using film extracts and rare archive (all to be confirmed) plus photographs from her personal collection. As well as in-depth interviews with Angela herself – she has an amazing memory – there are encounters between her and colleagues in the profession, including Stephen Frears, Martin Sherman and Tariq Anwar, all forming a vivid picture of a remarkable woman in cinema.*

BUSTER KEATON, L'ART DE LA CHUTE

Francia, 2025 Regia: Dante Desarthe

▪ M.: Cécile Dubois. Mus.: Léonard Desarthe. Prod.: Les Films du Bois Sacré, Neyrac Films ▪ DCP. D.: 61'. Bn e Col.

Buster Keaton, l'art de la chute

Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles*
▪ Da: Les films du bois sacré e Neyrac films

Un cineamatore italiano si avvicina a una folla di persone a New York. Si imbatte per caso in un set cinematografico: Buster Keaton sta girando una scena del suo ultimo capolavoro, *Il cameraman*. A trentatré anni Keaton è all'apice della gloria e non immagina che la sua caduta è già cominciata. Perché dovrebbe preoccuparsene? Cadere è la sua specialità. Le sue prime cadute in pubblico risalgono al music-hall: è il 1899, ha quattro anni, e suo padre Joe lo lancia violentemente in aria facendolo ruzzolare sul palco, con grande spavento del pubblico. Ma quando il piccolo Buster si rialza con volto impassibile, senza mostrare il minimo segno di dolore, la folla scoppia a ridere. È nato un personaggio. Nel 1917 Buster decide di spiccare il volo da solo. A ventun anni diventa il più giovane 'pensionato' del music-hall americano. A New York incontra Roscoe Arbuckle, detto Fatty, regista e attore comico che lo invita su uno dei suoi set. La scoperta del processo cinematografico, e soprattutto della macchina da presa, è una rivelazione. Buster sale sul treno della settima arte, lanciato a tutta velocità.

Accompagnati da Stéphane Goudet e Florence Seyvos, entrambi specialisti di Keaton, seguiamo l'evoluzione del grande attore che corre parallela a quella del cinema, un'arte ancora giovane che si inventa e cresce con lui. Esploriamo così la genesi dei suoi film, delle sue gag e delle sue acrobazie, ma anche il suo percorso intimo e personale. Senza dimenticare la leggenda che Keaton stesso ha alimentato, e che talvolta diverge dalla realtà. Nel nostro ritratto si parla di estetica, ritmo, amicizia, amore, pericolo, ascesa sociale, poesia, risate, ma anche di errori, tradimenti, declino, oblio, riscoperta, riconoscimento tardivo: di tutto ciò che ha segnato la vita di uno dei più grandi geni che il cinema abbia mai conosciuto. Sì, Keaton non ha mai smesso di cadere – per rialzarsi sempre meglio.

Dante Desarthe

An amateur Italian filmmaker approaches a crowd in New York and happens upon a film shoot. It's Buster Keaton, filming a scene from his final masterpiece: The Cameraman. *At 33, Keaton was at the peak of his career and would have had no inkling that he was already on his way down. Why would it worry him? Falling was his speciality. He took his first tumbles in public in the music hall in 1899, aged four. His father, Joe, would hurl him round the stage, much to the terror of the audience. But when little Buster picked himself up, deadpan, showing no visible signs of pain, the public's fear gave way to hilarity. A big personality was born. In 1917, Buster decided to go it alone. At 21, he became the youngest retiree from American music hall. In New York, he met Roscoe (alias Fatty) Arbuckle, a comedy filmmaker and actor who invited him to one of his shoots. The discovery of the process of filming, especially the camera, proved a revelation. Buster hopped aboard the train of the seventh art, going at full throttle.*

In the company of Stéphane Goudet and Florence Seyvos, both Keaton specialists, we follow Buster's development, in parallel to that of cinema; this artform, still in its infancy, was invented and grew up alongside him. At the same time, we explore the making of his films, his gags and stunts, and his own personal and intimate journey. Not forgetting the legend that Keaton himself nurtured, which was sometimes at odds with reality. Our portrait is one of aesthetics, timing, friendship, love, danger, social mobility, poetry and laughter. But also one of mistakes, betrayal, decline, oblivion, rediscovery, late recognition, of everything that made up the life of one of greatest geniuses cinema has ever known. It's true, Keaton did keep falling down, only to keep getting up again.

Dante Desarthe

DAVID LYNCH, UNE ÉNIGME À HOLLYWOOD

Francia, 2025 Regia: Stéphane Ghez

▪ T. int.: *David Lynch: A Hollywood Enigma*. F.: Denis Gaubert. M.: Lionel Delebarre. Mus.: Benoit De Villeneuve, Benjamin Morando. Int.: Bernard Gabay (voce narrante), Laura Dern, Kyle MacLachlan, Peggy Reavey, Isabella Rossellini, Jack Fisk, Mary Sweeney, Marina Girard, Pacôme Thiellement, Thierry Jousse. Prod.: Fabienne Servan Schreiber e Florent Péridont per Arte France e Cinétévé ▪ DCP. D.: 62'. Bn. e Col. Versione inglese e francese con sottotitoli inglesi / *In English and French with English subtitles* ▪ Da: Cinétévé Sales

David Lynch, une énigme à Hollywood

Nel 1990 con *Twin Peaks* David Lynch rivoluziona il mondo delle serie Tv, conquistando 34 milioni di telespettatori. La Palma d'oro vinta quello stesso anno con *Cuore selvaggio* consacra definitivamente il maestro del perturbante, che incuriosisce e affascina tanto quanto i suoi film. Come ha fatto questo regista ai margini di Hollywood a diventare una delle figure più influenti della sua generazione, imponendo sugli schermi e nel mondo dell'arte la propria visione surreale?

Dipingendo le profondità dell'animo umano, David Lynch esordisce al cinema con due film diventati ormai veri e propri cult: *Eraserhead* e *The Elephant Man*. Con *Velluto blu* radica le sue immagini nella nostalgia dell'infanzia e svela il lato oscuro del sogno americano.

Questo documentario ci mostra come a partire da *Fuoco cammina con me* David Lynch faccia saltare i codici della narrazione classica per poi denunciare le ipocrisie di Hollywood in *Strade perdute* e *Mulholland Drive*.

David Lynch invita bonariamente lo spettatore/detective a decifrare i suoi intrighi, ponendo la ricerca di senso al centro dell'esperienza umana. Sempre impegnato a difendere la propria autonomia creativa, si libera dei vincoli hollywoodiani grazie a produttori francesi. Con *Inland Empire – L'impero della mente*, e soprattutto con il ritorno di *Twin Peaks* nel 2017, Lynch sfida ogni limite ed esplora le possibilità di un'opera sperimentale nel cinema contemporaneo.

Attraverso un'appassionante indagine, questo documentario raccoglie gli indizi che il regista ha disseminato in ciascuno dei suoi film per svelare l'enigma David Lynch. Nel cuore della celebre Red Room di *Twin Peaks* si apre una gigantesca caccia al tesoro guidata dagli attori a lui più cari, come Laura Dern, Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini.

In 1990, with Twin Peaks*, David Lynch revolutionised the world of television serials, captivating 34 million viewers. The Palme d'Or he won that same year for* Wild at Heart *brought to prominence this master of the strange, who is as intriguing as his films. How did this filmmaker from the fringes of Hollywood become one of the most influential of his generation, imposing his surrealist vision on our screens and in the art world?*

Painter of the depths of the human soul, Lynch started out in cinema with two films that went on to be cult classics: Eraserhead *and* Elephant Man*. With* Blue Velvet*, he anchored his images in childhood nostalgia and exposed the shady side of the American dream. This documentary shows us how since* Fire Walk with Me*, Lynch exploded classic narrative codes to denounce the pretence of Hollywood in* Lost Highway *and* Mulholland Drive*.*

Lynch kindly invites the viewer-cum-detective to decipher his plots, placing the search for meaning at the heart of human experience. In a constant battle for creative freedom, he broke free from Hollywood constraints with the help of French producers. With Inland Empire *and particularly with* Twin Peaks: The Return *in 2017, Lynch refused all limitations and explored the possibility of working experimentally in contemporary cinema.*

Throughout a fascinating investigation, this documentary gathers the clues planted by the director in each of his films to solve the enigma that is David Lynch. At the heart of the famous Red

La dernière fête des blacklistés

Room in Twin Peaks*, is a huge treasure trail, in which the principal guides are his favourite actors: Laura Dern, Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini…*

LA DERNIÈRE FÊTE DES BLACKLISTÉS

USA, 2025 Regia: Marie-Dominique Montel, Christopher Jones

▪ M.: Blake Jones. Int.: Lionel Stander, Jules Dassin, Lester Cole, Karen Morley, Allen Boretz, Albert Maltz, Ring Lardner Jr., Sam Jaffe. Prod.: Marie-Dominique Montel, Christopher Jones ▪ DCP. D.: 35'. Col. Versione francese e inglese / *In French and English* ▪ Da: Cloud Studio

Sceneggiatori, attori, musicisti: tutti i personaggi che si vedono e si ascoltano in questo film furono, come si diceva allora, *blacklisted*, inseriti nella lista nera di Hollywood negli anni Cinquanta. Furono ripresi durante un 'banchetto dei sopravvissuti' organizzato all'inizio degli anni Ottanta da due giovani appassionati di cinema. Appena usciti dall'università, i due ragazzi contattarono tutti coloro che erano riusciti a rintracciare. Alcuni erano stati in prigione, altri si erano rifugiati in Europa, altri ancora avevano completamente cambiato mestiere, oppure, dopo aver lavorato sotto falso nome, avevano potuto riprendere la loro vera identità ed erano talvolta (ri)diventati celebri.

A Los Angeles, quel giorno, l'emozione era palpabile, e traspare nel film. I giovani organizzatori filmarono a lungo l'incontro, e in seguito intervistarono individualmente una ventina di invitati, che raccontarono le loro storie, le loro vite, le loro carriere spezzate da un semplice sospetto o da una delazione.

Oggi i due amici sono invecchiati. Uno è diventato professore universitario negli Stati Uniti e autore di numerosi libri sui grandi registi del cinema americano. Le loro trentasei ore di interviste sono rimaste nelle scatole, mai montate. Scansionate e restaurate, quelle storie che si intrecciano e si completano costituiscono la trama del nostro racconto, conferendo spessore e umanità a quegli uomini (e ad alcune donne) che lottarono per la libertà d'espressione e persero, schiacciati dal rullo compressore della propaganda.

Christopher Jones

Screenwriters, actors, musicians, all of the characters we see and hear in this film were, as they used to say, blacklisted – inscribed on Hollywood's blacklist in the 1950s. They were filmed at a "survivors' reception" organised by two young cinema enthusiasts in the early 1980s. Both fresh out of university, the two young men contacted everyone that they could track down. Some had served time in prison, some were exiled in Europe, some had made a complete career change, and others, after working under a false name, had been able to resume their true identity, and even become famous (again).

On the day of the gathering in Los Angeles the excitement was palpable, and this comes through in the film. The young organisers took time filming these reunions, and then conducted one-to-one interviews with 20 or so guests who talked about their stories: their lives and careers, ruined by a suspicion or a denouncement.

Now the two friends have grown old. One became a university professor in the US and authored many books on great American film directors. The 36 hours of interviews they amassed remained packed in their boxes, never shown. Scanned and restored, these intertwining stories come together to form the warp and weft of our story. They add weight and humanity to the memory of these men (and some women) who fought for free speech and lost, crushed by the steamroller of propaganda.

Christopher Jones

ÉRIC ROHMER, ESPRIT D'ENFANCE

Francia, 2025 Regia: Pascale Bouhénic, Noël Herpe

▪ Scen.: Pascale Bouhénic, Noël Herpe. F.: Raphaël O'Byrne. M.: Thomas Glaser.

Mus.: Olivier Depardon. Prod.: Zadig Productions, Les Films du Losange, C.E.R. ▪ DCP. D.: 60'. Bn e Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: Zadig Productions

Grande regista della Nouvelle Vague, Éric Rohmer non si è mai atteggiato a genio. Da *Il segno del leone* (1962) fino a *Gli amori di Astrea Céladon* (2007), ha coltivato metodi di lavoro molto personali, che rendono il suo cinema unico nella sua apparente fragilità. Interviste al registratore con i suoi interpreti, sopralluoghi e riprese quasi in sordina, commistione tra finzione e documento… Un vero e proprio artigianato intimo, come per dare l'illusione che la narrazione cinematografica sorga spontanea, sul filo degli incontri fortuiti.

È proprio questa alchimia rohmeriana che il documentario svela attraverso estratti, rare interviste concesse dal regista, materiali preparatori inediti (bozze, prove), ma anche grazie ad alcune 'Rosebud' nascoste nella sua casa d'infanzia, nella Corrèze.

L'intento non era tracciare una biografia di Rohmer, né scovare chissà quale segreto nella sua vita, anche se la sua doppia identità lo suggerirebbe, con la netta separazione tra Éric Rohmer (l'uomo pubblico) e Maurice Schérer (l'uomo privato). Eppure tra i due esiste un legame misterioso, ed è proprio questo che incuriosire: forse consiste nel rinascere attraverso il cinema.

Pascale Bouhénic e Noël Herpe

The great New Wave filmmaker, Éric Rohmer, has never proclaimed himself a genius. From Le Signe du lion *(1962) to* The Romance of Astrea and Celadon *(2007), he developed highly unusual ways of working, which gave his films a unique quality in their apparent fragility: tape recordings of conversations with his cast, location recces and shoots on the sly, mixing fiction with documentary… This is an intimate piece of skilfully crafted work; he has set it up as if to create the illusion that the cinematic story came about by itself, through chance encounters.*

It is this Rohmeresque alchemy that is revealed by the documentary with its film clips, rare interviews he has given and previously unseen test shoots (sketches, retakes), but also with a few Rosebud moments hidden away in his childhood home in Corrèze.

The intention was not to make a Rohmer biography, nor to find some secret or other in his life. His dual identity, clearly separating Éric Rohmer, the public man, from Maurice Schérer, the private one, could, however, invite such an approach. But a mysterious link exists between the two, which is intriguing and perhaps entails being revisited through film.

Pascale Bouhénic and Noël Herpe

Éric Rohmer, esprit d'enfance

FRANCO & HOLLYWOOD

Francia, 2025 Regia: Michel Viotte

▪ Scen., F.: Michel Viotte. M.: Victor Rojas Ulloa. Int.: Nicolas Sesma, Neal Rosendorf, Vicente J. Benet, Ana Asión Suñer, William Bronston, Samuel Blumenfeld, Antonio Olivares, Luiz Campos Fernandez. Prod.: François Duplat, Amaury Lafarge per Bel Air Media, Eddy Story ▪ DCP. D.: 62'. Bn e Col. Versione francese, inglese e spagnola con sottotitoli francesi / *French, English and Spanish with French subtitles* ▪ Da: Eddy Story

Dopo la Seconda guerra mondiale le nazioni occidentali rifiutano in massa di intrattenere rapporti con il regime di Franco. Ma la guerra fredda rappresenta un'occasione per rimescolare le carte: ferocemente anticomunista, il dittatore sviluppa tempestivamente una relazione bilaterale con gli Stati Uniti che intende sfruttare per risanare le finanze della Spagna.

In questo contesto il cinema hollywoodiano svolge un ruolo cruciale: le riprese di superproduzioni americane sul suolo spagnolo assicurano un prezioso afflusso di valuta estera, ma soprattutto i film – i cui contenuti sono strettamente sorvegliati dalla censura – offrono al paese una vetrina formidabile, valorizzando la bellezza e la varietà dei suoi scenari naturali e l'originalità della sua cultura.

La United Artists, che non dispone di strutture per le riprese in California, è il primo grande studio a lanciare produzioni di ampio respiro in Spagna,

Franco & Hollywood

come *Alessandro il Grande* (1956), *Orgoglio e passione* (1957), e *Salomone e la regina di Saba* (1959).

Ma l'incursione del cinema americano in Spagna raggiunge l'apice con il produttore indipendente Samuel Bronston, che costruisce a Madrid un vero e proprio impero. Bronston porta all'estremo la logica di collaborazione con il potere, arrivando perfino ad agire come intermediario presso il regime per l'importazione di materie prime.

Scenografie faraoniche, folle di comparse, cast stellari… Con la regia dei professionisti più affermati e prestigiosi di Hollywood ciascuna nuova produzione cresce a dismisura, in uno sperpero insensato di mezzi: *Il re dei re* (1961), *El Cid* (1961), *55 giorni a Pechino* (1963), *La caduta dell'impero romano* (1964).

Nel giro di appena due decenni, il *soft power* del cinema americano contribuisce così pienamente alla trasformazione dell'immagine della Spagna e allo sviluppo accelerato della sua industria turistica, pianificato dal regime. Il risultato è spettacolare: nei soli anni Sessanta, sulla scia di Charlton Heston, Ava Gardner e John Wayne, quasi quattro milioni di turisti americani si mettono in viaggio verso Madrid o Barcellona.

After the Second World War, many countries in the West refused to have any dealings with the Franco regime. But the Cold War allowed the dictator to shuffle the cards: fiercely anti-communist, he opportunistically developed bilateral relations with the United States, which he intended to use to straighten out Spain's finances.

Within the package of measures that were put in place, Hollywood films were to play a key part: the relocation of big-budget shoots to Spain was guaranteed to bring in foreign currency; moreover, the films – whose editorial content was strictly monitored – proved to be a splendid shop window on the country, showcasing its beauty, varied natural landscapes and the originality of its culture.

United Artists, which lacked the infrastructure for filming in California, was the first major studio to make large-scale

productions on Spanish soil, including Alexander the Great *(1956),* The Pride and the Passion *(1957), and* Solomon and Sheba *(1959). This incursion by American filmmakers into Spain reached its zenith with independent producer, Samuel Bronston, who built a veritable empire in Madrid. He pushed the limits of convention when it came to collaborating with the powerful, even acting as an intermediary for the import of raw materials.*

Pharaonic sets, multitudinous extras, five-star casting … Throw in Hollywood's most prestigious directors, and each new production got bigger and better, in an insanely ostentatious spending spree, spawning the likes of: King of Kings *(1961),* El Cid *(1961),* 55 Days at Peking *(1963),* The Fall of the Roman Empire *(1964)* …

Thus, in barely two decades, the "soft power" of North American cinema was pivotal in transforming Spain's image and in the accelerated development of the tourist industry that the regime had planned. The outcome was spectacular: following in the wake of Charlton Heston, Ava Gardner and John Wayne, almost four million American tourists flocked to Madrid or Barcelona in the 1960s alone.

LE MURANÓW DE VARSOVIE

Francia, 2025
Regia: Olga Prud'homme Farges

▪ Scen.: Olga Prud'homme Farges. F.: Marek Gajczak. M.: Aleksandra Idzikowska. Mus.: Henryk Czyż. Prod.: Kolam Productions ▪ DCP. D.: 58'. Col. Versione francese e polacca / *In French and Polish* ▪ Da: Kolam Productions

Costruito all'inizio degli anni Cinquanta sulle rovine del quartiere ebraico di Varsavia, il Muranów attraversa la storia tumultuosa della Polonia. Prima di essere il nome di un cinema, Muranów è quello di un quartiere di Varsavia. Nato nel XVIII secolo dall'amore leggendario tra un architetto italiano di Murano e una polacca, che vi costruirono un castello, il quartiere accoglie l'immigrazione ebraica iniziata più di mille anni fa.

Le Muranów de Varsovie

Quando il cinematografo arriva a Varsavia, nel 1896, è in questo quartiere che la produzione polacca nasce e prospera. E fin dall'inizio le donne – attrici e produttrici – assumono un ruolo centrale. L'invasione nazista della Polonia nel 1939, la creazione del ghetto, i bombardamenti, annientano la vita e la città; quasi tutti i film scompaiono tra le fiamme. È da queste ceneri che risorgono il quartiere e il cinema Muranów.

Sala d'essai, d'arte e di resistenze, il Muranów è sin dalla sua nascita l'incarnazione della libertà che da un secolo anima la creazione cinematografica. È stato sempre all'avanguardia, prima con i film della 'scuola polacca' degli anni Cinquanta e poi con il cinema dell'inquietudine morale degli anni Settanta e Ottanta.

Nel luglio del 1961 un giovane francese di passaggio al Muranów incontra per caso una giovane polacca. Sessantadue anni dopo i due innamorati sono ancora lì: sono i miei genitori. La loro storia – e quindi la mia – traspare in filigrana nel mio film. Quella giovane polacca incarna, ai miei occhi, il ruolo delle donne nel cinema polacco: determinato, ribelle, coraggioso.

Grazie a una programmazione coraggiosa, il Muranów ha riservato e continua a riservare un posto d'onore alle donne e ai fantasmi.

Olga Prud'homme Farges

Built in the early 1950s upon the ruins of Warsaw's Jewish quarter, the Cinema Muranów has lived through Poland's tumultuous history. Before bestowing its name upon a movie theatre, Muranów was a neighbourhood in Warsaw. Born in the 18th century out of the legendary love story between an architect from Murano and a Polish woman who built a castle there, the neighborhood later welcomed Jewish immigrants whose presence in the area dates back more than 1,000 years.

When the cinematograph arrived in Warsaw in 1896, the production of Polish films began and would soon flourish in this district. From its inception, female actors and producers would play a prominent role. The Nazi invasion of Poland in 1939, the construction of the ghetto and bombing destroyed life and the city, resulting in nearly all the films vanishing in the flames. The neighbourhood of Muranów and its cinema rose from these very ashes.

A venue for art, experimentation and resistance from its very beginning, the Muranów has incarnated the spirit of

Nel nome di Mara: storia di una direttrice di produzione

freedom that has breathed life into Polish cinematographic creation for over a century. The Muranów will always stand at the forefront of the "Polish School" of filmmaking of the 1950s, and later, the cinema of moral anxiety of the 1970s and 1980s.

In July 1961, a young Frenchman passing through Muranów happened to meet a young Polish woman. Sixty-two years later, the two lovebirds are still together: they are my parents. Their story – and therefore mine – is woven into the fabric of my film. In my eyes, this young Polish woman embodies the place women hold in Polish cinema: determined, rebellious, courageous.

Through its bold programming, the Muranów has championed – and continues to champion – women, and phantoms of the past.

Olga Prud'homme Farges

NEL NOME DI MARA: STORIA DI UNA DIRETTRICE DI PRODUZIONE

Italia, 2025 Regia: Michela Zegna

▪ Scen.: Michela Zegna. Ricerche d'archivio: Sara Masini, Anna Salogni, Michela Zegna. F.: Margherita Caprilli, Teo Rinaldi. M.: Teo Rinaldi. Prod.: Cineteca di Bologna ▪ DCP. D.: 40'. Bn e Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Le vicende sia private che professionali di Mara sono un esempio di quanto del paese delle meraviglie del cinema si sappia moltissimo, ma da un unico e codificato punto di vista.

Il ricordo che la storia della settima arte ha di lei, è legato esclusivamente al cognome che porta, dal peso specifico immenso: Blasetti. Aggirare il monumentale padre, per il quale nutre un amore incondizionato, trovando la propria identità professionale, non è cosa da poco.

Mara Blasetti ha imparato il mestiere di segretaria di edizione e aiuto regista, lavorando al suo fianco in ben otto film, dal 1952 (*Altri tempi*) al 1961 (*Io amo, tu ami*). Gli ha fatto da *sparring partner* anche in certe occasioni speciali, quando a Blasetti i produttori chiedevano di girare le scene di massa (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959) o spettacolari (*I due nemici*, Guy Hamilton, 1961). Il talento organizzativo di Mara non sfugge al direttore di produzione Antonio Altoviti (*Europa di notte*, Alessandro Blasetti, 1959) e neppure ai fratelli De Laurentiis che notano la sua dedizione e bravura, proprio quando Alessandro

gira per Monicelli e Hamilton. Mara viene catapultata nel settore della produzione internazionale, nel centro nevralgico dove si costituiscono le forze per far nascere film che hanno le potenzialità di essere distribuiti in tutto il mondo: Carlo Ponti, 20th Century Fox, Paramount e Columbia Pictures. Le produzioni italiane la snobbano perché il potere è tenuto saldamente in mano a uomini che non credono che una donna possa dirigerli.

La storia di emancipazione di Mara Blasetti inizia qui.

Michela Zegna

Grazie al progetto di ricerca *Women in Italian Film Production: Industrial Histories and Gendered Labour,* ideato da Warwick e Oxford Brookes University, in collaborazione con Cineteca di Bologna e sostenuto da Arts and Humanities Research Council, è stato possibile riscoprire la carriera di Mara Blasetti e di molte altre donne, alcune totalmente sconosciute, che hanno contribuito a rendere grande il cinema italiano.

The personal and professional life of Mara is a clear example of how much we know about the wonderland of cinema – but always from a single, codified point of view.

The legacy that film history preserves of her is tied solely to the weighty surname she carried: Blasetti. Circumventing the monumental figure of her father – whom she loved unconditionally – in order to forge her own professional identity was no small feat.

Mara Blasetti learned the craft of script supervision and assistant directing by working at his side on no fewer than eight films, from Times Gone By *(1952) to* I Love, You Love *(1961). She even acted as his sparring partner on special occasions when producers asked Blasetti to direct large crowd scenes (*The Great War*, Mario Monicelli, 1959) or spectacular sequences (*The Best of Enemies*, Guy Hamilton, 1961). Mara's organizational talent did not go unnoticed by production manager Antonio Altoviti (*Europa di notte*, Alessandro Blasetti, 1959), nor by the De Laurentiis brothers, who recognised her dedication and skill – especially while Alessandro was directing for Monicelli and Hamilton. Mara was soon catapulted into the world of international production, at the very heart of where forces gathered to launch films with the potential for worldwide distribution: Carlo Ponti, 20th Century Fox, Paramount and Columbia Pictures. Italian productions, however, snubbed her, as the power in that realm remained firmly in the hands of men who did not believe a woman could lead them.*

The story of Mara Blasetti's emancipation begins here.

Michela Zegna

Through the research project Women in Italian Film Production: Industrial Histories and Gendered Labour – *developed by researchers from the University of Warwick and Oxford Brookes University, in collaboration with the Fondazione Cineteca di Bologna and with support from the Arts and Humanities Research Council – the careers of Mara Blasetti and many other women, some entirely unknown, have come back into the spotlight, revealing their crucial role in shaping cinema history.*

THE NEW YORKER THEATER: A TALBOT LEGACY

USA, 2025 Regia: Sergio Maza

▪ F.: Andres Karu. M.: Sergio Maza, Nina Thomas. Int.: Isabella Rossellini, Lucius Barre, Toby Talbot, Phillip Lopate, Bernardo Bertolucci, Jack Willis, Bruce Goldstein, Annette Insdorf. Prod.: Maria Politano, Cara Yeates e Sergio Maza per Foreign Windows Films ▪ DCP. D.: 27'. Col. Versione inglese / *In English*
▪ Da: Trigger Creative

Sono cresciuto in Argentina, più precisamente a Mendoza – la terra del vino. Quando ero adolescente, nel mio quartiere aprì una piccola compagnia via cavo. Aveva solo dieci canali, e io sviluppai un'ossessione per il Canale 2, dove il proprietario proponeva cinema indipendente e straniero 24 ore su 24. Passavo giorno e notte a viaggiare per il mondo, un film alla volta. Grazie a questi film, attraverso lingue e culture diverse, ho scoperto la ricchezza dell'esperienza umana. Hanno ampliato la mia percezione del mondo, arricchito la mia creatività e influenzato così profondamente la mia immaginazione da spingermi a diventare regista.

Vivendo a New York ho scoperto che Dan e Toby Talbot – una coppia ebrea del Bronx – avevano promosso molti dei film che mi avevano ispirato da adolescente: è stata la scintilla che ha dato origine a questo progetto.

Il documentario mette in luce la visione e l'approccio innovativi di Dan e Toby nella gestione della loro prima sala cinematografica. La loro programmazione non era solo originale ma anche avventurosa, e le loro scelte artistiche e coraggiose li distinguevano da tutti gli altri. Il nostro obiettivo principale è far sì che la loro storia guidi e ispiri altri a ripensare e reinventare il modo in cui oggi, negli Stati Uniti, viviamo e condividiamo il cinema.

Il nostro film è anche una lettera d'amore al cinema e al suo ruolo cruciale nell'incoraggiare l'empatia e la comprensione del mondo. Ed è oggi quanto mai necessario, in un tempo in cui alienazione, razzismo e mancanza di empatia sono sempre più diffusi nelle nostre società: la straordinaria storia di Dan e Toby Talbot va raccontata con forza e chiarezza.

Sergio Maza

I grew up in Argentina, more precisely in Mendoza – the wine country. When I was a teenager, a tiny cable network opened in my neighborhood. It had only ten channels, and I became obsessed with Channel 2, where the owner was programming independent and foreign cinema 24/7. I spent my days and nights traveling the world – one film at a time.

The New Yorker Theater: A Talbot Legacy

Through these films, I witnessed the richness of the human experience across languages and cultures. These films enhanced my perception of the world. They enriched my creativity and imagination. They influenced my life so profoundly that I decided to become a filmmaker.

While living in New York, I discovered that Dan and Toby Talbot, a Jewish couple from the Bronx, championed many films that had inspired me in my teens. That was the genesis of this project.

The documentary highlights Dan and Toby's innovative vision and approach to running their first movie theater. Their programming was not only original but also adventurous, and their bold, artistic screening choices set them apart. Our main goal is for their story to guide and inspire others to reimagine and rethink how we experience and showcase cinema in the United States today.

Furthermore, our film is a love letter to cinema and its vital role in fostering empathy and understanding of the world. This film is critical today, when alienation, racism, and lack of empathy are commonplace in our societies; Dan and Toby Talbot's remarkable story must be told loudly and clearly.

Sergio Maza

STRANGE JOURNEY: THE STORY OF ROCKY HORROR

USA, 2025 Regia: Linus O'Brien

▪ Scen.: Avner Shiloah. F.: Warren Kommers. M.: Avner Shiloah. Mus.: Giosuè Greco. Int.: Richard O'Brien, Lou Adler, Barry Bostwick, Tim Curry, Patricia Quinn, Susan Sarandon. Prod.: Adam Gibbs, Linus O'Brien, Garret Price e Avner Shiloah per Margot Station ▪ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / *In English*
▪ Da: Kaleidoscope Film Distribution

Alcuni anni fa mi sono imbattuto su YouTube nella canzone *I'm Going Home*, uno dei momenti salienti di *The Rocky Horror Picture Show*. Mentre scorrevo i commenti sono stato sopraffatto dall'emozione. *Rocky Horror* aveva sempre fatto parte della mia vita e conoscevo bene il suo impatto sociale, ma quella è stata la prima volta in cui ho davvero compreso l'enormità della sua influenza sulle vite delle singole persone. Da quella consapevolezza è nato questo film. Ho capito quanto questa storia fosse significativa e complessa: l'ascesa, la caduta e la rinascita di *Rocky Horror*; il suo influsso su musica, cinema e cultura pop; il fenomeno cult senza precedenti che ha generato, creando uno spazio sicuro per persone di ogni tipo. E purtroppo ho constatato che in questo clima politico *Rocky Horror* è più attuale che mai. A tutto questo si aggiunge il fatto che mio padre, Richard O'Brien, è stato colui che ha creato *The Rocky Horror Picture Show*, entrando così nella vita di moltissime persone.

All'inizio non intendevo dirigere il film io stesso. Ma quando ho proposto il progetto al mio vecchio amico Avner Shiloah, che mi ha poi presentato a Garret Price e Adam Gibbs di Margot Station, abbiamo capito tutti che questa era anche una storia padre/figlio.

Il primo passo è stato un viaggio in Nuova Zelanda per l'intervista principale con papà. Ho potuto trascorrere diversi giorni ad approfondire il dia-

Strange Journey: The Story of Rocky Horror

logo con lui, affrontando temi che in passato lo avevano messo a disagio. Da lì abbiamo proseguito con interviste a Londra, New York, Los Angeles e in Australia.

Ritrovare il cast e la troupe con cui sono cresciuto è stato incredibilmente gratificante. Parlare con i fan e con coloro cui il film ha cambiato la vita è stato insieme illuminante e commovente. *Rocky Horror* è unico nel modo in cui ha creato comunità e spazi in cui potersi esprimere senza timore di giudizio – in cui sentirsi liberi in ogni scelta e a proprio agio con chi condivideva quello spirito. Questo documentario non celebra solo *Rocky Horror*, ma anche tutte queste persone.

Linus O'Brien

Several years ago, I stumbled upon the YouTube page for the song I'm Going Home*, one of the highlights from* The Rocky Horror Picture Show. *As I read through the comments, I was overcome with emotion. While* Rocky Horror *had always been a major part of my life and I was well aware of its societal impact, this was the first time I truly grasped the enormity of its influence on individual lives. That realization became the genesis of this film. I understood what a meaningful and layered story this was –* Rocky*'s rise, fall, and rise again; its influence on music, cinema, and pop culture; the unique cult phenomenon it fostered and the safe space it created for all kinds of people; and the unfortunate reality that, in today's political climate,* Rocky *is as relevant as ever. To top it off, my own father, Richard O'Brien, was the one who created* Rocky*, playing a part in so many people's lives.*

Initially, I didn't intend to direct the film myself. However, when I brought the project to my old friend Avner Shiloah, who then introduced me to Garret Price and Adam Gibbs of Margot Station, we all began to realize this was also a father/son story. Our first step was flying to New Zealand to conduct our main interview with him. I was able to spend several days digging deeper with him and touching on subjects he hadn't always been comfortable discussing. From there, we conducted interviews in London, New York, Los Angeles, and Australia.

Reconnecting with the cast and crew I had grown up around was incredibly rewarding. Speaking with fans and people whose lives were deeply affected by the film was both eye-opening and humbling. Rocky Horror *is unique in the way it created communities and spaces for people to express themselves without judgment – to feel liberated in every way they choose and to find a home among others like themselves. This documentary is as much a celebration of them as it is of* Rocky Horror *itself.*

Linus O'Brien

Breaking Plates

BREAKING PLATES

Australia, 2023 Regia: Karen Pearlman

▪ Scen.: Karen Pearlman. F.: Justine Kerrigan. M.: Karen Pearlman. Scgf.: Camille Ostrowsky. Mus.: Angela Little. Int.: Emma Watkins, Jessica Spies, Richard James Allen, Jay Bailey, Violette Ayad, Emma Gautrand, Laure-Anne Deltor, Matylda Pioro. Prod.: Richard James Allen per The Physical TV Company ▪ DCP. D.: 25'. Col. Versione inglese / *In English*
▪ Da: The Physical TV Company

Fatti da parte, Wonder Woman. Giù la maschera, Doris Day. Le immagini cinematografiche che relegano le donne a ruoli 'realistici' – casalinga, rompiscatole, bambola o stronza – ci hanno definite per troppo tempo. Tanto più che alle origini del cinema, prima che le convenzioni narrative si irrigidissero, esistevano infiniti modi di essere donna. Per decenni, dopo il 1925, in Europa e negli Stati Uniti i film sono stati realizzati quasi esclusivamente da uomini. Le attrici delle comiche slapstick e le ragazze travestite da cowboy dei primi anni del cinema – selvagge, potenti, sfrontate, divertenti e completamente fuori dal controllo maschile – sono state dimenticate. O peggio, cancellate. *Breaking Plates* collabora con il progetto Cinema's First Nasty Women per renderle nuovamente visibili. Riportiamo sullo schermo quei primi film, dialoghiamo con i loro personaggi femminili, riproduciamo le loro trovate comiche, emuliamo i loro gesti sovversivi. Indossando i loro abiti, affrontando le loro macchine impazzite, le gag esplosive e i corpi in piena eruzione impariamo a usare l'umorismo come un'arma contro le strutture che ci rinchiudono.

Karen Pearlman

Move aside, Wonder Woman. Drop the pretence, Doris Day. The film images that confine women to a "realistic" role as housewife, nag, babe, or bitch have defined us for too long. Especially because in early cinema, before narrative conventions were ironclad, there were so many more ways to behave. For decades, movies were made almost exclusively by men in Europe and the USA after 1925. So, the slapstick comediennes and cross-dressed cowgirls of early cinema, who were wild, powerful, rude, funny, and utterly out of male control, got forgotten, or worse, erased. Breaking Plates *collaborates with the curators of "Cinema's First Nasty Women" to bring them back into view.* Breaking Plates *puts early films on the screen and then we talk to the characters in them, re-animate their antics, emulate their mayhem moves. As we wear their clothes and battle their haywire machines, exploding gags, and eruptive bodies, we learn to wield humour as a weapon against the structures that contain us.*

Karen Pearlman

LUMIÈRE, L'AVENTURE CONTINUE!

Francia, 2024 Regia: Thierry Frémaux

▪ T. it.: *Lumière! L'avventura del cinema.* Scen.: Thierry Frémaux. M.: Jonathan Cayssials, Simon Gemelli, Thierry Frémaux. Mus.: Gabriel Fauré. Int.: Thierry Frémaux (voce narrante). Prod.: Institut Lumière/Sorties d'Usine Productions
▪ DCP. D.: 105'. Bn. Versione francese con sottotitoli italiani / *In French with Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Un film fatto di 120 film. Può sembrare un controsenso o una follia, ma è la verità: *Lumière, l'aventure continue!* è un film (pensato e diretto da Thierry Frémaux, a capo dell'Institut Lumière di Lione e direttore artistico del Festival di Cannes) che ripercorre gli inizi della storia del cinema quando i fratelli Lumière mandavano in giro per il mondo i loro operatori a riprendere tutto quello che era possibile (da New York furo-

no scacciati malamente perché Edison non sopportava la loro concorrenza), ma è anche composto da 120 'vedute', cioè 120 film veri e propri, molti mai visti – anche se lunghi solo 50 secondi, il massimo della durata possibile allora – ognuno dei quali con un soggetto, una messa in scena e uno scopo. […]

È un mondo che prende vita davanti ai primi spettatori, un mondo dove tutto è degno di essere ripreso e dove quello che sarebbe diventato il linguaggio cinematografico inizia a prendere forma, perché di fronte a quelle immagini non si può non restare affascinati dalla bellezza e dall'eleganza delle singole vedute. La domanda che ogni regista si dovrebbe porre (dove mettere la macchina da presa?) trova in queste riprese la sua risposta perfetta: difficile pensare a un modo diverso di inquadrare, di filmare quello che sta davanti all'obiettivo. Che si tratti di una famiglia giapponese che tiene a bada i bambini o di un treno che entra in una galleria, di un veliero che solca le onde del mare o dei visitatori dell'Esposizione universale, ci accorgiamo che in quel momento il cinema sta inventando il proprio sguardo, ci sta offrendo una visione del mondo che non è separabile dalla sua rappresentazione. E mentre dà una forma a quello che fino ad allora non esisteva (il cinema appunto) nello stesso tempo sta anche creando l'esigenza dello spettatore di osservare un mondo che ancora non conosceva. E la frase che il padre dei Lumière disse al giovane Méliès per dissuaderlo dal comprare una di quelle macchine ("è un'invenzione che non ha futuro") assume così il suo vero significato: la gelosia di chi quel futuro lo voleva tutto per sé e i suoi figli.
Paolo Mereghetti, *Lumière. L'avventura del cinema: una lezione sempre valida su come guardare il mondo*, "Corriere della sera", 31 marzo 2025

Lumière, l'aventure continue!

One film consisting of 120 films. It may sound like a contradiction or even madness, but it's true. Lumière, l'aventure continue! *is a film (conceived and directed by Thierry Frémaux, director of Institut Lumière in Lyon and the Cannes Film Festival) that retraces the origins of cinema history to the time when the Lumière brothers sent their camera operators around the world to capture everything they possibly could (they were chased out of New York because Edison couldn't stand the competition). It is also made up of 120* vues*, 120 actual films, many of which have never been seen – even if they are only 50 seconds long, the maximum length possible at the time – and each one of which has a subject, a staging and a purpose …*

It is a world that comes to life in front of the first spectators, a world in which everything is worthy of being shot, and in which cinematographic language begins to take form, because when faced by those images one cannot but be fascinated by the beauty and elegance of the individual vues*. The question every director should ask (where to place the camera?) finds its perfect answer in these shots: it is difficult to imagine a different way of framing, of filming what is in front of the lens. Whether it is a Japanese family keeping their children under control or a train entering a tunnel, a sail of a sailing boat ploughing through the waves, or visitors to the Exposition Universelle, we realise that in that moment cinema is inventing its gaze, it is offering us a vision of the world that is inseparable from its representation. And while giving shape to that which does not exist (cinema), it is also establishing the spectator's need to observe a world they do not yet know. Thus, the words spoken by the father of the Lumière brothers to the young Méliès to dissuade him from buying one of those machines ("it's an invention without a future") takes on its true meaning: the jealousy of one who wants to keep that future all to himself and his children.*
Paolo Mereghetti, Lumière.
L'avventura del cinema: una lezione sempre valida su come guardare il mondo*, "Corriere della sera", 31 March 2025*

ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE
Francia, 2025

- DCP. D.: 55'. Versione francese / *In French*
- Da: Cinémathèques ministérielles aux Archives nationales de France

Tra i numerosi fondi audiovisivi conservati presso gli Archivi nazionali di Francia, un'attenzione particolare va riservata alle cineteche ministeriali. Il ministero dell'Agricoltura fu il primo a cogliere l'importanza delle immagini in movimento e a dotarsi di una cineteca per fare propaganda, istruire e promuovere uno strumento al servizio del progresso sociale. Il *Film national de la machine agricole française* di Jean-Claude Bernard, risalente al 1912, mostra i vantaggi delle attrezzature moderne, veloci ed efficienti. Negli anni Trenta, diversi cineasti di fama, tra cui Jean Benoît-Lévy e J.K. Raymond Millet, realizzano film istituzionali sviluppando al contempo un proprio linguaggio cinematografico. Reportage e documentari girati in Etiopia o in Costa d'Avorio si inseriscono nel contesto della Francia coloniale.

Nel secondo dopoguerra, per documentare gli effetti devastanti del conflitto e promuovere le politiche governative, viene creata una cineteca presso il ministero della Ricostruzione e dell'Urbanistica. La settima arte torna sotto i riflettori: John Halas, maestro britannico del cinema d'animazione degli anni Cinquanta, dedica un film, *New town, la ville heureuse*, alle nuove città; Jean Lehérissey realizza un documentario creativo sul Salon des arts ménagers intitolato *Madame Valentin, 3ème gauche*. Altre istituzioni, come il ministero della Gioventù e dello Sport, acquisiscono il film sperimentale *Allegro ma troppo* di Paul de Roubaix, musicato da François de Roubaix e montato da Robert Enrico nel 1962.

Among the many audiovisual collections preserved in the French National Archives, the government film libraries deserve to be spotlighted. The French Ministry of Agriculture was first to grasp the benefits of the moving image and to set up its own collection for propaganda, information and promotion purposes; a tool in the service of social progress. Back as far as 1912, Film national de la machine agricole française *by Jean-Claude Bernard showed the advantages of modern, speedy and efficient equipment. In the 1930s, several well-known filmmakers, notably Jean Benoit-Lévy and J. K. Raymond Millet, made institutional films while developing their own cinematic language. Reports and documentaries shot in Ethiopia and Côte d'Ivoire exist within the French colonial context. In the aftermath of the Second World War, the Ministry of Reconstruction and Urban Planning established a film library to document the ravages of war and promote government policies. The seventh art was centre-stage again: John Halas, the 1950s British master of animation put forward a film on new towns; Jean Leherissey made* Madame Valentin 3e gauche*, a creative documentary about the Salon des Arts Ménagers (SAM), an annual Paris exhibition of homeware, design and home appliances. Other institutions followed suit, such as the Ministry of Youth and Sports, who acquired the experimental film* Allegro ma troppo *by Paul de Roubaix, scored by François de Roubaix and edited by Robert Enrico in 1962.*

Archives Nationales de France

GHOST OF THE PAST

USA, 2025 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Bill Frisell ▪ DCP. D.: 7'. Col (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*) ▪ Da: Hypnotic Pictures ▪ Una rivisitazione di *Survivre* (1924), diretto da Édouard Chimot. Film originale preservato da La Cinémathèque de Toulouse in associazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée. Un ringraziamento speciale a Francesca Bozzano / *A revision of* Survivre *(1924), directed by Édouard Chimot. Original film preserved by La Cinémathèque de Toulouse in association with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée. Special thanks to Francesca Bozzano*

Nel novembre 2021 sono stato invitato a presentare il mio lavoro al festival Histoires du Cinema a Tolosa. In quell'occasione, Francesca Bozzano, direttrice delle collezioni della Cinémathèque de Toulouse, mi ha proposto di visitare il loro centro di ricerca e conservazione a Balma. Mi ha scritto: "Ti piacerebbe dare un'occhiata alle immagini decomposte che conserviamo? Ho trovato alcune copie che potrebbero

interessarti". Tra i reperti che mi ha mostrato c'erano le bobine superstiti di *Survivre* (1924), diretto dall'artista Édouard Chimot. Ho realizzato un montaggio che sfrutta la decomposizione del nitrato visibile lungo tutta la pellicola. Nella mia rivisitazione del film, un funzionario addetto ai passaporti (Sylvio de Pedrelli) sogna una vecchia fiamma (Justine Johnson) che poi si presenta nel suo ufficio in compagnia di un altro. Grazie alla magia della disintegrazione del nitrato di cellulosa il nuovo compagno si dissolve temporaneamente e la coppia di un tempo si riunisce per una notte di festa.

Bill Morrison

In November 2021, I was invited to present my work at Histoires du Cinema Festival in Toulouse. During the festival, Francesca Bozzano, the director of collections at la Cinémathèque de Toulouse, invited me to visit their Research and conservation Center in Balma. She wrote "Would you like to have a look to some decomposed images we conserve? I found out some prints that you could find interesting." Among the relics she showed me were the surviving reels Survivre *(1924), directed by the artist Édouard Chimot. I made an edit that made use of the nitrate decomposition visible throughout the print. In my revision of the film, a passport officer (Sylvio de Pedrelli) dreams of an old flame (Justine Johnson), who then appears at his office with another man. Through the magic of nitrate celluloid disintegration, her current partner is temporarily dissolved, and the one-time couple are reunited again for a night of revelry.*

Bill Morrison

Ghost of the Past

GAUMONT. NEWSREEL 1939

Francia, 2025

▪ DCP. D.: 80'. Bn ▪ Da: Gaumont

Nel 1895, il trentunenne Léon Gaumont prende le redini del Comptoir Général de la Photographie, facendo nascere l'unica società cinematografica al mondo che ha la stessa età del cinema. Nel 1910 crea Gaumont Actualités che, con varie sigle, esisterà fino agli anni Ottanta.

Per celebrare i 130 anni della Gaumont abbiamo chiesto al suo archivio ottanta minuti di newsreels del 1939. Non un anno qualunque. Nei cinegiornali coesistono eventi notissimi, accanto ad altri meno conosciuti, ma non meno rilevanti, e una massa di notiziole che rappresentano persone comuni che stavano vivendo, senza saperlo, quegli ultimi momenti di pace. Sullo schermo vedremo:

la fine della Guerra civile spagnola, la stipula del Patto anticomintern tra Spagna, Italia, Giappone e Germania, l'occupazione tedesca della Cecoslovacchia, l'elezione di papa Pio XII, l'invasione italiana dell'Albania, i contrasti tra ebrei e palestinesi in Palestina, la firma del Patto d'Acciaio tra Germania e Italia, la firma del Patto Ribbentrop-Molotov tra Germania e Unione Sovietica, l'invasione tedesca della Polonia.

Gian Luca Farinelli

In 1895, thirty-one-year-old Léon Gaumont took over the reins of Comptoir Général de la Photographie and created the only film company in the world that is as old as cinema itself. In 1910, he created Gaumont Actualités which, under various monikers, continued to exist until the Eighties.

To celebrate Gaumont's 130th anniversary, we asked its archive for eighty minutes of newsreels from 1939. This was not just any old year. In the newsreels, well-known events sit alongside less-known but no less significant ones, together with a plethora of minor news items about ordinary people who, unbeknownst to them, were living through the final moments of peace. On the screen we see: the end of the Spanish Civil War; the stipulation of the Anti-Comitern Pact between Spain, Italy, Japan, and Germany; the German occupation of Czechoslovakia; the election of Pope Pius XII; the Italian invasion of Albania; conflicts between Jews and Palestinians in Palestine; the signing of the Pact of Steel between Germany and Italy; the signing of the Molotov–Ribbentrop Pact between Germany and the Soviet Union; and the German invasion of Poland.

Gian Luca Farinelli

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine

DOLORE E PASSIONE: IL CINEMA DI MIKIO NARUSE PRIMA DELLA GUERRA

Sorrow and Passion: Pre-War Mikio Naruse

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Alexander Jacoby** e **Johan Nordström**
In collaborazione con / *In collaboration with* **Toho**, **National Film Archive of Japan** e **The Japan Foundatuion**

Mikio Naruse è considerato uno dei quattro maestri del cinema classico giapponese insieme a Ozu, Mizoguchi e Kurosawa. Eppure, con l'eccezione di un paio di titoli, i suoi film prebellici sono stati trascurati. Questa rassegna si concentra su cinque anni cruciali (1935-39) in cui lavorò presso la neonata P.C.L., che si sarebbe poi trasformata nella Toho.

Gli spettatori abituati alla sobrietà stilistica e al tono cupo e rassegnato del Naruse postbellico rimarranno sorpresi. Pur mostrando interessanti anticipazioni del suo stile futuro, i primi sonori di Naruse sono diversi. Alla P.C.L. il regista utilizzò le tecnologie più avanzate disponibili in Giappone e nuovi stili d'illuminazione mutuati da Hollywood per realizzare brillanti esplorazioni della modernità giapponese. Usò immagine e suono in modo creativo e sperimentale. Si immerse nella vita metropolitana e sviluppò un interesse profondo e duraturo per la condizione e il ruolo delle donne nella società nipponica.

La carriera prebellica di Naruse fu altalenante; i trionfi artistici e personali si alternarono ai fallimenti. I suoi film muti realizzati alla Shochiku ottennero la stima della critica ma gli attirarono l'ostilità del terribile capo dello studio, Shiro Kido, che gli negò ogni promozione e gli impedì di passare al sonoro. Naruse accettò quindi con gratitudine l'invito della P.C.L., desiderosa di ampliare la propria compagine di registi. Galvanizzato dal nuovo ambiente, nel primo anno alla nuova casa di produzione girò cinque film, due dei quali inseriti da "Kinema Junpo" nella classifica dei migliori dieci del 1935 (*Tsuma yo bara no youni* al primo posto).

La storia del cinema ha spesso trascurato o sottovalutato gran parte della restante produzione prebellica di Naruse; forse la causa è da ricercare nell'umiltà del regista. Non del tutto soddisfatto della P.C.L., che definì "una compagnia piuttosto monocorde", espresse il suo disappunto per "la difficoltà di adeguarsi a quel sistema". Ma chi conosce i suoi primi sonori contesterà l'affermazione secondo cui "era un periodo in cui filmavo senza sapere bene ciò che stessi facendo" e converrà piuttosto con Shigehiko Hasumi quando sostiene che nella produzione prebellica di Naruse ci sono "film che né Ozu né Mizoguchi avrebbero potuto realizzare", definendo il regista "unico nella padronanza della macchina da presa".

Nel 1934 Naruse entrò a far parte del gruppo cinefilo Studio F, co-fondato dal collega regista Heinosuke Gosho, dove elaborò scritti polemici sulla tecnica del cinema sonoro. Per citare Susanne Schermann, "si aspettava che i film sonori ampliassero la forza espressiva dei muti senza comprometterne i meriti tecnici". I frutti di quella ricerca sono visibili in questi nove film che mescolano melodramma e realismo, rivelando la sensibilità sociale e l'attenzione per le tematiche femminili di Naruse, la sua abilità nel dirigere gli attori e un'impronta stilistica originale e coerente. Ricco di preziose rarità, il programma vuole ricollocare Naruse tra gli autori più importanti del suo paese, prima *e* dopo la guerra.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

Mikio Naruse is widely hailed as the fourth master of classical Japanese cinema, alongside Ozu, Mizoguchi and Kurosawa. Yet one or two canonical titles aside, his pre-war films have been neglected. This programme focuses on a crucial five-year period in his career (1935-39), after he began to work at the newly established P.C.L. film studio and its successor, Toho.

Audiences accustomed to the sombre, resigned tone and stylistic understatement of Naruse's postwar cinema will find themselves in unfamiliar terrain. Despite fascinating pre-echoes, Naruse's early talkies are in a different mould. At P.C.L., he made use of the most advanced studio technology available in Japan, as well as novel styles of lighting and cinematography adapted from Hollywood, to create brilliant explorations of Japanese modernity. He used both image and sound creatively, even experimentally. He engaged with metropolitan life, and developed his sustained interest in the place and role of women in Japanese society.

Naruse's pre-war career was uneven; artistic and personal triumph was interspersed with failure. His silent films, made at Shochiku, had achieved critical esteem, but he earned the enmity of the studio's formidable boss, Shiro Kido, who denied him promotion and prevented him from moving into sound. He gratefully accepted an invitation from P.C.L., then seeking to widen its directorial talent. Apparently energised by the new environment, Naruse made five films in his first year at the new studio, two of which ranked in the "Kinema Junpo" Best Ten critics' poll for 1935; Tsuma yo bara no youni *took the top spot.*

Film history has tended to ignore or dismiss most of the rest of Naruse's pre-war work; Naruse's own characteristic modesty is perhaps to blame. He was not entirely happy at P.C.L., which he described as "a company that had a rather uniform feel to it", and protested at "the difficulty of trying to fit into that pattern". But viewers of his early sound films will dispute his claim that "It was a time when I was shooting without any idea what I was doing." Rather, they may agree with Shigehiko Hasumi, who insists that Naruse's pre-war work includes "films that neither Ozu nor Mizoguchi could have made", and calls the director "unique in his mastery of camera work".

In 1934, Naruse had joined Studio F, a discussion group for cinephiles co-founded by fellow director Heinosuke Gosho, and he advanced polemical arguments in print about the technique of sound cinema. In Susanne Schermann's words, "he expected talkies to expand the expressive power of silent films without compromising their technical merits". The fruits of this labour can be seen in these nine feature films, which blend melodrama with realism, display Naruse's social awareness and his feminism, demonstrate his skill with actors, and manifest a consistent stylistic flair and invention. Filled with rare gems, this programme seeks to reposition Naruse as one of his country's most important auteurs, both pre- and post-war.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

OTOME GOKORO SANNIN SHIMAI

Giappone, 1935 Regia: Mikio Naruse

[Tre sorelle dal cuore di serve] ▪ T. int.: *Three Sisters with Maiden Hearts*. Sog.: dal racconto *Le sorelle di Asakusa* (1933) di Yasunari Kawabata. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Kyosuke Kami. Int.: Chikako Hosokawa (Oren), Masako Tsutsumi (Osome), Ryuko Umezono (Chieko), Chitose Hayashi (la madre), Chisato Matsumoto (Oharu), Masako Sanjo (Oshima), Mariyo Matsumoto (Okinu), Heihachiro Okawa (Aoyama), Kaoru Ito (il ragazzaccio), Osamu Takizawa (Kosuki). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Toho

Otome gokoro sannin shimai

Primo film di Naruse dopo il passaggio alla P.C.L. e suo primo sonoro, questo elegante melodramma è tratto da *Le sorelle di Asakusa*, un racconto di Yasunari Kawabata, che avrebbe vinto il Premio Nobel per la letteratura nel 1968. Naruse vi racconta le traversie di tre sorelle nel malfamato quartiere di Asakusa a Tokyo attraverso una complessa struttura a flashback. A quanto si dice, Kawabata riconobbe alla sceneggiatura di Naruse il merito di aver corretto quelle che considerava le debolezze dell'originale, mentre il regista, al contrario, si rammaricò di aver complicato la semplicità della storia.

Naruse utilizzò il suono in modo creativo, sfruttando gli effetti sonori per creare l'atmosfera, adottando l'allora innovativa tecnica della voce fuori campo e alternando scene di dialogo e scene mute accompagnate solo dalla musica. Catherine Russell osserva che "il *découpage* di Naruse in *Otome gokoro sannin shimai* è audace come nei suoi film muti. Il ritmo è molto rapido, e le scene sono spesso spezzate in un montaggio frammentato di primi piani e campi medi". Il film fu girato parzialmente in esterni ad Asakusa, e conserva immagini e suoni della Tokyo d'anteguerra. La scena iniziale contiene preziose immagini del celebre tempio Senso-ji, il cui complesso originale fu distrutto dai bombardamenti del marzo 1945.

In linea con lo stile della casa di produzione, il film presenta una marcata influenza occidentale. Naruse riconobbe di essersi ispirato a *Potenza e gloria* (1933) di William K. Howard, mentre un personaggio canta una canzone del popolare musical tedesco *Il congresso si diverte* (*Der Kongreß tanzt*, 1931). La censura tagliò circa tre minuti per le allusioni alla prostituzione, un esempio delle ingerenze moralistiche frequenti nel cinema giapponese degli anni Trenta.

"Kinema Junpo" pubblicò all'epoca un dibattito tra quattro critici, che concordarono sul fatto che *Otome gokoro sannin shimai* fosse il miglior sonoro giapponese visto fino a quel momento. Tuttavia, la qualità della produzione del 1935 era così alta che il film non riuscì nemmeno a entrare nella classifica dei migliori dieci redatta dalla rivista quell'anno.

Naruse's first film after his move to P.C.L., and his first talkie, this stylish melodrama was adapted from Sisters of Asakusa*, a story by Yasunari Kawabata, who would win the Nobel Prize for Literature in 1968. Naruse recounted the travails of three sisters in the shady Asakusa district of Tokyo through a complex flashback structure. Kawabata apparently credited Naruse's script with curing what he perceived as the weaknesses of his original treatment, while Naruse, by contrast, regretted having complicated the simplicity of the story.*

Naruse used sound creatively, making atmospheric use of sound effects, employing the then-novel technique of voiceover, and interspersing the dialogue scenes with scenes shot silent and played with only musical accompaniment. Catherine Russell notes that "Naruse's decoupage in Otome gokoro sannin shimai *remains as flamboyant as it was in his silent films. The pacing is very quick, and the scenes are often broken into a*

fragmented assemblage of close-ups and medium shots." The film was shot partly on location in Asakusa, and preserves the sights and sounds of pre-war Tokyo. The opening scene contains valuable footage of the famous Senso-ji Temple, the original buildings of which were destroyed by firebombing in March 1945.

Typical of its studio, the film displays a marked Western influence. Naruse acknowledged taking inspiration from The Power and the Glory *(William K. Howard, 1933), which pioneered the use of flashback and voiceover in Hollywood, while one character sings a song from the successful German musical* Congress Dances *(*Der Kongreß tanzt, *1931). About three minutes' worth of footage was trimmed by the censors for alluding to prostitution, an example of the moralistic interference that was commonplace in Japanese cinema during the 1930s.*

At the time of its release, "Kinema Junpo" published a discussion between four critics, who concluded that Otome gokoro sannin shimai *was the best Japanese talkie they had seen to date; it is a mark of the excellence of Japanese film in 1935 that it ultimately did not even rank in the magazine's Best Ten for that year!*

Tsuma yo bara no youni

TSUMA YO BARA NO YOUNI

Giappone, 1935 Regia: Mikio Naruse

[Moglie, sii come una rosa] ▪ T. int.: *Wife, Be Like a Rose!*. T. alt.: *Kimiko*. Sog.: dalla pièce *Futarizuma* di Minoru Nakano. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Noboru Ito. Int.: Sachiko Chiba (Kimiko Yamamoto), Yuriko Hanabusa (Oyuki), Toshiko Ito (Etsuko), Setsuko Horikoshi (Shizuko), Chikako Hosokawa (moglie di Shingo), Sadao Maruyama (Shunsaku), Heihachiro Ogawa (Seiji), Kaoru Ito (Kenichi), Kamitari Fujiwara (Shingo). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Toho

Questa brillante commedia drammatica è il più famoso film di Naruse degli anni Trenta e una delle pochissime pellicole giapponesi d'anteguerra distribuite all'estero; fu proiettato a New York nel 1937 con il titolo *Kimiko*, ricevendo recensioni tiepide. In Giappone fu invece osannato dalla critica: Matsuo Kishi su "Kinema Junpo" lo definì "uno dei massimi risultati non solo della P.C.L., ma anche del cinema giapponese nel suo complesso". Si aggiudicò il primo posto nella classifica dei dieci migliori film dell'anno redatta dai critici della rivista.

Il film è tratto dal primo episodio di *Futarizuma* (Due mogli), uno *shinpa* (melodramma teatrale d'ambientazione contemporanea) in tre parti di Minoru Nakano (1901-73). Narra con tono agrodolce i tentativi compiuti da una giovane impiegata per ricongiungere la madre sola con il padre che ha abbandonato la famiglia per vivere in campagna con un'altra donna. Il contrasto tra Tokyo e la prefettura rurale di Nagano, e tra gli stili di vita delle diverse generazioni, è reso in modo vivido. Scrivendo un paio d'anni dopo l'uscita del film, Kyoichi Otsuka elogiò "una bellezza formale raggiunta attraverso l'armoniosa sintesi di suono e immagine" e osservò come il film apportasse un tocco di freschezza alle convenzioni dello *shinpa* "toccando la vera natura del cuore umano". Era, concludeva, "un trionfo per Mikio Naruse e un trionfo per il cinema sonoro".

Con il suo temperamento allegro e vivace, Sachiko Chiba (1911-93), che interpreta la protagonista Kimiko, fu la prima grande star della P.C.L. Dopo essersi fatta notare con il suo debutto in *Sakebu Ajia* (L'appello dell'Asia, 1933) di Tomu Uchida, per il quale la P.C.L. aveva registrato il sonoro, era stata reclutata dalla compagnia e aveva interpretato il primo film della P.C.L. (nonché primo musical giapponese), *Ongaku kigeki: Horoyoi jinsei* (Vita ebbra, 1933) di Kimura Sotoji. Recitò in diversi altri film di Naruse, come *Uwasa no musume* sempre del 1935. Nel 1937 sposò il regista, ma i due divorziarono tre anni dopo.

This sparkling comic drama is the most famous of Naruse's 1930s films, and became one of the very small number of pre-war Japanese films to have secured a commercial release abroad; it played in New York in 1937 under the title of Kimiko*, to lukewarm reviews. In Japan, by contrast, it was hailed by the critics, among whom Matsuo Kishi, in "Kinema Junpo", saluted it as "one of the greatest achievements not only of P.C.L., but also of the Japanese cinema as a whole". It topped the magazine's Best Ten critics' poll for that year.*

The film was adapted from the first episode of Futarizuma *(*Two Wives*), a three-part* shinpa *(melodramatic drama with a contemporary setting) play by Minoru Nakano (1901-73). It is a bittersweet account of the efforts of a young female office worker to reunite her lonely mother with the father who has left home and gone to live with another woman in the countryside. The contrast between Tokyo and rural Nagano Prefecture, and between the lifestyles of the different generations, is brought across vividly. Writing a couple of years after the film's release, Kyoichi Otsuka praised "a formal beauty achieved through the pleasant harmony of sound and scene", and noted that the film brought freshness to* shinpa *conventions by "touching on the true nature of the human heart". It was, he concluded, "a triumph for Mikio Naruse and a triumph for the talkie".*

With her cheerful, vivacious star persona, Sachiko Chiba (1911-93), who plays heroine Kimiko, was P.C.L.'s first big star. Having made an impression with her debut in Sakebu Ajia *(*Asia Cries Out*, Tomu Uchida, 1933), for which P.C.L. recorded the sound, she had been headhunted by the company, and starred in P.C.L.'s first feature (Japan's first musical),* Ongaku kigeki: Horoyoi jinsei *(*Tipsy Life*, Kimura Sotoji, 1933). She was to appear in several other Naruse films, including* Uwasa no musume *later the same year. In 1937, she married Naruse, though the couple were to divorce only three years later.*

UWASA NO MUSUME

Giappone, 1935 Regia: Mikio Naruse

[La ragazza di cui si parla] ▪ T. int.: *The Girl in the Rumour*. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Junnosuke Yamazaki. Mus.: Noboru Ito. Int.: Sachiko Chiba (Kunie), Ko Mihashi (Kenkichi), Ryuko Umezono (Kimiko), Kamitari Fujiwara (lo zio), Toshiko Ito (Oyo), Masao Mishima (il barbiere), Yo Shiomi (Keisaku), Heihachiro Okawa (Shintaro). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 54'. Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Conciso, essenziale nel ritmo, elegante e affascinante, il quinto e ultimo film diretto da Naruse nel 1935 (uscì il 21 dicembre di quell'anno) è liberamente ispirato a *Il giardino dei ciliegi* di Čechov e durante la lavorazione era noto proprio con quel titolo (*Sakura no sono*). Condivide con l'opera del drammaturgo russo il tema della famiglia in declino, ma trasferisce la storia da un ambiente aristocratico a quello di un'impresa a conduzione familiare, modificando anche la struttura della famiglia. Quella che era una storia madre-figlia diventa la storia di Kenkichi, proprietario di un negozio di liquori, e delle due figlie avute da donne diverse.

Il contrasto tra le sorelle Kunie e Kimiko incarna la tipica polarità degli anni Trenta tra la donna tradizionale, vestita con il kimono, e la ragazza moderna (*moga*). Come osserva giustamente Masumi Tanaka, "il contrasto tra la sorella all'antica, legata ai valori etici tradizionali, e la sorella minore, che tenta provocatoriamente di fuggire nella modernità, prefigura *Le sorelle di Gion* di Kenji Mizoguchi, realizzato l'anno successivo". La sorella maggiore, Kunie, è nuovamente interpretata da Sachiko Chiba, protagonista di *Tsuma yo bara no youni* e principale star della P.C.L.

Il film fu un successo di critica e valse a Naruse la seconda menzione nella classifica annuale dei dieci migliori film redatta dai critici di "Kinema Junpo", dove si classificò all'ottavo posto. Vinse anche il primo premio nel concorso cinematografico sponsorizzato dal "Tokyo Nichinichi Shimbun" (oggi "Mainichi Shimbun"). Il critico di "Kinema Junpo" Seiji Mizumachi scrisse che *Uwasa no musume* gli aveva suscitato "un particolare apprezzamento per il formato sonoro", che "aiuta a esprimere la psicologia del dramma".

Pochi mesi dopo Minoru Murata girò un adattamento più fedele del *Giardino dei ciliegi*, che uscì con quel titolo. Ma, come osserva Susanne Scherman, "Naruse fu elogiato per aver compreso e interpretato meglio l'opera originale". Secondo Audie Bock, il successo del film garantì a Naruse la possibilità di lavorare con maggiore libertà artistica alla P.C.L.

Terse, economically paced, stylish and fascinating, the fifth and final film that Naruse directed in 1935 (it was released on 21 December of that year) was loosely inspired by Chekhov's The Cherry Orchard*, and was actually referred to as* The Cherry Orchard *(*Sakura no sono*) during production. It shares the Russian playwright's theme of a family in decline, but relocates his story from an aristocratic milieu to that of a family-run business, and alters the structure of the family. A mother-daughter story becomes the story of Kenkichi, proprietor of a liquor store, and his two daughters by different women.*

*The contrast between siblings Kunie and Kimiko personifies the characteristic 1930s polarity between the kimono-clad traditional woman and the modern girl (*moga*). Masumi Tanaka aptly writes that "the contrast between the old-fashioned sister, who clings to traditional ethics, and the younger sister, who defiantly tries to escape into the modern world, foreshadows Kenji Mizoguchi's* Sisters of Gion*, made the following year." Older sister Kunie is again played by Sachiko Chiba, the lead actress in* Tsuma yo bara no youni *and P.C.L.'s top star.*

The film was a critical success, earning Naruse his second mention in that year's "Kinema Junpo" Best Ten crit-

Uwasa no musume

ics' poll, where it ranked eighth. It also scooped the top prize in a film competition sponsored by the Tokyo "Nichinichi Shimbun" (now the "Mainichi Shimbun"). "Kinema Junpo" critic Seiji Mizumachi wrote that Uwasa no musume *made him feel "a particular appreciation of the talkie format", which "helps to express the psychology of the drama".*

A few months later, Minoru Murata directed a more faithful adaptation of The Cherry Orchard*, which was released under that title. But as Susanne Scherman notes, "Naruse was praised as having a better understanding and grasp of the original work." According to Audie Bock, the success of the film ensured that Naruse would be able to work with artistic freedom at P.C.L.*

KIMI TO YUKU MICHI

Giappone, 1936 Regia: Mikio Naruse

[La strada che percorro con te]
▪ T. int.: *The Road I Travel with You*. Sog.: dalla pièce *Shunshuki* di Yukiko Miyake. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Noboru Ito. Int.: Heihachiro Ogawa (Asaji Amnuma), Hideo Saeki (Yuji), Naoyo Yamagata (Kasumi Onoe), Masako Tsutsumi (Tsukiko Kure), Mitsuko Takao (Hina), Tamae Kiyokawa (la madre), Kamatari Fujiwara (Utsugi). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 69'. Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Questo film che narra le tormentate vicende amorose dei due figli di un'ex geisha è ambientato nell'agiata Kamakura e si svolge in un contesto occidentalizzato, ricco di tecnologia moderna e passatempi alla moda. La trama segue tuttavia le convenzioni melodrammatiche tipiche del teatro *shinpa*, riflettendo così la sua fonte letteraria, *Shunshuki*, ultima opera dell'autrice e drammaturga Yukiko Miyake (1906-37), che morì un anno dopo la realizzazione di questa trasposizione cinematografica. La star Tamae Kiyokawa (1903-69) aveva interpretato lo stesso ruolo nella versione teatrale, ottenendo un grande successo. Le origini teatrali sono evidenti nelle molte scene in interni, che Catherine

Kimi to yuku michi

Russell critica come troppo "legate al palcoscenico". Essa sottolinea tuttavia il contrasto tra l'"energia dinamica" della scena sul treno in cui il figlio minore Yuji incontra la donna di cui si innamorerà e quella della scena in cui il fratello maggiore Asaji "corre all'impazzata su una strada costiera (in un'auto sportiva decappottabile)", con il suo montaggio serrato e i rapidi movimenti di macchina. Queste sequenze sono per certi versi tipiche del regista, dato che le scene drammatiche con automobili e altri veicoli ricorrono nella sua filmografia fino all'ultimo *Midaregumo* (*Nubi sparse*, 1967).

Come osserva Masumi Tanaka, "sebbene la maestria di Naruse fosse molto apprezzata, in quel periodo iniziarono a emergere critiche riguardo alla sua mancanza di una personalità artistica forte e indipendente". Per esempio, il critico di "Kinema Junpo" Tadashi Murakami lodò *Kimi to yuku michi* definendolo "un film elegante dotato di una notevole intensità espressiva", ma lamentò il fatto che Naruse "simpatizzasse con il sentimentalismo superficiale della storia piuttosto che osservarla da un punto di vista profondamente critico". Lo stesso Naruse non ricordava il film con affetto, e secondo Susanne Schermann "gli elementi melodrammatici della trama non erano forse di suo gradimento". Tuttavia, pur non essendo uno dei progetti più personali di Naruse, *Kimi to yuku michi* dimostra il suo talento di regista commerciale.

This account of the troubled romantic lives of the two sons of a former geisha is set in prosperous Kamakura, and unfolds in a Westernised milieu filled with modern technology and fashionable pastimes. Its story, however, is structured according to the melodramatic conventions characteristic of shinpa *theatre, a fact that testifies to its basis in* Shunshuki *(*Spring Sorrows*), the last work by author and playwright Yukiko Miyake (1906-37), who died a year after this film adaptation was made. Star Tamae Kiyokawa (1903-69) had played the same role in the stage version, for which she had been acclaimed. The stage origins are apparent in the numerous interior scenes, which Catherine Russell criticises as "setbound". She notes, however, the contrasting "dynamic energy" of the scene on a train in which younger son Yuji meets the woman he will fall in love with, and the scene of older brother Asaji's "crazed driving along a seaside highway (in a convertible sports car)", with its snappy editing and rapid pans. These are in a sense typical of the director, since dramatic scenes involving cars and other vehicles form a recurrent motif in his output right up to his last work,* Midaregumo *(*Scattered Clouds*, 1967).*

Masumi Tanaka notes that "although Naruse's craftsmanship was highly regarded, criticism of his lack of a strong, independent artistic personality began to appear" at this time. For instance, "Kinema Junpo" critic Tadashi Murakami praised Kimi to yuku michi *as "a stylish film that has a considerable expressive power", but complained that Naruse "sympathised with the superficial sentimentalism of the story rather than viewing it from a deeply critical standpoint". Naruse himself did not remember the film fondly, and Susanne Schermann suggests that "the melodramatic elements of the story may not have been to his liking". Still, although not one of the director's most personal projects,* Kimi to yuku michi *illustrates his talents as a commercial* metteur-en-scène.

NYONIN AISHU

Giappone, 1937 Regia: Mikio Naruse

[I dolori di una donna] ▪ T. int.: *A Woman's Sorrows*. Scen.: Mikio Naruse, Chikao Tanaka. F.: Mitsuo Miura. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Masao Totsuka. Mus.: Yoshi Eguchi. Int.: Takako Irie (Hiroko Kawano), Hideo Saeki (Masao), Masako Tsutsumi (Yoshiko), Ko Mihashi (padre di Hiroko), Namiko Hatsuse (madre di Hiroko), Hideo Saeki (Ryosuke Kitamura), Hyo Kitazawa (Shinichi Horie), Tamae Kiyokawa (madre

Nyonin aishu

di Shinichi), Ranko Sawa (Yoko), Heihachiro Ogawa (Toshio Masuda). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Tra i film più belli e più femministi del primo Naruse, *Nyonin aishu* analizza con maestria la condizione e i sentimenti di una donna costretta a un matrimonio combinato soffocante e infelice con un uomo di famiglia benestante. La forza e l'intensità del film derivano in parte dalla regia di Naruse e in parte dalla toccante interpretazione dell'attrice protagonista Takako Irie (1911-95). Già diva del cinema muto, nel 1932 Irie aveva fondato una propria compagnia di produzione indipendente, qui alla sua prima collaborazione con la P.C.L.

Naruse scrisse la sceneggiatura insieme a Chikao Tanaka (1905-95), la cui moglie Sumie sarebbe diventata la più famosa sceneggiatrice giapponese e avrebbe firmato molte delle più celebri opere postbelliche di Naruse. In effetti, il tono del film, con la sua avvincente combinazione di desolazione e speranza, ricorda da vicino quello delle opere successive di Naruse. L'illustre direttore della fotografia Mitsuo Miura (1902-56) aveva visitato Hollywood nel 1928 e subì l'influenza di Josef von Sternberg. Aveva lavorato al primo film di Naruse a noi noto, *Koshiben ganbare* (*In bocca al lupo, piccolo salariato*, 1931), e avrebbe curato la fotografia di *Kafuku* nel 1937.

In un saggio sui registi giapponesi pubblicato nell'anno di uscita del film, il critico Kyoichi Otsuka definì *Nyonin aishu* un ritorno alla forma sia per Naruse che per Irie, e ne elogiò la "profondità e autenticità" osservando che Irie era "la scelta perfetta per il ruolo". Anche il critico di "Kinema Junpo" Seiji Mizumachi lodò l'interpretazione di Irie definendola la migliore della sua carriera dall'avvento del sonoro. Più recentemente, Tetsuya Hirano ha espres-

so ammirazione per la regia "brillante" di Naruse, sottolineando "i rapidi cambi di scena all'inizio e le sue caratteristiche riprese in esterni". Per il tema trattato, l'indipendenza di una donna sposata, Susanne Schermann accosta il film a *Casa di bambola* di Ibsen, mentre Catherine Russell lo definisce "una delle critiche più implacabili del cinema giapponese prebellico ai ruoli sociali imposti alle donne".

One of the finest and most trenchantly feminist of Naruse's early films, Nyonin aishu *brilliantly dissects the situation and feelings of a woman forced into an unhappy and stifling arranged marriage to a man from a wealthy family. Its power and intensity derive in part from Naruse's sympathetic direction, in part from the touching star performance of lead actress Takako Irie (1911-95). A diva of the Japanese silent cinema, Irie had established her own independent production company in 1932; this was its first collaboration with P.C.L.*

Naruse co-wrote the screenplay with Chikao Tanaka (1905-95), whose wife Sumie was eventually to become Japan's most famous female screenwriter and to furnish the scripts for many of Naruse's most celebrated postwar films. Indeed, with its engrossing combination of bleakness and hope, the tone of the film closely resembles that of Naruse's later work. The film's distinguished cinematographer, Mitsuo Miura (1902-56), had visited Hollywood in 1928 and was influenced by Josef von Sternberg. He had shot Naruse's earliest extant film, Koshiben ganbare *(*Flunky, Work Hard!*, 1931), and was to lens* Kafuku *later in 1937.*

In a book on Japanese film directors published in the year of the film's release, critic Kyoichi Otsuka described the film as a return to form for both Naruse and Irie, praising it for its "depth and authenticity", and observing that Irie was "the perfect choice for the role". "Kinema Junpo" critic Seiji Mizumachi likewise praised Irie's performance as the best of her career since the coming of sound cinema. More recently, Tetsuya Hirano has saluted Naruse's "brilliant" direction, commenting on "the fast-paced scene changes at the beginning and his signature outdoor scenes". Susanne Schermann compares the film's focus on the independence of a married woman with Ibsen's A Doll's House*, while Catherine Russell calls the film "one of the most damning critiques of women's social roles to be found in pre-war Japanese cinema".*

NADARE

Giappone, 1937 Regia: Mikio Naruse

[Valanga] ▪ T. int.: *Avalanche*. Sog.: dal romanzo omonimo (1936) di Jiro Osaragi. Scen.: Tomoyoshi Murayama, Mikio Naruse. Ass. regia: Ishiro Honda, Akira Kurosawa. F.: Mikiya Tachibana. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Nobuo Iida. Int.: Hideo Saeki (Goro Kusaka), Ranko Edogawa (Yayoi Ema), Noboru Kiritachi (Fukiko Yokoda), Yo Shiomi (padre di Goro), Yuriko Hanabusa (madre di Goro), Sadao Maruyama (padre di Fukiko), Masao Mishima (avvocato Koyanagi), Akira Ubukata (Keisuke). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 59'. Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Tra i film più sottovalutati di Naruse, *Nadare* descrive un triangolo amoroso in cui Goro (uno dei più detestabili tra i tanti imperfetti protagonisti maschili dell'autore, interpretato dal suo collaboratore abituale Hideo Saeki, 1912-2003) è combattuto tra la moglie e un'amica d'infanzia. Tratto da un romanzo a puntate di Jiro Osaragi (1897-1973), autore popolare spesso adattato al cinema, è stato scritto da Tomoyoshi Murayama, drammaturgo le cui idee nettamente di sinistra si riflettono nella critica del film alla borghesia occidentalizzata. Sebbene Murayama figuri come sceneggiatore, la sua versione dello script differisce sensibilmente da quella definitiva, completata dallo stesso Naruse.

Tra gli assistenti alla regia figurava un giovane Akira Kurosawa. Questi si lamentò del fatto che Naruse volesse "fare tutto da solo", lasciando i suoi assistenti senza compiti, e raccontò di essersi addormentato sul set provocando le ire del regista con il suo russare. Kurosawa rimase tuttavia colpito dalla disciplina e dalla competenza di Naruse e disse di aver imparato molto dal suo metodo, che consisteva nel "girare in successione tante brevi inquadrature, che nel montaggio finale [...] creano l'illusione di un unico piano sequenza".

Il film suscitò le ire di diversi critici cinematografici dell'epoca. Fuyuhiko Kitagawa lamentò l'inadeguatezza del materiale letterario per un adattamento cinematografico, mentre Seiji Mizumachi di "Kinema Junpo" non apprezzò l'espediente tecnico piuttosto invasivo che consiste nel far calare una sorta di garza o di tenda sull'immagine per permettere ai personaggi di comunicare i loro pensieri al pubblico, come in un a parte teatrale. Oggi questa scelta appare invece stimolante nella sua sperimentazione. Il film si distingue per l'eleganza formale: Tetsuya Hirano elogia giustamente il dinamismo delle scene girate nei dintorni del Castello di Nagoya, le immagini della luce solare che filtra tra gli alberi e le panoramiche del protagonista che cammina sotto la pioggia.

One of Naruse's most underrated films, Nadare *describes a love triangle in which Goro (among the most detestable of Naruse's many flawed male protagonists, played by his regular collaborator Hideo Saeki, 1912-2003) is torn between his wife and a childhood friend. It was based on a serialised novel by the popular author Jiro Osaragi (1897-1973), many of whose books were adapted into films. The screenplay was prepared by Tomoyoshi Murayama, a playwright whose outspoken leftwing convictions are reflected in the film's critique of the Westernised upper class. Although Murayama retained credit for the original draft, his version*

Nadare

of the script differed significantly from the final one, which was completed by Naruse himself.

One of the assistant directors on the film was a young Akira Kurosawa. He complained that Naruse insisted on "doing everything himself", leaving his assistants with nothing to do, and wryly related that he fell asleep on set, only for his snoring to enrage the director. Nevertheless, he was impressed by Naruse's discipline on set and expertise, and testified that he had learned much from his method of "of building one very brief shot on top of another, which, spliced together in the final film, [...] give the impression of a single long take".

The film excited the ire of various contemporary film critics. Fuyuhiko Kitagawa complained about the literary material's unsuitability for cinematic adaptation, while "Kinema Junpo"'s Seiji Mizumachi disliked the obtrusive technique in which a kind of gauze or blind falls over the image in order to allow characters to speak their thoughts to the audience, as if in a theatrical aside. Seen today, this gesture seems refreshingly experimental. The film is generally stylish: Tetsuya Hirano rightly praises the dynamism of scenes shot around Nagoya Castle, the imagery of sunlight filtering through the trees, and the panning shots of the protagonist walking in the rain.

KAFUKU (ZENPEN e KOHEN)

Giappone, 1937 Regia: Mikio Naruse

[Imparare dall'esperienza, parte I e II]
■ T. int.: *Learn from Experience, parts I and II.* Sog.: da un romanzo di Kan Kikuchi. Scen.: Iwasaki Fumitaka. F.: Mitsuo Miura. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Takio Niki (parte 1), Noboru Ito (parte 2). Int.: Takako Irie (Toyomi Funada), Minoru Takada (Shintaro Minagawa), Sadao Maruyama (padre di Shintaro), Yuriko Hanabusa (madre di Shintaro), Setsuko Horikoshi (Setsuko), Chieko Takehisa (Yurie Mayama), Yumeko Aizome (Michiko Takizawa), Heihachiro Ogawa (Tatsuo Hayakawa). Prod.: P.C.L. ■ 35mm.

Kafuku Zenpen

D.: 78' (parte 1), 75' (parte 2). Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Proiettato originariamente in due episodi separati, fu l'ultimo film distribuito dalla P.C.L. prima della fusione con il J.O. Studio da cui sarebbe nata la Toho. Era tratto da un romanzo di Kan Kikuchi (1888-1948), popolare autore e drammaturgo le cui opere ispirarono numerosi adattamenti cinematografici e che durante il periodo bellico sarebbe diventato presidente di un'altra casa di produzione, la Daiei.

Oggi ingiustamente dimenticato, *Kafuku* fu un trionfo al botteghino e brilla per le interpretazioni magistrali di tutto il cast. Sulla scia di *Nyonin aishu*, il film riunì Naruse con il direttore della fotografia Mitsuo Miura e l'attrice Takako Irie, intensa in un ruolo che ancora una volta anticipa il femminismo dei film postbellici del regista. Irie è Toyomi, che cede alle avance dell'aspirante diplomatico Shintaro (Minoru Takada) quando questi le promette il matrimonio, ma lo vede sposare un'altra dopo essere rimasta incinta. La trama presenta parallelismi con il muto di Naruse *Nasanu naka* (*Senza legami di parentela*, 1932) nel suo essere una sorta di *haha-mono* (genere popolare incentrato sull'amore e la sofferenza materni). Il finale problematico della storia è indicativo delle tensioni politiche di allora, col Giappone sempre più influenzato dall'ideologia militarista e dal conservatorismo.

Il critico di "Kinema Junpo" Junichiro Tomoda elogiò all'epoca la profondità psicologica del ritratto di un uomo innamorato, ma lamentò che Naruse era "inadatto come regista per questo tipo di materiale e incapace di infondere potenza ed emozione in ogni scena". Più recentemente, tuttavia, Tetsuya Hirano ha lodato il film definendolo "ben ritmato e diretto con tocco fluido". Come *Otome gokoro sannin shimai*, il film contiene suggestive immagini della Tokyo prebellica, compresi i quartieri di Ueno e Ginza.

Dopo *Kafuku* Naruse sperava di adattare per il cinema *Il paese delle nevi* (*Yukiguni*) di Yasunari Kawabata,

pubblicato proprio nel 1937. Purtroppo questo progetto non si concretizzò mai, anche se il romanzo fu trasposto due decenni dopo da Shiro Toyoda.

Originally screened in two separate episodes, this was the last film to be released by P.C.L. before it merged with J.O. Studio to form Toho. It was based on a novel by Kan Kikuchi (1888-1948), a popular author and playwright whose work spawned numerous film adaptations and who was to serve as wartime president of another film studio, Daiei.

A big box-office success in its day, this is another underrated work, superbly acted by all. In the wake of Nyonin aishu*, the film reunited Naruse with cinematographer Mitsuo Miura and star Takako Irie, who gives a blistering performance in a role that again anticipates the feminism of Naruse's postwar work. Irie plays Toyomi, who yields to the advances of aspiring diplomat Shintaro (Minoru Takada) when he promises to marry her, and becomes pregnant with his child, only to see him marry another woman. The narrative has parallels with Naruse's silent* Nasanu naka *(*No Blood Relations*, 1932) as a kind of* haha-mono *(a popular genre focused on maternal love and suffering). The troubling resolution of the story suggests the political tensions of the era, at a time of growing conservatism in a Japan increasingly influenced by militarist ideology.*

At the time, "Kinema Junpo" critic Junichiro Tomoda praised the psychological perception in the depiction of a man fallen in love, but complained that Naruse was "unsuitable as a director of this kind of material and failed to bring power and emotion to every scene." More recently, however, Tetsuya Hirano has praised the film as "well-paced and directed with a fluid touch". Like Otome gokoro sannin shimai*, the film contains some alluring location footage of pre-war Tokyo, including the Ueno and Ginza districts.*

In the wake of Kafuku*, Naruse hoped to adapt Yasunari Kawabata's* Snow Country *(*Yukiguni*), which had been published in volume form earlier in 1937. Regrettably this project never came to fruition, though the novel was filmed two decades later by Shiro Toyoda.*

HATARAKU IKKA

Giappone, 1939 Regia: Mikio Naruse

▪ T. it.: *Tutta la famiglia lavora*. T. int.: *The Whole Family Works*. Sog.: dal romanzo omonimo (1938) di Sunao Tokunaga. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Takashi Matsuyama. Mus.: Tadashi Ota. Int.: Musei Tokugawa (Ishimura), Noriko Honma (moglie di Ishimura), Akira Ubukata (Kiichi), Kaoru Ito (Genji), Seikichi Minami (Noboru), Takeshi Hirata (Eisaku), Seiichiro Bando (Kokichi), Kiyoko Wakaba (Hide), Den Obinata (Ogawa), Sumie Tsubaki (Mitsuko). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Toho

Questo adattamento di un romanzo dell'autore proletario Sunao Tokunaka (1899-1958) era un progetto audace per il 1939, anno in cui il governo giapponese formalizzò il controllo statale sul cinema attraverso la draconiana Legge sul cinema. Lo stesso Naruse, comprensibilmente cauto nell'ammettere le inclinazioni politiche del film, dichiarò che aveva scelto di adattare l'opera perché "sono sempre stato profondamente interessato agli esseri umani. [...] Ho sempre voluto rappresentare le gioie, i dolori, le pene e le varie emozioni che accompagnano la vita autentica delle persone e il mondo del lavoro". Il nucleo centrale del film ruota attorno al dilemma che si pone a una famiglia di umili tipografi quando due figli desiderano proseguire gli studi malgrado la stabilità economica domestica dipenda dal "lavoro di tutti i membri della famiglia".

Naruse, che proveniva a sua volta da un ambiente umile, disse di sentirsi a proprio agio con la rappresentazione della povertà e indicò il film come uno dei suoi preferiti. Senza dubbio realizzò un'opera dal realismo sobrio e innovativo, allontanandosi dagli eccessi dei suoi primi sonori per adottare un linguaggio che ricorda maggiormente il suo stile del dopoguerra.

Il critico di "Kinema Junpo" Tatsuhiko Shigeno, pur con qualche riserva, riconobbe nel film il segnale della rinascita artistica di Naruse dopo un periodo di crisi; affermò che il regista aveva riconquistato l'energia dei suoi capolavori muti e che il film lasciava ben sperare per la sua produzione futura. Più recentemente, Masumi Tanaka ne ha elogiato la "tecnica solida", bollando però il finale ambiguo come una facile via di fuga. Audie Bock, invece, celebra il film come un'opera sovversiva in cui "gli slogan patriottici di rigore [...] appaiono quasi ironici", mentre Peter High sottolinea con favore il "gioco di prestigio" con cui Naruse fece passare una narrazione improntata alla critica sociale sotto il naso di censori sempre più intransigenti.

Musei Tokugawa (1894-1971), che interpreta il ruolo centrale del padre di famiglia, era stato un celebre narratore *benshi* all'epoca del muto; dopo l'avvento del sonoro si esibì alla radio e sul palcoscenico, oltre a recitare in diversi film della P.C.L.

This adaptation of a novel by the proletarian author Sunao Tokunaka (1899-1958) was a bold project for 1939, when the Japanese government moved to formalise state control of the cinema through the draconian Film Law. Naruse himself, understandably cautious of acknowledging the film's political inclinations, declared that he chose the source material because "I have always had a deep interest in human beings [...] I have always wanted to depict the joys, pains, sorrows and various human emotions that accompany true human life and working life." The central premise of the film is the dilemma posed

Hataraku ikka

when two of the sons of a poor printer's family wish to pursue their education, although the family's financial stability depends on "the whole family working".

Naruse, who was himself from an underprivileged background, said that he felt at home with the depiction of poverty, and proclaimed the film one of his favourites. Certainly, he crafted a work of newly understated realism, moving away from the flamboyance of his early sound films towards an idiom more reminiscent of his postwar style.

"Kinema Junpo" critic Tatsuhiko Shigeno, despite minor reservations, perceived the film as marking Naruse's emergence from a slump; he claimed that the director had recaptured the energy of his outstanding silent films, and that the film augured well for his future work. More recently, Masumi Tanaka praised its "solid technique", but dismissed the ambiguous conclusion as a cop-out. Audie Bock, however, celebrates the film as a subversive work in which "the required patriotic slogans [...] appear almost ironic", while Peter High also notes with approval Naruse's "sleight-of-hand" in sneaking a socially critical narrative past the increasingly assertive censors.

Musei Tokugawa (1894-1971), who plays the central role of the father of the family, had been a celebrated benshi *narrator in the Japanese silent cinema; after the coming of sound, he performed on radio and stage as well as acting in a number of films at P.C.L.*

MAGOKORO

Giappone, 1939 Regia: Mikio Naruse

[Sincerità] ▪ T. int.: *Sincerity*. Sog.: dal racconto omonimo di Yojiro Ishizaka. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Tamae Ide. Scgf.: Satoru Chuko. Mus.: Tadashi Hattori. Int.: Etchan (Nobuko), Teruko Kato (Tomiko), Takako Irie (Tokiko Haseyama), Sachiko Murase (moglie di Keikichi), Minoru Takada (Keikichi Asada), Soji Kiyokawa (Iwata), Fusako Fujima (la nonna). Prod.: P.C.L. ▪ 35mm. D.: 67'. Bn. Versione giapponese / *In Japanese* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Storia dell'amicizia tra due ragazzine e della scoperta di un segreto legato al passato dei rispettivi genitori, *Magokoro* è tratto da un racconto di Yojiro Ishizaka (1900-86). L'attenzione per il mondo dell'adolescenza è tipica delle opere di questo scrittore, fonte d'ispirazione anche per celebri adattamenti come *Wakai hito* (I giovani, 1937) di Shiro Toyoda e *Aoi sanmyaku* (Montagne blu, 1949) di Tadashi Imai.

Dopo l'atmosfera desolata di *Hataraku ikka*, *Magokoro* mostra un tono sorprendentemente solare e ottimista. Tuttavia, il cambiamento di registro riflette probabilmente le crescenti restrizioni della censura; come scrive Susanne Schermann, "la Legge sul cinema limitò drasticamente il margine d'azione di Naruse, e il contenuto più cupo dei film precedenti stava diventando impossibile". Sebbene il nucleo narrativo sia intimista, lo sfondo bellico (il Giappone era impegnato dal 1937 in una guerra su vasta scala in Cina) è esplicito nel film, che si presenta come una sorta di *homefront drama* – un racconto domestico ambientato in tempo di guerra –, specie nel finale patriottico.

Naruse, in realtà, non era soddisfatto del progetto, e la critica dell'epoca si divise. Il critico di "Kinema Jumpo" Seiji Mizumachi si disse affascinato dalla "vitalità e autenticità" dell'interazione tra le ragazzine, ma giudicò meno convincente il trattamento riservato alla storia adulta. Ciò nonostante, elogiò il modo in cui Naruse "intreccia abilmente i vari episodi", tanto che "la rimozione di una scena qualsiasi avrebbe compromesso l'equilibrio complessivo". Più recentemente, Catherine Russell ha esaltato le "numerose scene di quieta bellezza pastorale", affermando che "ancora una volta Naruse sabota sottilmente i dettami della propaganda nazionale". Tet-

Magokoro

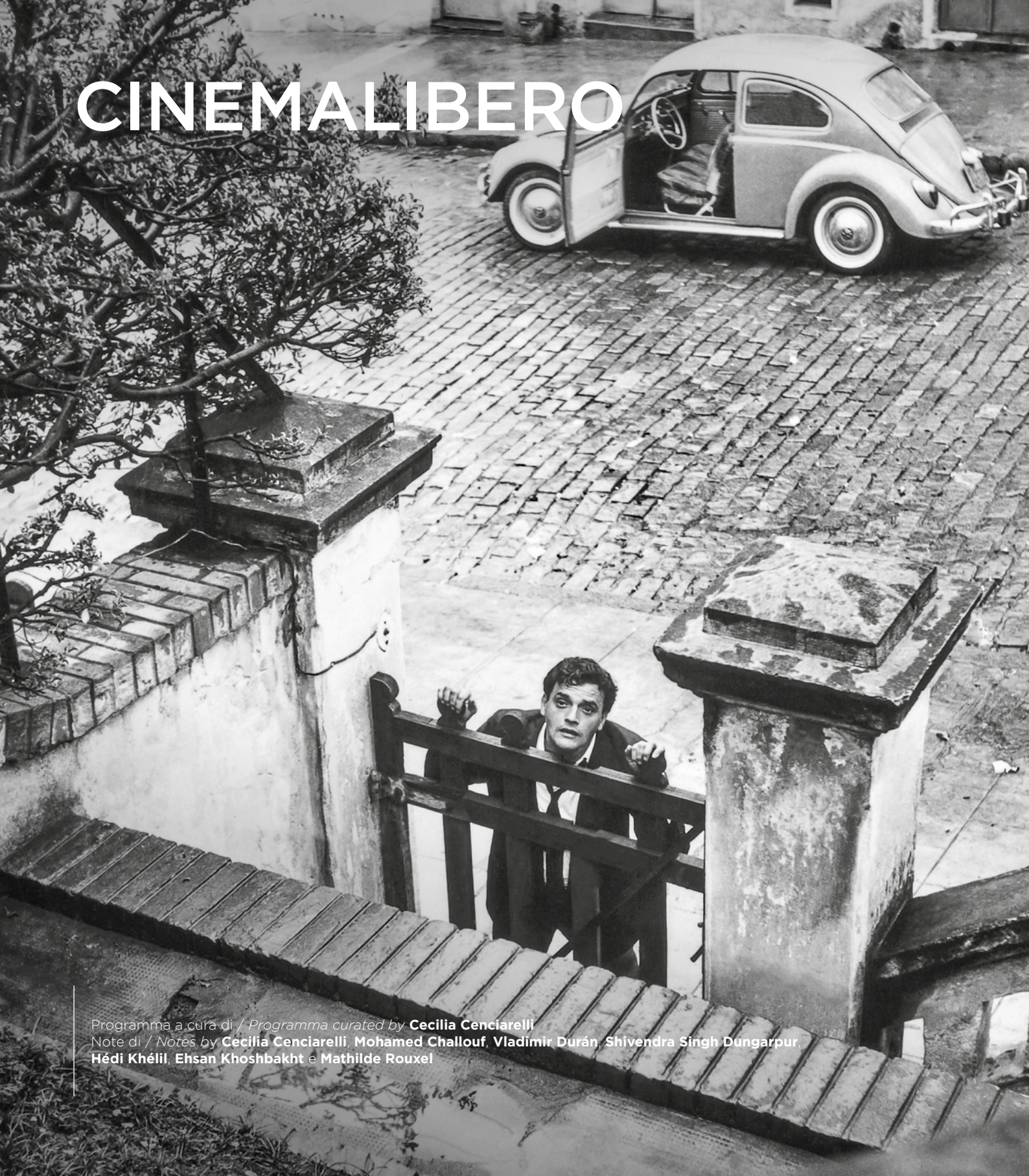
suya Hirano lo definisce "una delicata rappresentazione dei tumulti emotivi vissuti da due ragazzine quando intravedono il mondo adulto", e osserva che "il film possiede una complessità che va oltre il semplice racconto adolescenziale, mentre la tecnica registica di Naruse raggiunge un nuovo livello di perfezione".

An account of the friendship between two teenage girls, and the discovery of a secret in their respective parents' past, Magokoro *was based on a short story by Yojiro Ishizaka (1900-86). The focus on adolescence is typical of his writings, which were also the source for such distinguished films as* Wakai hito *(*Young People*, Shiro Toyoda, 1937) and* Aoi sanmyaku *(*Blue Mountains*, Tadashi Imai, 1949).*

After the bleak mood of Hataraku ikka*,* Magokoro *displays a surprisingly sunny and upbeat tone. But this change in mood is probably related to the increasingly tight censorship; as Susanne Schermann writes, "The restrictions imposed by the Film Law narrowed the range of subjects in which Naruse could play an active role, and the darker story content of his previous films was becoming impossible." Although its central narrative is personal in theme, the wartime background (Japan had embarked on a full-scale war in China in 1937) is explicit in the film, which plays as a kind of 'home front' drama, especially in its patriotic climax.*

Naruse was not in fact happy with the project, and the contemporary critical response was mixed. "Kinema Jumpo" critic Seiji Mizumachi was charmed by the "life and authenticity" of the interaction between the children, but found the treatment of the adult story less convincing. Nevertheless, he praised the way in which Naruse "deftly weaves together the various episodes" so that "removing any scene would throw the overall tone out of balance". More recently, Catherine Russell has celebrated the "many scenes of quiet pastoral beauty", and argued that "once again, Naruse subtly undermines the national policy mandates of the time". Tetsuya Hirano hails Magokoro *as "a delicate portrayal of the emotional turmoil experienced by young girls as they catch a glimpse of the adult world", and claims that "the film has a multilayered flavour that goes beyond being just an adolescent film, with Naruse's directorial technique reaching a new level of perfection".*

CINEMALIBERO



Programma a cura di / *Programma curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Cecilia Cenciarelli**, **Mohamed Challouf**, **Vladimir Durán**, **Shivendra Singh Dungarpur**, **Hédi Khélil**, **Ehsan Khoshbakht** e **Mathilde Rouxel**

Gli undici film restaurati in programma si articolano lungo un arco temporale che va dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Ottanta all'interno di una topografia cinematografica che fa della marginalità il suo centro di indagine. Quest'anno sono le voci meno note della fondamentale stagione del cinema di liberazione latinoamericano, quelle silenziate dal regime iraniano, dalle repressioni del mondo arabo e dalla violenza coloniale: "Il cinema è un foglio che brucia, e su cui si scrive con la luce", scrive Piero Paolo Pasolini.

Incarnano l'urgenza di "intervenire e rettificare la storia, di fornire una scoperta attraverso la trasformazione", per dirla con le parole di Fernando Solanas, le due opere rivoluzionari ad litteram *O regresso de Amílcar Cabral* di Sana Na N'Hada – prima produzione di cineasti guineani dopo la liberazione dal colonialismo portoghese – e *Mortu Nega* di Flora Gomes.

È un'altra Storia di repressione quella portata sullo schermo con rigore da Gustavo Dahl in *Uirá*, figlio di un filone del Cinema Novo post-Sessantotto che guarda al popolo indigeno come un soggetto politico da ascoltare e non da 'civilizzare' e al suo ambiente naturale come a uno spazio mitico.

Si trova agli antipodi il Brasile metropolitano devitalizzato e sfigurato dall'industrializzazione colto dalla macchina da presa di Luíz Sérgio Person in *São Paulo, Sociedade Anônima*; lo precede di qualche anno *La paga*, opera prima di Ciro Durán che, nel solco del cinema neorealista, narra una rivolta contadina nelle ande colombo-venezuelane. Tutt'altro registro quello utilizzato dai due maestri della nouvelle vague iraniana Bahram Beyzaie e Dariush Mehrjui: allegorico, potente, straniante. Se è vero che tutta l'opera di Mehrjui, ucciso due anni fa, può essere letta come una forma di resistenza alla repressione ideologica, il restauro di questo film è anche un omaggio alla sua libertà. Non meno coraggioso e coerente il cinema Nouri Bouzid, in grado di dare voce ai soggetti più marginalizzati della società araba: con *Riḥ Es-Sed* scoperchiò tabù religiosi e sociali.

Aprono il programma Sumitra Peries e Jocelyne Saab, registe di latitudini lontane, con due film sulle fragilità e le ambiguità dell'adolescenza. Dall'innocenza soffocata dal patriarcato nelle campagne del Sri Lanka alle strade di Beirut: "Saab filma la sua tenerezza per la città, per la sua gente, per i ricordi di un paese che è esistito e che gli abitanti riconoscono in mezzo alle rovine, perché esiste in loro stessi. *Ghazl el-Banat* è una scommessa sulla vita e sulla creazione".

Cecilia Cenciarelli

The 11 restored films in this programme cover a time span from the early 1960s to the mid-1980s within a cinematic topography that places marginality at the centre of its investigation. This year, the focus is on lesser-known voices from the essential period of Latin America liberation cinema and those silenced by the Iranian regime, the repression of the Arab world and colonial violence. Pasolini wrote, "The cinema is a sheet of paper that burns and on which you write with light."

Sana Na N'Hada's O regresso de Amílcar Cabral – *the first production made by Guinean filmmakers after the liberation from Portuguese colonial occupation – and Flora Gomes'* Mortu Nega *are two absolutely revolutionary films that embody the pressing need for "an intervention to rectify history and create a sense of discovery through transformation".*

Another history of repression is brought to the screen with great precision by Gustavo Dahl in Uirá*, offspring of the post-68 Cinema Novo, which views the indigenous population as a political subject to be listened to rather than "civilized" and their natural habitat as a mythical space.*

The exact opposite can be found in the devitalised and disfigured Brazilian metropolis of industrialisation, captured by Luíz Sérgio Person's camera in São Paulo, Sociedade Anônima*. A few years before came Ciro Durán's debut* La paga*, which, following in the footsteps of neorealism, tells of a peasant revolt in the Colombian-Venezuelan Andes. A completely different register is employed by two masters of the Iranian New Wave, Bahram Beyzaie and Dariush Mehrjui: allegorical, powerful, alienating. If it is true that all the films by Mehruji, who was murdered two years ago, can be read as a form of resistance against ideological repression, then the restoration of this film is also a homage to his sense of freedom. The cinema of Nouri Bouzid is no less courageous or consistent, and is capable of giving voice to the most marginalised people in Arab society; with* Riḥ Es-Sed *he uncovers religious and social taboos.*

The programme begins with Sumitra Peries and Jocelyne Saab, directors from distant latitudes, and two films about the fragility and ambiguity of adolescence. From innocence suffocated by the patriarchy in the Sri Lankan countryside to the streets of Beirut: "Saab films her affection for her city, her people, her memories of a country that once existed and which its inhabitants can still recognise amongst the ruins, because it still exists within them". Ghazl el-Banat *is a wager on life and creation.*

Cecilia Cenciarelli

LA PAGA

Colombia-Venezuela, 1962
Regia: Ciro Durán

▪ Scen.: Ciro Durán. F.: Raúl Delgado. M.: J. Garrido. Int.: Alberto Alvarez, María Escalona, Luis Márquez Páez, Paco De la Riera, Luisito, Eduardo Mancera, Aníbal Rivero, Herman Lester, Rafael Vallejo. Prod.: Marcos Hernández, Rafael Uzcátegui, Marina Gil ▪ DCP. D.: 61'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles*
▪ Da: Maleza Cine ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Joyce Ventura, Maleza Cine e Fundación Patrimonio Filmico Colombiano in collaborazione con Cinemateca de Bogotá e Cinemateca Nacional de Venezuela, a partire un controtipo negativo 35mm. Con il sostegno di Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia e Joyce Ventura / *Restored in 4K in 2025 by Joyce Ventura, Maleza Cine and Fundación Patrimonio Filmico Colombiano in collaboration with Cinemateca de Bogotá and Cinemateca Nacional de Venezuela, from a 35mm dupe negative. Funding provided by Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia and Joyce Ventura*

La paga

Nelle Ande colombo-venezuelane un contadino lavora la terra in condizioni di sfruttamento per garantire la sopravvivenza della sua famiglia. Suo figlio è malato, sua moglie è incinta e lui riproduce la violenza che lo circonda. Senza soldi per le cure mediche, una sera si ubriaca e viene arrestato. In carcere, in un impeto di rabbia, si ribella al capo politico del paese nell'unico modo che conosce.

La paga è un'opera pionieristica del cinema sociale e politico latinoamericano, uscita nel 1962 – lo stesso anno di *Barravento*, il film d'esordio di Glauber Rocha – e anticipatrice di movimenti come il Terzo Cinema di Getino e Solanas. Influenzato dal neorealismo italiano e dal cinema sovietico, il film ricorre a rappresentazioni archetipiche dei personaggi e delle forze economiche che essi incarnano, ispirandosi ai ricordi d'infanzia del regista.

Appena ultimato, *La paga* venne bollato come 'sovversivo' dal governo di Rómulo Betancourt, che sollevò obiezioni di natura "morale, religiosa e politica" arrivando ad accusarlo di "minacciare l'ordine costituzionale venezuelano". La condanna ufficiale scatenò un boicottaggio che di fatto bloccò la distribuzione internazionale del film, escludendolo dai principali festival cinematografici.

Il restauro è dedicato alla memoria di mia sorella Esther Durán e naturalmente di nostro padre Ciro Durán, che a partire da questo film consacrò la sua vita al cinema colombiano e latinoamericano come regista, produttore, organizzatore sindacale, interprete di istanze politiche e sociali e promotore di coproduzioni nella regione.

Vladimir Durán

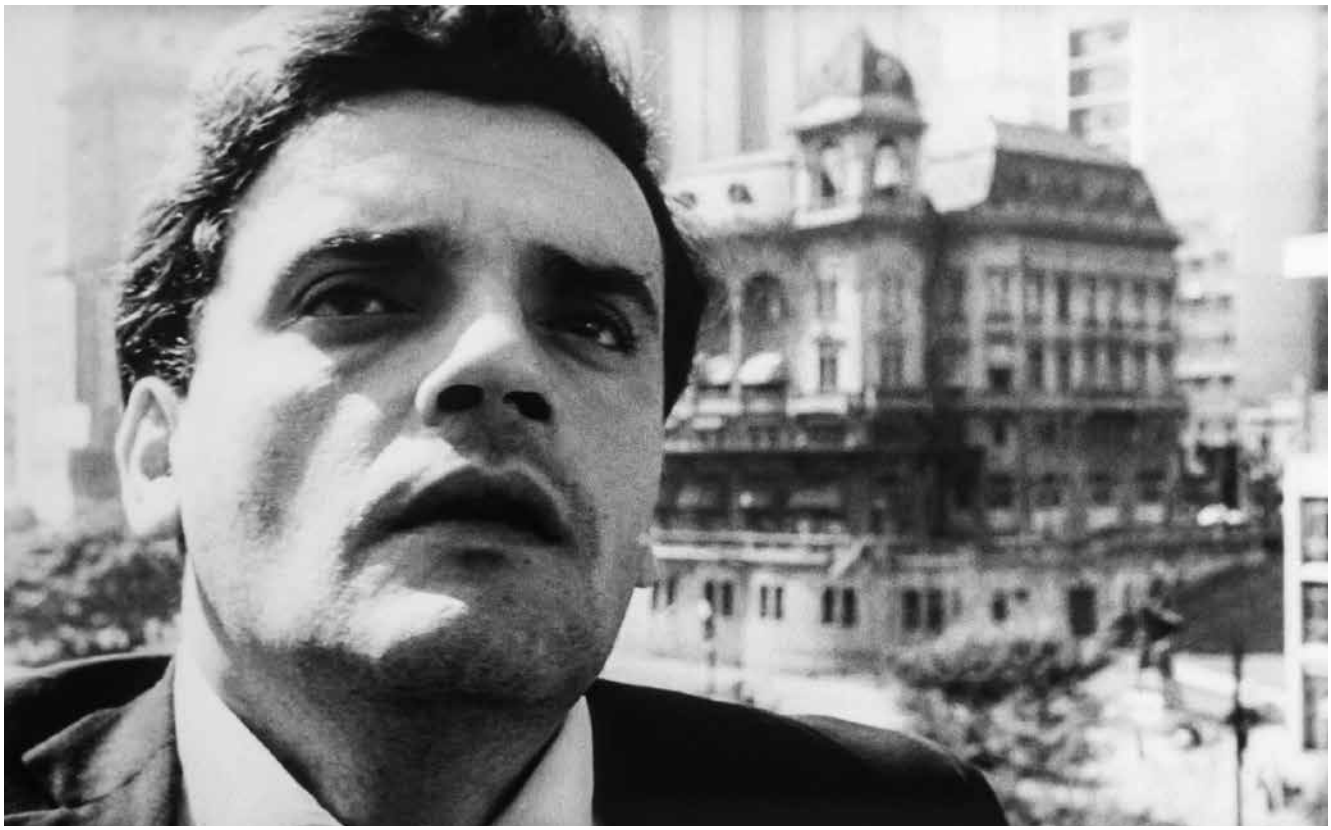
In the Colombian-Venezuelan Andes, a peasant works the land under exploitative conditions to ensure the survival of his family. His son is ill, his wife is pregnant, and he reproduces the violence that surrounds him. With no money for medical treatment, one night he gets drunk and is arrested. In jail, in a burst of fury, he rebels against the town's political boss in the only way he can.

La paga *is a pioneering work of Latin American social and political cinema, released in 1962 – the same year as Glauber Rocha's debut film* Barravento *– and anticipating movements such as the Third Cinema of Getino and Solanas. Influenced by Italian Neorealism and Soviet cinema, it uses the archetypal representation of characters and the social and economic forces they embody, drawn from director Ciro Durán's own childhood observations.*

Upon its completion, La paga *was denounced by the government of Rómulo Betancourt as "subversive", with "moral, anti-religious, and political objections" and accused of going "against the constitutional order prevailing in Venezuela". These accusations led to a boycott that prevented the film's screening at international festivals.*

This restoration is dedicated to the memory of Esther Durán and, of course, to our father Ciro Durán, who with this film began a lifelong commitment to Colombian and Latin American cinema through directing, producing, union organising, promoting public policy, and fostering co-productions across the region.

Vladimir Durán



São Paulo, Sociedade Anônima

SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA

Brasile, 1965 Regia: Luíz Sérgio Person

▪ T. int.: *São Paulo Incorporated.* Scen.: Luíz Sérgio Person. F.: Ricardo Aronovich. Scgf.: Jean Laffrónt. M.: Glauco Mirko Laurelli. Mus.: Cláudio Petráglia. Int.: Walmor Chagas (Carlos), Ana Esmeralda (Hilda), Eva Wilma (Luciana), Otelo Zeloni (Arturo), Darlene Glória (Ana). Prod.: Socine Produções Cinematográficas ▪ DCP. D.: 106'. Bn. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / *In Portuguese with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato nel 2025 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Cinemateca Brasileira, Lauper Films Ltda e con la famiglia di Luíz Sérgio Person. Il restauro in 4K è stato eseguito presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e JLS Facilidades Sonoras – Estúdio JLS, a partire dai negativi originali camera e suono e da un controtipo negativo 35mm conservati presso la Cinemateca Brasileira. Il grading è stato supervisionato dal direttore della fotografia Ricardo Aronovich in collaborazione con Lauro Escorel. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 2025 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with Cinemateca Brasileira, Lauper Films Ltda and Luiz Sérgio Person's family. The 4K restoration work was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory and at JLS Facilidades Sonoras – Estúdio JLS from the original camera and sound negatives and a 35mm dupe negative preserved at Cinemateca Brasileira. Grading was supervised by DoP Ricardo Aronovich in collaboration with Lauro Escorel. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Carlos, un giovane della classe media di San Paolo, lavora come impiegato alla Volkswagen negli anni del boom dell'industria automobilistica brasiliana. Con la prospettiva di un ruolo manageriale, lascia la fabbrica persuaso da Arturo, immigrato italiano sempliciotto e corrotto che ha fatto fortuna vendendo ricambi per grandi case automobilistiche. Il matrimonio con Ana è freddo e insoddisfacente e anche la sua relazione con Luciana, una donna libera e indipendente, non gli trasmette alcuna passione. Circondato da una città in piena trasformazione, Carlos si confronta con un senso di perdita e un malessere generazionale crescenti.

Opera fondamentale, sebbene spesso sottovalutata, del Cinema Novo, *São Paulo, Sociedade Anônima*, definisce il suo spazio d'azione dalla prima sequenza. A differenza di molte opere

Postchi

coeve che guardano alla povertà rurale e alle ingiustizie sociali del nord-est brasiliano, Luíz Sérgio Person si concentra sugli effetti psicologici irreversibili del boom industriale urbano di San Paolo sulla classe media emergente. Alienazione, isolamento e senso di solitudine concorrono all'affiorare di una mentalità – cinica e prevalentemente borghese – che elogia il lavoro e guarda alla corruzione con occhio indulgente.

Dopo aver iniziato i suoi studi di arte drammatica in Brasile, Person frequenta negli anni Sessanta il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma insieme al maestro cubano Tomás Gutiérrez Alea, un'esperienza fondamentale per la sua visione di cinema che lo distinse nel panorama del cinema brasiliano dell'epoca. Girato lo stesso anno di *Memorie del sottosviluppo* di Aléa e di *La notte* di Antonioni, secondo Walter Salles *São Paulo* intrattiene con questi due film un rapporto di strettissima parentela. "Person è un vero maestro, ed è riuscito a parlare del Brasile in modo estremamente articolato che non ha nulla da invidiare alla visione allegorica di *Terra em transe* di Rocha, o alla narrazione essenziale di *Vidas secas* di Pereira dos Santos". Oltre a sfidare la pesante censura dell'epoca con dialoghi audaci, Person realizza una narrazione non lineare complessa ma mai confusa. Altrettanto sorprendente è la versatilità della macchina da presa di Ricardo Aronovich in grado di catturare con analoga sensibilità l'energia di una grande folla o la fragilità di un volto.

Cecilia Cenciarelli

Carlos, a young middle-class man from São Paulo, works as a clerk at Volkswagen during the surge of the Brazilian automotive industry. With the prospect of a managerial role, he leaves the factory persuaded by Arturo, a simple-minded and corrupt Italian immigrant who has made his fortune selling spare parts for big car manufacturers. His marriage to Ana is cold and unsatisfying. Even his relationship with Luciana, a free and independent woman, does not stir any passion in him. Surrounded by a city in full transformation, Carlos is confronted with a growing sense of loss and generational malaise.

A fundamental, though often underrated, work of Cinema Novo, São Paulo, Sociedade Anônima *defines its space of action from the first sequence. Unlike many contemporary works that look at rural poverty and social injustice in the Brazilian northeast, Luíz Sérgio Person focuses on the irreversible psychological effects of São Paulo's urban industrial boom on the emerging middle class. Alienation, isolation and a sense of loneliness contribute to the emergence of a mentality – cynical and predominantly bourgeois – that praises work and indulgently justifies corruption.*

After starting his drama studies in Brazil, Person attended the Centro Sperimentale di Cinematografia in the 1960s together with Cuban maestro Tomás Gutiérrez Alea, an experience that was fundamental for his vision of cinema, which distinguished him in the panorama of Brazilian cinema of the time. Filmed in the same year as Aléa's Memorias del subdesarrollo *and Antonioni's* La notte*, according to Walter Salles*, São Paulo *has an extremely close relationship with these two films. "Person is a true master who managed to speak of Brazil in an extremely articulate way, comparable to Rocha's allegorical vision of* Terra em transe*, or Pereira dos Santos' essential narrative in* Vidas secas*". In addition to defying the heavy censorship of the time with daring dialogue, Person achieves a complex but never confusing non-linear narrative. Equally surprising is the versatility of Ricardo Aronovich's camera, capable of capturing the energy of a large crowd or the fragility of a face with similar sensitivity.*

Cecilia Cenciarelli

POSTCHI

Iran, 1972 Regia: Dariush Mehrjui

▪ T. int.: *The Postman*. Sog.: dalla pièce *Woyzeck* (1836) di Georg Büchner. Scen.: Dariush Mehrjui. F.: Houshang Baharlou. M.: Talat Mirfendereski. Mus.: Hormoz Farhat. Int.: Ali Nasirian (Taghi), Ezzatollah Entezami (Niattolah), Zhaleh Sam (Monir), Ahmadreza Ahmadi (il nipote), Ezzatollah Ramezanifar (Ramazan), Bahman Forsi (il veterinario). Prod.: Mehdi Misaghiyeh ▪ DCP. D.: 104'. Bn. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *In Farsi with English subtitles*

▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato nel 2025 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con la famiglia di Dariush Mehrjui. Il restauro in 4K ha utilizzato due copie positive 35mm conservate presso Arsenal – Institut für Film und Videokunst. Il grading è stato supervisionato dal direttore della fotografia Houshang Baharlou. Restaurato con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 2025 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with Dariush Mehrjui's family. The 4K restoration used two 35mm positive prints preserved at Arsenal – Institut für Film und Videokunst. Grading was supervised by director of photography Houshang Baharlou. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Taghi, timido e sottomesso postino, vive con la moglie Monir in una zona remota dell'Iran settentrionale e lavora anche come domestico part-time per il proprietario terriero Niattolah, il quale, insieme a un veterinario che ha in cura Taghi per problemi di impotenza, non perde occasione per umiliarlo. Il nipote di Niattolah, tornato dall'Occidente per trasformare la fattoria dello zio in un più redditizio allevamento di maiali, seduce Monir – gesto che contribuisce alla rapida discesa del postino nella follia e nell'omicidio.

Opera indispensabile della nouvelle vague iraniana, *Postchi* è una feroce critica alla cieca occidentalizzazione del paese e mette in luce le tragiche conseguenze dello scontro tra una modernità corruttrice e una tradizione inefficace. Ispirato all'opera teatrale di Georg Büchner *Woyzeck*, il film usa l'impotenza sessuale come metafora di uno stato le cui risorse rimangono irraggiungibili e inutilizzabili per le classi subalterne: Taghi vive vicino al mare ma non sa nuotare; ottiene un fucile ma non riesce a sparare. Anche l'idea dell'allevamento di maiali, la cui carne è proibita ai musulmani, è del tutto assurda. Le allegorie si intrecciano alla satira – una fattoria degli animali popolata da uomini – e il film, sebbene possa essere letto come una testimonianza della repressione di classe, esprime in ultima analisi una più profonda paura di tutto ciò che è umano.

Forse non sorprende che *Postchi* sembri quasi un seguito di *Gaav* (*The Cow*, 1969) dello stesso Mehrjui, in cui l'attore Ezzatollah Entezami (che qui interpreta il proprietario terriero) si trasformava, in una metamorfosi memorabile, nella sua amata mucca morta. Ma è Ali Nassirian, con la sua interpretazione magistrale nel ruolo del protagonista, a dare vita a una figura di perdente tra le più emblematiche in un cinema del dissenso che raggiunse il suo apice nell'Iran degli anni Settanta. Amos Vogel, che fu tra i primi a riconoscere nel film la "felice fusione di pathos, umorismo e attenzione verso i poveri", paragonò la ferocia di *Postchi* alle opere di Chaplin e Vittorio De Sica. Il film possiede una prodigiosa capacità di passare quasi impercettibilmente dalla satira simbolica a una dimensione metafisica, mentre la macchina da presa si arrende lentamente alla psiche fratturata di Taghi, la cui soggettività terrorizzata e terrificante diventa anche la nostra.

Ehsan Khoshbakht

Taghi, a shy, slavish postman who lives with his wife Monir in a remote area of northern Iran, is also the part-time manservant to the local landowner, Niattolah, who, along with a veterinarian treating Taghi for sexual impotence, takes every opportunity to humiliate him. When Niattolah's nephew returns from the West to transform his uncle's dairy farm into a more profitable pig farm, he seduces Monir – an act that contributes to the postman's rapid descent into madness and murder.

An indispensable work of the Iranian New Wave, Postchi *is a biting critique of Iran's blind Westernization and the tragic consequences of the clash between a corrupting modernity and an ineffectual tradition. Inspired by Georg Büchner's play* Woyzeck*, the film uses sexual impotence as a metaphor for a country whose resources remain out of reach and unconsummated for the underclass: Taghi lives near the sea but cannot swim; he gets his hand on a gun but cannot fire it. Even the notion of a pig farm – whose product is forbidden to Muslims – is utterly absurd. Allegories are woven into satire – an animal farm populated by humans – and while the film may be read as a testimony to class repression, it ultimately expresses a deeper fear of all things human.*

Perhaps unsurprisingly, Postchi *plays almost like a sequel to Mehrjui's 1969 film* Gaav *(*The Cow*), in which actor Ezzatollah Entezami (here playing the landowner) famously metamorphosed into his beloved dead cow. But it is Ali Nassirian, in a bravura performance in the title role, who breathes life into one of the seminal images of the underdog in a cinema of dissent that reached its peak in 1970s Iran. Amos Vogel, who was among the first to recognise the film's "successful fusing of pathos, humour, and preoccupation with the poor", compared* Postchi*'s ferocity to the works of Chaplin and Vittorio De Sica. The film possesses an uncanny ability to shift almost imperceptibly from symbolic satire to a metaphysical realm, as the camera slowly surrenders to Taghi's fractured psyche – where his terrified and terrifying subjectivity becomes our own.*

Ehsan Khoshbakht

SAFAR

Iran, 1972 Regia: Bahram Beyzaie

▪ T. int.: *The Journey*. Scen., M.: Bahram Beyzaie. F.: Mehrdad Fakhimi. Int.: Sirus Hassanpour (Ta'leh), Abbas Dastranj (Razi), Parvaneh Massoumi (donna/madre), Khanshahri (uomo/padre), Jamshid Layegh (uomo sulla scala), Siamak Atlasi (Jahel). Prod.: Kanoon –

Safar

Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults ▪ DCP. D.: 35'. Bn. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *In Farsi with English subtitles*
▪ Da: Mk2 per concessione di Kanoon
▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Mk2 in collaborazione con DreamLab Films presso il laboratorio Roashana, a partire dai negativi originali 35mm / *Restored in 4K in 2024 by Mk2 in collaboration with DreamLab Films at Roashana laboratory, from the original 35mm negatives*

Un orfano dodicenne, alla costante ricerca dei suoi potenziali genitori, intraprende un viaggio attraverso le terre desolate alla periferia di Teheran con un amico. In apparenza una fiaba per bambini, *Safar* è visivamente così originale da sfuggire a facili classificazioni. È allegorico, ma l'allegoria è il motore: il risultato è la densità visiva. Quando si parla di Bahram Beyzaie si parla di un labirinto di citazioni. Lungo il percorso, il film evoca diverse forme di creazione di immagini – manifesti cinematografici, peep show, fotografia – ma la ricerca di possibili genitori si trasforma in una ricerca dell'immagine primordiale da cui il film è emerso: la scalinata per Ėjzenštejn, l'architettura per Murnau, un uomo storpio per Buñuel, le ruote per John Ford. Sogno angoscioso al limite dell'incubo, il film trabocca di eccessi. Oggetti e persone si moltiplicano rapidamente, crescendo come funghi in un paesaggio talmente devastato dalla sporcizia e dall'inquinamento da trasformarsi in un grido d'allarme ecologico. Nelle zone inquinate e pericolose colme di oggetti abbandonati – vecchie porte di legno, carrozze – un paese ha scartato a un ritmo frenetico la sua storia senza sostituirla con nulla di nuovo.

Ehsan Khoshbakht

A 12-year-old orphan with a habit of seeking out his potential parents takes his friend along on a journey through the wastelands on the outskirts of Tehran. Seemingly a children's folk tale, Safar *is so visually singular that it evades easy breakdown. It is allegorical, but allegory is the engine; visual density the result. When one speaks of Bahram Beyzaie, one speaks of a maze of citations. While along the way, various forms of image-making are evoked – movie posters, peep show, photography – the search for parents becomes a search for the primal image from which the film has emerged: steps for Eisenstein, architecture for Murnau, a crippled man for Buñuel, wheels for John Ford. An agonizing dream bordering on a nightmare, the film overflows with excess. Objects and people multiply rapidly, growing like mushrooms in a landscape so devastated by dirt and pollution that it becomes*

an environmental plea. In the smoggy, hazardous zones of abandoned objects – old wooden doors, carriages – a country has discarded its history at a frantic pace without replacing it with anything new.
Ehsan Khoshbakht

UIRÁ, UM ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS

Brasile, 1973 Regia: Gustavo Dahl

▪ T. int.: *Uirá, an Indian on the Search for God*. Sog.: dallo studio antropologico *Uirá vai ao encontro de Maira – as experiências de um índio urubu-kaapor que saiu à procura de Deus* (1957) di Darcy Ribeiro. F.: Rogério Noel. M.: Gilberto Santeiro, Emma Menenti. Scgf.: Francesco Tullio Altan. Int.: Érico Vidal (Uirá), Aria Maria Magalhães (Katai), Gustavo Dahl, João Capitão. Prod.: Alter Filmes, Ltda, Rai ▪ DCP. D.: 86'. Col. Versione portoghese e tupi con sottotitoli italiani / *In Portuguese and Tupi with Italian and English subtitles* ▪ Da: Rai Teche ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Rai Teche in collaborazione con Rai Cultura ed Educational/Fuori orario. Cose (mai) viste presso il laboratorio Rai Teche – Digitalizzazione, supporti e preservazione di Torino, a partire da una copia positiva 16mm / *Restored in 4K in 2025 by Rai Teche in collaboration with Rai Cultura ed Educational/Fuori orario. Cose (mai) viste at Rai Teche – Digitalizzazione, supporti e preservazione di Torino laboratory, from a 16mm positive print*

Cineantropologia – pratica linguistica moderna per eccellenza. *Uirá*, storia di un indio che parte alla ricerca di Dio, rara cosmogonia del nostro cinema, è un film strutturato in piani medi, secondo i ritmi di una sintesi prodotta dal montaggio dialettico di umanisti come Rossellini e Bresson e materialisti storici come Brecht.

Scorrendo senza gli incidenti fenomenologici di un fiume naturalistico, *Uirá*, dalla teoria pura del cinema universale alla specificità culturale, conclude un altro ciclo del cinema brasiliano moderno, iniziato dopo il 1968 con un film anch'esso indianista. *Como era gostoso o meu francês*, di Nelson Pereira dos Santos. [...] *Uirá* impiega magistralmente le teorie generali del Cinema Novo e reimmerge l'attore nella realtà, apre strade che si sottraggono alla confusione compiacente tra repressione e creazione, indica il reale come oggetto rivelato dal discorso che integra informazione scientifica e trascendenza poetica.

Uirá è il funerale di una civiltà che – come ricorda Sérgio Buarque de Hollanda – non ha avuto la forza di mobilitare la propria storia. Da allora, gli indios si trasformano in nemici appartenenti a un'altra Storia, che canta le sue glorie sul sangue. In tupi e portoghese – dato che gli attori recitano in una lingua spogliata di ogni drammaticità concettuale – *Uirá* lamenta, col rigore dei moralisti, la mancanza di generosità di coloro che hanno conquistato in nome della Fede e dell'Impero.

Gustavo interpreta il funzionario del Servizio di protezione degli indios: il suo discorso, con l'umiltà dei grandi artisti che non si vergognano di contrarre le malattie del loro popolo, attribuisce la violenza ai suoi responsabili. Morte le civiltà indios, gli umanisti offrono ai sopravvissuti i piccoli conforti della loro società. *Uirá* si getta dall'auto nel mare, nuota come Taris in un viaggio che inizia da Jean Vigo e termina nel mito omerico dei coraggiosi guerrieri risorti.
Glauber Rocha, *Saggi e invettive sul Nuovo Cinema*, ERI, Torino 1986

Cineanthropology – a modern linguistic practice par excellence. Uirá*, the story of an Indian who sets out in search of God, a rare cosmogony in our cinema, is a film structured in medium shots, according to the rhythms of a synthesis produced by the dialectical montage of humanists like Rossellini and Bresson and historical materialists like Brecht.*

Flowing without the phenomenological accidents of a naturalistic river, Uirá*, from the pure theory of universal cinema to cultural specificity, closes another cycle of modern Brazilian cinema, which began after 1968 with another Indianist film:* Como era gostoso o meu francês, *by Nelson Pereira dos Santos* … Uirá *masterfully employs the general theories of Cinema Novo and reincorporates the actor into reality, opens up avenues that eschew the complacent confusion between repression and creation, and points to the real as an object revealed by discourse that integrates scientific information and poetic transcendence.*

Uirá *is the funeral of a civilisation that – as Sérgio Buarque de Hollanda recalls – did not have the strength to mobilise its own history. As a result, the Indians become the enemies of another History, which sings its glories in blood. In Tupi and Portuguese – since the actors play in a language stripped of all conceptual drama –* Uirá *laments, with the rigour of the moralists, the lack of generosity of those who have conquered in the name of the Faith and the Empire.*

Gustavo plays an official of the Service for the Protection of Indians: his speech, with the humility of great artists who are not ashamed of contracting the diseases of their people, attributes violence to its

perpetrators. With Indian civilisation dead, the humanists offer the survivors the small comforts of their society. Uirá *jumps from his car into the sea, swims like Taris in a journey that begins with Jean Vigo and ends in the Homeric myth of the brave warriors resurrected.*
Glauber Rocha, Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, Hallwalls Inc., New York 1987*

O REGRESSO DE AMÍLCAR CABRAL

Guinea-Bissau-Svezia, 1976
Regia: Sana Na N'Hada

▪ T. int.: *The Return of Amílcar Cabral*. Scen., M.: Djalma Fettermann, Flora Gomes, José Bolama, Josefina Crato, Sana na N'Hada. Prod.: Cooperativa de Produção Cinematográfica e Audiovisual-Geba Filmes ▪ DCP. D.: 32'. Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / *In Portuguese with English subtitles* ▪ *Da: The Film Foundation's World Cinema Project* ▪ Restaurato nel 2025 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Cooperativa de Produção Cinematográfica e Audiovisual-Geba Filmes. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Restaurato in 4K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 16mm reversal a colori e dal negativo suono 16mm originale conservati da Svenska Filminstitutet. Un ringraziamento speciale ad Arsenal – Institut für Film und Videokuns / *Restored in 2025 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with Cooperativa de Produção Cinematográfica e Audiovisual-Geba Filmes. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Restored in 4K at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 16mm color reversal print and the original 16mm soundtrack negative preserved at Svenska Filminstitutet. Special thanks to Arsenal – Institut für Film und Videokuns*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

La realtà della morte di Amílcar Cabral cominciò a insinuarsi nella mia coscienza in modo subdolo e insidioso. L'idea dell'uccisione del compagno Cabral mi sembrava surreale. Mi rifiutavo assurdamente di crederci, ma i continui combattimenti ovunque mi riportavano alla realtà: l'ira dei militanti per la morte del loro capo si esprimeva apertamente. Appena giunto a Conakry, presso il Segretariato Generale del PAIGC [Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde], il nostro gruppo di quattro cineasti ebbe un incontro con la vedova di Amílcar Cabral, la compagna Ana Maria. Ci raccontò dell'ultimo viaggio fatto con suo marito prima di rientrare a casa quella notte. L'auto in cui viaggiavano era ancora sul luogo della tragedia, con un foro di proiettile in una delle portiere. La macchia brunastra del sangue di Cabral imbrattava il suolo. Ana Maria ci disse che Amílcar Cabral si era rifiutato categoricamente di lasciarsi legare, con le mani dietro la schiena, e ancor più di essere portato a Bissau come volevano i suoi assassini. Al contrario, Amílcar Cabral aveva insistito con forza perché lo seguissero nel suo ufficio per un serio confronto. Anche dopo essere stato colpito per la prima volta voleva ancora sapere cosa stesse succedendo e perché. Non ricordo più cosa mi accadde quel giorno, né come arrivai a Dakar. So solo che, mentre ero ancora a Conakry, rifiutai l'invito ad assistere al processo contro gli assassini di Cabral.
Sana Na N'Hada, intervistato da Marta Lança, "Buala", 17 marzo 2025

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

The reality of Amílcar Cabral's death began to invade my consciousness, surreptitiously and insidiously. The idea of killing comrade Cabral seemed surreal to me. I absurdly refused to believe that idea, but the incessant fighting everywhere brought me back to reality: the combatant's anger at the death of his chief was expressed. In Conakry, at the PAIGC [African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde] General Secretariat, as soon as we arrived, our team of four filmmakers had a meeting with Amílcar Cabral's widow, comrade Ana Maria. She described to us the last journey she made with her husband before they returned home at night. The car they were traveling in was still at the scene of the tragedy, with a bullet hole in one of the doors. The brownish stain of Cabral's blood stained the ground. Ana Maria told us that Amílcar Cabral absolutely refused to be tied up, with his hands on his back, and even more so to be taken to Bissau, as his murderers wanted. On the contrary, Amílcar Cabral vehemently insisted that they come with him to his office for a serious conversation. Even after he had been shot the first time, he still wanted to know what was going on and why. I no longer remember what happened to me that day, nor do I know how I got to Dakar. All I know is that, while still in Conakry, I declined the invitation to attend the trial of Amílcar Cabral's murderers.
Sana na N'Hada, interviewed by Marta Lança, "Buala", 17 March 2025

MORTU NEGA

Guinea-Bissau, 1988
Regia: Flora Gomes

▪ T. int.: *Those Whom Death Refused*. Scen.: Manuel Rambout Barcelos, Flora Gomes, David Lang. F.: Dominique Gentil. M.: Christiane Lack. Mus.: Djanun Dabo

O regresso de Amílcar Cabral

Sidonio, Pais Cuaresma. Int.: Bia Gomes (Diminga), Mamadu Uri Balde (Sanabaio), Tunu Eugenio Almada (Sako), Pedro da Silva (Estin), Homna Nalete (Mandembo), M'Male Nhasse (Labeth). Prod.: Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau ▪ DCP.: 96'. Col. Versione creola e portoghese con sottotitoli inglesi / *In Creole and Portuguese with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato nel 2025 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Flora Gomes. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Un ringraziamento speciale a Arsenal – Institut für Film und Videokunst. Restaurato in 4K a partire dal negativo originale camera Super16mm e dalla colonna sonora magnetica 35mm conservati presso LTC Laboratories. Il grading è stato supervisionato da Dominique Gentil e Flora Gomes / *Restored nel 2025 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Flora Gomes. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Special thanks to Arsenal – Institut für Film und Videokunst. Restored in 4K from the original Super16mm camera negative and the 35mm magnetic sound, stored at LTC Laboratories. Grading supervised by Dominique Gentil and Flora Gomes*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

La guerra iniziò quando ero adolescente. La mia famiglia si trasferì da Cadique a un'altra regione, e fu lì che incontrai Amílcar Cabral. Mi aspettavo un uomo alto, ma vidi un gigante! Cabral voleva documentare la nascita del nostro paese, e a tal fine mandò un gruppo di noi a Cuba, a studiare all'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Al nostro ritorno ci chiese di documentare la vita nelle regioni liberate – la guerra, ma anche la quotidianità della gente nelle campagne, e com'era la vita sotto il dominio portoghese.

Aveva una visione chiara di ciò che il cinema poteva fare. Avevamo ereditato un paese con un altissimo tasso di analfabetismo, ed è per questo che Cabral voleva che rappresentassimo la vita attraverso le immagini, non le parole. Il suo obiettivo non era semplicemente liberare Capo Verde o la Guinea-Bissau, ma liberarci dalla paura e dall'ignoranza: avrebbe potuto investire in armi, e invece ci diede delle macchine da presa. In un certo senso, lo considero il nostro primo regista. [...] Quando il film fu pronto lo mostrammo a Chris Marker, che non era

Mortu Nega

solo un uomo di enorme intelligenza ma anche uno dei nostri maestri. [...]

Ho cercato di raccontare così tante storie con questo film! È come condensare un discorso di centinaia di pagine in pochi secondi. *Mortu Nega* è la storia di una donna che decide di unirsi alla lotta, perché vuole essere libera e non c'è niente al mondo come il desiderio di libertà. Ma nello stesso tempo ha nostalgia di suo marito. Lo cerca per mesi, anni. La storia è intima come l'odore del tabacco. Nel film, Diminga porta con sé tabacco invece che cibo, perché ci sono così tante persone che non potrebbe mai sfamarle tutte. Ma può portare e condividere il tabacco. Era importante che il film parlasse di questi piccoli dettagli. La storia finisce quando diventa chiaro che Cabral è morto; tutto ciò che ha costruito è stato smantellato. Diminga, che ha perso tutto, torna al suo villaggio decisa a coltivare la terra. Può sembrare che la lotta sia finita, ma non è così. Gli avvoltoi sono ovunque.
Flora Gomes, estratto da un'intervista di Ela Bittencourt, "Metrograph", giugno 2022

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

The war began when I was an adolescent. My family moved from Cadique to another region, and it was there that I met Amílcar Cabral. I was expecting to see a tall man and indeed encountered a giant! Cabral wanted to document the birth of our country, so he sent a group of us to Cuba, to study at Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), with this purpose. When I returned, he asked us to document the life in the liberated regions – the war, but also the daily lives of people in the countryside, and what life was like under Portuguese rule.

He had a clear vision of what cinema could do. We inherited a country with a very high level of illiteracy, and that's why Cabral wanted us to depict life in images, not words. His aim wasn't to merely free Cape Verde or Guinea-Bissau, it was to liberate us from fear and ignorance: he could have invested in arms but he gave us cameras instead. In a way, I consider him our first filmmaker… When the film was ready, we showed it to Chris Marker, who was not just a man of enormous intelligence but also one of our masters ...

I tried to tell so many stories with this film! It's like condensing a discourse of hundreds of pages into seconds. Mortu Nega *is a story of a woman who chooses to join the struggle, because she herself wants to be free – and there's nothing in this world like wanting to be free. But she also yearns for her husband. She searches for him for months, years. The story's as intimate as the scent of tobacco. In the film, Diminga carries tobacco with her instead of food, because there are so many people, she could never feed them all. But she can carry and share the tobacco. It was important that the film be about such small details. The story ends when it becomes clear that Cabral is dead; everything he built has been dismantled. Diminga, who has lost everything, returns to her village determined to cultivate the land. It may seem that the struggle is over, but it isn't. The vultures circulate everywhere.*
Flora Gomes, excerpt from an interview by Ela Bittencourt, "Metrograph", June 2022

AL ÔRS

Tunisia, 1978 Regia: Collectif Nouveau Théâtre de Tunis

▪ T. int.: *La noce*. F.: Collectif Nouveau Théâtre de Tunis (Fadhel Jaïbi, Fadhel Jaziri, Jalila Baccar, Mohamed Driss, Habib Masrouki). M.: Larbi Ben Ali. Int.: Jalila Baccar (la sposa), Fadhel Jaziri (Mostafa), Mohamed Driss (lo sposo), Mostafa Nagbou (Ismaïl), Béchir Labbene (padre della sposa). Prod.: Collectif Nouveau Théâtre de Tunis ▪ DCP. D.: 91'. Bn. Versione araba con sottotitoli inglesi / *In Arabic with English subtitles*
▪ Da: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema per concessione Nouveau Film ▪ Restaurato in 4K da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema in collaborazione con la Direction Générale des Arts Scéniques et Audiovisuelles du Ministère Tunisien des Affaires Culturelles, Collectif Nouveau Théâtre e Association Ciné-Sud Patrimoine presso il laboratorio Cineric Portugal, a partire da un

duplicato negativo 35mm (scansionato sotto liquido) e dal negativo ottico 35mm. Il lavoro è stato supervisionato da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema in collaborazione con il regista Fadhel Jaziri / *Restored in 4K by Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema in association with the Direction Générale des Arts Scéniques et Audiovisuelles du Ministère Tunisien des Affaires Culturelles, Collectif Nouveau Théâtre and Association Ciné-Sud Patrimoine at Cineric Portugal laboratory, from a 35mm duplicate negative (wet-gate scan) and a 35mm optical soundtrack. Restoration supervised by Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema in collaboration with director Fadhel Jaziri*

Al Ôrs

Colloco *Al Ôrs* del Nouveau Théâtre al vertice del cinema tunisino. Questo film, realizzato nel 1978 da Fadhel Jaïbi, Fadhel Jaziri, Jalila Baccar, Mohamed Driss e Habib Masrouki è tratto dall'omonima opera teatrale messa in scena dallo stesso collettivo nel 1976. L'opera, che è un'immersione nell'universo tragicomico di una coppia piccolo-borghese disintegrata e sconfitta, appare e riappare, nella cinematografia nazionale, come un film distante e appartato, che non assomiglia a nulla e non sembra rifarsi a nulla, realizzato senza grandi mezzi. Cinema nel teatro e teatro nel cinema, due arti organicamente legate l'una all'altra: i membri del Nouveau Théâtre seguono come sonnambuli, tra incubo e realtà, angelismo e satanismo, un percorso tenacemente solitario.

Ho rivisto di recente *Al Ôrs*, e la mia adesione a questo film è più profonda che mai. Ciò che colpisce immediatamente è sempre e innanzitutto la ricchezza del lavoro sui significanti, l'estrema complessità formale dell'insieme, unita alla bellezza ponderata di ogni inquadratura. *Al Ôrs* è una rapsodia di materiali sparsi che si fondono in un tutto coerente. Raccordi di movimento, raccordi di durata, raccordi analogici, cicli e ritorno di cicli. Non si era mai vista nel cinema tunisino una tale iper-presenza dei corpi, sottolineata da una luce che diffrange e divide più di quanto non unisca o armonizzi. Una luce che non è costruita inquadratura per inquadratura, ma una volta per tutte, in ogni spazio, per tutte le inquadrature che vi verranno girate.

Al Ôrs è un film che è stato pensato, vissuto e costruito come un tributo a Habib Masrouki, cofondatore del Nouveau Théâtre e direttore della fotografia del film che si è tragicamente tolto la vita. Se l'immagine abbaglia lo dobbiamo a lui. Se il tono è così disilluso e incisivo, tremendamente lucido e premonitore, è perché anche questo gli apparteneva.

Hédi Khélil

I place Al Ôrs *by the Nouveau Théâtre at the pinnacle of Tunisian cinema. The 1978 film, directed by Fadhel Jaïbi, Fadhel Jaziri, Jalila Baccar, Mohamed Driss and Habib Masrouki originated from a play of the same name, staged and performed by the same ensemble in 1976. The work – which plunges us into the tragicomic world of petits-bourgeois newlyweds, shattered and defeated – has appeared and reappeared on the Tunisian cinematographic landscape as a motion picture so distant and remote, unlike anything else, claiming no clear lineage, made with very limited means. Amid the Cinema within the theatre and the Theatre within the cinema – mirrored arts, organically linked – the members of the Nouveau Théâtre go forth like sleepwalkers, suspended between nightmare and reality, angelism and satanism, along a path of resolute solitude.*

Upon recently rewatching Al Ôrs*, my attachment to the film was more strongly affirmed than ever. What is immediately – and eternally – striking about this film, is the richness of its signifiers, its formal complexity of the œuvre, and the thoughtfully-crafted beauty of each shot.* Al Ôrs *is a rhapsody of scattered material that merge into a unified whole, where all its facets seamlessly fit together. There is continuity in the movement, continuity in the duration, continuity in the analogy, cycles and returning cycles. Never before in Tunisian cinema has there existed such a hyper-presence of bodies, enhanced by the lighting that diffracts and divides more than it brings together or unites. The lighting is*

Gehenu Lamai

not orchestrated shot by shot, but rather set once and for all, in different spaces, ready to accommodate the shooting of each scene.

Al Ôrs *is a film that was conceived, experienced and worked on as homage to Habib Masrouki, co-founder of the Nouveau Théâtre and the work's cinematographer, an artist who tragically took his own life.*

If the image enthrals, it is thanks to him. If the tone is so disillusioned and incisive, terribly lucid and prescient, it is because it is also his own.

Hédi Khélil

GEHENU LAMAI

Sri Lanka, 1978 Regia: Sumitra Peries

▪ T. int.: *Girls*. Sog.: dal romanzo *Gehenu Lamai* (1966) di Karunasena Jayalath. Scen., M.: Sumitra Peries. F.: M.S. Ananda. Mus.: Nimal Mendis. Int.: Vasanthi Chathurani (Kusum Liyanage), Ajith Jinadasa (Nimal Satharasinghe), Jenita (Soma Liyanage), Shyama Ananda (Padmini), Trilicia Gunawardena (madre di Kusum e Sona), Senaka Perera (padre di Kusum e Sona), Chitra Wakishta (Kamalawathie Satharasinghe). Prod.: Lester James Peries ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione singalese con sottotitoli inglesi / *In Sinhalese with English subtitles* ▪ Da: Film Heritage Foundation ▪ Restaurato nel 2024 da Film Heritage Foundation in associazione con Lester James Peries e Sumitra Peries Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un duplicato negativo combinato 35mm e due copie 35mm conservate presso National Film Corporation of Sri Lanka. Con il sostegno di FISCH: France – India – Sri Lanka Cine Heritage – Saving Film Across Borders / *Restored in 2024 by Film Heritage Foundation in association with Lester James Peries and Sumitra Peries Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 35mm combined dupe negative and two 35mm prints preserved at National Film Corporation of Sri Lanka. Funding by FISCH: France – India – Sri Lanka Cine Heritage – Saving Film Across Borders*

Inizialmente è stata la mia lunga amicizia con il leggendario dottor Lester James Peries a portarmi spesso a Colombo, ma con il tempo ho scoperto Sumitra Peries – montatrice, regista, produttrice e diplomatica. Definita la poetessa del cinema dello Sri Lanka, dopo il successo del film d'esordio *Gehenu Lamai* girò altri nove titoli, tutti incentrati su protagoniste femminili. Sumitra Peries ha espresso spesso il desiderio di restaurare la sua opera, ma il restauro sembrava un obiettivo irraggiungibile, soprattutto quando la National Film Corporation stava lottando per la sopravvivenza degli elementi filmici. Sapevo che se non fossimo intervenuti in tempo lo avremmo perso per sempre.

Gehenu Lamai ottenne il riconoscimento di miglior film dell'anno al London Film Festival del 1978 e il critico David Robinson lo definì "essenziale e misurato, con immagini in bianco e nero scintillanti" concludendo che "è un esempio raro e forse unico di opera dalla sensibilità completamente femminile". Ambientato nelle campagne dello Sri Lanka, è un film lirico che narra la toccante storia di due sorelle i cui sogni e le cui aspirazioni si infrangono contro rigide convenzioni sociali e barriere di classe insormontabili. *Gehenu Lamai* coglie splendidamente la confusione e la fragilità del desiderio e dell'amore adolescenziali, ulteriormente valorizzati dalla straordinaria interpretazione della sedicenne Vasanthi Chathurani, alla sua prima esperienza sullo schermo nel ruolo di Kusum.

Il restauro è stato il più impegnativo tra tutti quelli che abbiamo finora intrapreso con il laboratorio L'Immagine Ritrovata. È stato necessario ricostruire letteralmente il film a partire da tre copie distinte, in condizioni che andavano dal mediocre al critico, con immagini fortemente danneggiate, suono problematico e sottotitoli incorporati. Lavorare alla sua rinascita è stato per me molto emozionante. Sono rimasto colpito dalla forza delle immagini, dalla sensualità dei primi piani, dalla poesia del linguaggio cinematografico, dall'intensità delle interpretazioni e dall'estrema complessità delle relazioni tra i personaggi, tanto

Lester James e Sumitra Peries, 2019

da stupirmi che si trattasse di un'opera prima. Vorrei tanto che Sumitra Peries fosse ancora con noi, così da poterle mostrare la bellezza rinata del suo film.

Shivendra Singh Dungarpur

It was my long-time friendship with legendary Dr Lester James Peries who often drew me to Colombo first, but over time I discovered Sumitra Peries – editor, filmmaker, producer and diplomat. Referred to as the Poetess of Sri Lankan Cinema, she went on to make nine films after the success of her debut film Gehenu Lamai*, all of which centred on female protagonists. Sumitra Peries often spoke about her wish to restore her films, but restoration seemed far-fetched, when the National Film Corporation was battling for the survival of the film's elements. I knew that if we did not act soon, we could lose the film forever.*

Recognised as the Outstanding Film of the Year at the 1978 London Film Festival and described as "spare and restrained, with shimmering black-and-white images," by critic David Robinson who wrote "the film is a rarity, maybe unique, as a work of a wholly feminine sensibility." Gehenu Lamai*, set in rural Sri Lanka, is a lyrical film that tells the moving tale of two sisters whose dreams and aspirations come to nought in the face of rigid social conventions and insurmountable class barriers. The film beautifully captures the confusion and fragility of adolescent love and yearning, further elevated by an outstanding performance by a 16-year-old Vasanthi Chathurani as Kusum in her debut role.*

The restoration was the most challenging of the films that we had taken up so far at L'Immagine Ritrovata laboratory. The film literally had to be constructed from three different elements ranging in condition from average to poor to critical, with badly marred images, problematic sound and embedded subtitles. Working on the resurrection of her film was very emotional for me. I was struck by the imagery, the sensuality of the close-ups, the poetry of the cinematic language, the intensity of the performances and the many-layered complexity of the relationships between the characters... it made me marvel at the fact that it was her first film. I only wish that Sumitra Peries was still with us so I could show her the beauty of her film come to life again.

Shivendra Singh Dungarpur

GHAZL EL-BANAT

Libano-Francia, 1985
Regia: Jocelyne Saab

▪ T. fr.: *L'Adolescente, sucre d'amour*. T. int.: *The Razor's Edge*. Scen.: Gérard Brach, Jocelyne Saab, Samir Sayegh. F.: Claude La Rue. M.: Philippe Gosselet. Mus.: Siegfried Kessler. Int.: Jacques Weber (Karim), Hala Bassam (Samar), Juliet Berto (Juliette), Ali Diab (padre), Denise Filiatrault (madre), Khaled El Sayed (uomo con un solo occhio). Prod.: Aleph Production, Balcon Production, Cinévidéo ▪ DCP. D.: 102'. Col. Versione araba e francese con sottotitoli inglesi / *In Arabic and French with English subtitles* ▪ Da: Association Jocelyne Saab ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Association Jocelyne Saab in collaborazione con Cinémathèque suisse e La Cinémathèque québécoise presso i laboratori di Cinémathèque suisse e Association Jocelyne Saab, a partire dalla copia di conservazione positiva della versione originale presentata a Cannes nel 1985. Con il sostegno di Association Jocelyne Saab e Nessim Ricardou-Saab / *Restored in 4K in 2025 by Association Jocelyne Saab in collaboration with Cinémathèque suisse and La Cinémathèque québécoise at Cinémathèque suisse and Association Jocelyne Saab laboratories, from the positive preservation copy of the original cut presented at Cannes in 1985. Funding provided by Association Jocelyne Saab and Nessim Ricardou-Saab*

Jocelyne Saab diventò giornalista perché non poteva frequentare la scuola di cinema ma desiderava comunque creare immagini. Fu quando iniziò a lavorare per la televisione francese che prese in mano una macchina da presa, dopo una breve esperienza a Télé-Liban, dove produsse due reportage oggi perduti. All'inizio degli anni Settanta il suo interesse per il cinema di finzione la spinse a scrivere sceneggiature, e fu una storia specifica a tenerla occupata: quella di Beirut e della vita che andava avanti nonostante la guerra.

La sceneggiatura di *Ghazl el-banat* passò attraverso varie versioni. La regista avviò una collaborazione con una produzione canadese e alla fine coinvolse lo sceneggiatore francese Gérard Brach per la versione definitiva. Le prime foto durante i sopralluoghi per le riprese furono scattate a casa sua, la stessa che va a fuoco in uno dei suoi documentari più struggenti, *Beyrouth ma ville* (1982). Dopo aver pianificato le riprese del film già nel 1978 e aver imparato da Farouk Beloufa sul set di *Nahla* (1979) e da Volker Schlöndorff su quello di *L'inganno* (1981), Saab dovette infine ritornare a Beirut – dopo aver smesso di documentare la guerra – per raccontare una storia d'amore platonico tra una giovane rifugiata proveniente dal sud del Libano e un pittore borghese depresso dalla situazione politica.

Il film attraversa spazi oggi scomparsi, ci porta dentro alcuni dei palazzi più sontuosi di Beirut e ci parla della guerra dal punto di vista di chi la vive. Saab convinse gli attori francesi Jacques Weber e Juliet Berto a prendere parte all'avventura. Presentato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes nel 1985 con il titolo *L'Adolescente, sucre d'amour*, il film fu rimontato per la breve uscita cinematografica del 1988

Ghazl el-banat

con il titolo *A Suspended Life*: per mancanza di fondi Saab dovette utilizzare direttamente la copia di distribuzione. Le copie che abbiamo ritrovato sono tutte diverse tra loro. Alla fine della sua vita Jocelyne Saab rimpiangeva la versione originale, che considerava più "ingenua ma sincera".

Mathilde Rouxel

Jocelyne Saab became a journalist because she couldn't go to film school and wanted to create images. It was when she started working for French television that she picked up a camera, after a brief stint at Télé-Liban, where she produced two reports that have now disappeared. In the early 1970s, her interest in fiction led her to write screenplays, and one story in particular kept her busy: that of Beirut, and of life despite the war.

The script for Ghazl el-banat *went through several versions and the filmmaker teamed up with a Canadian production company. Saab finally enlisted the services of French screenwriter Gérard Brach for the final version. Her first location scouting photos were taken in her house, the same one that appears burnt down in one of her most poignant documentaries,* Beirut My City *(1982). Having planned to shoot the film as early as 1978, learning alongside Farouk Beloufa on the set of* Nahla *(1979) and with Volker Schlöndorff on the set of* The Circle of Deceit *(1981), Saab finally had to return to Beirut, having stopped documenting the war, to tell a story of platonic love between a young refugee from southern Lebanon and a bourgeois painter depressed by the political situation.*

The film traverses spaces that have now disappeared, takes us into some of Beirut's most sumptuous palaces, and tells us about the war from the point of view of those who inhabit it. Saab convinced French actors Jacques Weber and Juliet Berto to take part in the adventure. The film was shown at the Cannes Directors' Fortnight in 1985 under the title L'Adolescente, sucre d'amour. *It was reedited for its brief theatrical release in 1988, under the title* A Suspended Life*: for lack of money, Saab made the cuts to the distribution copy. All the prints we've found are different from one another. At the end of her life, Jocelyne Saab mourned her original version, which she felt was more "naive but sincere".*

Mathilde Rouxel

RIḤ ES-SED

Tunisia, 1986 Regia: Nouri Bouzid

▪ T. int.: *L'Homme de cendres*. Scen.: Nouri Bouzid. F.: Youssef Ben Youssef. M.: Mika Ben Miled. Scgf.: Claude Bennys, Mohsen Rais. Mus.: Salah Mahdi. Int.: Imed Maalal (Hachemi), Khaled Ksouri (Farfat), Mustapha Adouani (Ameur), Mouna Noureddine (Neffisa), Yaacoub Bchiri (Levy). Prod.: Ahmed Bahaddine Attia per Cinétéléfilms, Satpec ▪ DCP. D.: 109'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / *In Arabic with English subtitles* ▪ Da: Cinétéléfilms ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca di Bologna in associazione con Cinétéléfilms e in collaborazione con Cinémathèque royale de Belgique che ha messo a disposizione la scansione 4K raw del negativo originale camera. Il restauro dell'immagine e la scansione e il restauro del negativo audio, conservato presso Éclair Préservation, sono stati realizzati dai laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée / *Restored in 2025 by Cineteca di Bologna in association with Cinétéléfilms and in collaboration with Cinémathèque royale de Belgique who provided the 4K raw scan of the original camera negative. The restoration of the image, the scan and restoration of the sound – stored at Éclair Préservation, were carried out at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories*

C'ero anch'io, tra quella folla immensa di tunisini e di spettatori stranieri accalcati davanti alle porte del cinema Le Colisée, nel pieno centro di Tunisi. Una scena quasi irreale: l'impazienza era tangibile, la pressione sulle porte d'ingresso cresceva. La polizia, sopraffatta, perdeva la pazienza. Poi sono spuntati i manganelli nel tentativo di contenere questo slancio popolare. Non si era mai visto nulla del genere per un film tunisino.

Quella sera non eravamo lì solo per vedere un film: era un evento. *Riḥ Es-Sed*, primo lungometraggio di Nouri Bouzid, aveva già fatto parlare di sé nei festival internazionali, in particolare a Cannes nella sezione Un Certain

Regard. In seguito a queste proiezioni all'estero diversi media tunisini e arabi orchestrarono una grande campagna di denigrazione e condanna, e a Tunisi si sparse la voce che la censura non avrebbe mai permesso la distribuzione del film e che le Giornate cinematografiche di Cartagine sarebbero state la nostra unica occasione per vederlo.

Prodotto da Ahmed Bahaddine Attia, amico e sodale del regista, *Riḥ Es-Sed* arrivò in un clima teso e fu accolto da critiche violente. Il film era accusato di infrangere tabù, di affrontare senza mezzi termini temi a lungo sepolti nel silenzio: l'omosessualità, la violenza sessuale su minori da parte di una persona in posizione di autorità (il loro datore di lavoro e tutore), la presenza di un emarginato, un ebreo tunisino, al quale i due giovani, Farfat e Hachemi, confidano la loro sofferenza. Una società ipocrita non voleva vedersi riflessa in quello specchio brutale e necessario. Eppure, nonostante le polemiche, il film ha trovato il suo pubblico. Ricordo ancora l'intenso dibattito seguito alla proiezione alla Maison de la Culture. La sala era gremita, pervasa da emozione e rispetto per il coraggio di Nouri Bouzid. Quel giorno il cinema tunisino si è confrontato con se stesso, con i suoi silenzi, con le sue zone d'ombra.

Alla chiusura delle Giornate cinematografiche di Cartagine del 1986, quando Nouri Bouzid ricevette il Tanit d'or, tutta la sala si alzò in piedi per applaudirlo. In quel momento, che non dimenticherò mai, non si trattava solo di un premio: era una vittoria contro la censura e contro la paura. *Riḥ Es-Sed* è diventato un fenomeno, ha riconciliato, forse per la prima volta, il grande pubblico tunisino con il suo cinema.

Mohamed Challouf

Riḥ Es-Sed

I too was there, among the huge crowd of Tunisians and foreign festivalgoers, massed together in front of the doors of the Le Colisée cinema in the heart of Tunis. The scene was almost surreal: the impatience was palpable, the pressure on the entrance doors was mounting. The police, overwhelmed, were becoming agitated. Then the batons came out in an attempt to contain the momentum of the people. It was unlike anything ever seen before for a Tunisian picture.

That evening, we had not just come to see a film, but an event. Riḥ Es-Sed*, Nouri Bouzid's début feature, was already making waves at international festivals, notably in the Un Certain Regard section at Cannes. Following these screenings abroad, a major smear campaign was launched against the film by several Tunisian and Arab media outlets, with rumours swirling in Tunis that the censors would never allow its theatrical release, and that the Carthage Film Festival would be our only chance to see it.*

Produced by Ahmed Bahaddine Attia, a friend and trusted ally of the director, Riḥ Es-Sed *was released in a tense climate, surrounded by virulent criticism. The film was accused of breaking taboos and tackling subjects long buried in silence: homosexuality, the rape of children by a figure of authority (a boss and master) and the presence of a marginalised character, a Tunisian Jew, who becomes the confidant of the two tormented young men, Farfat and Hachemi. A hypocritical society did not want to see its reflection in this brutal and necessary mirror. And yet, despite the controversy, the film found its audience. I still recall the intense debate that followed the screening at the Maison de la Culture. The theatre was packed, and the audience was overcome with emotion and respect for Nouri Bouzid's courage. That day, Tunisian cinema confronted itself: its silences, its flaws.*

At the conclusion of the 1986 Carthage Film Festival, when the Tanit d'or was presented to Nouri Bouzid, the entire crowd rose to its feet to applaud him. That moment... I will never forget it. It was more than an award; it was a victory against censorship and against fear. Riḥ Es-Sed *became a phenomenon, reconciling, perhaps for the first time, the general Tunisian public with its own cinema.*

Mohamed Challouf

MASCHERE E MUSICA: I FILM DI WILLI FORST

Masks and Music: The Films of Willi Forst

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Lukas Foerster**

La carriera da regista di Willi Forst, un tempo osannata, è oggi quasi dimenticata. Attore teatrale e cinematografico prolifico e molto popolare, Forst passò dietro la macchina da presa nel 1933 con *Leise flehen meine Lieder*, un film biografico sul compositore Franz Schubert. Seguì una serie di successi che mise in luce la maestria di Forst in diversi generi di grande rilievo per l'epoca, come il melodramma (*Mazurka*, 1935) e la commedia screwball (*Allotria*, 1936). Considerati nel loro complesso, questi film costituiscono probabilmente il corpus più compiuto mai prodotto da un regista attivo in Austria e in Germania negli anni Trenta e Quaranta del Novecento.

Secondo lo studioso e critico cinematografico Karsten Witte, Forst, "un uomo affascinante senza traccia di servilismo", non "contribuì con un solo centimetro di pellicola a prolungare il fascismo". Pur non essendo certo un sovversivo, negli anni Trenta Forst fu tra i pochi grandi artisti attivi nell'industria cinematografica tedesca – e in quella austriaca, indipendente solo formalmente – a mantenere la propria opera scevra da qualsiasi evidente contaminazione con l'ideologia nazionalsocialista. In questo modo riuscì anche a tenere in vita una tradizione di commedie musicali allegre e sofisticate altrimenti quasi completamente bandite dagli schermi tedeschi dopo il 1933. La rassegna può essere infatti considerata una continuazione delle precedenti retrospettive del Cinema Ritrovato dedicate alle commedie musicali della tarda Repubblica di Weimar (*L'ultima risata*, 2022) e alle commedie germanofone dell'esilio prodotte in Austria e Ungheria dopo il 1933 (*L'ultimissima risata*, 2023).

Il cinema di Forst tradisce un amore profondo e quasi ossessivo per la musica. Mai ridotte a semplice sfondo, l'arte e la pratica musicale permeano tutti gli aspetti dei suoi film, che si tratti di intreccio, messa in scena o montaggio. In un film di Forst una sola melodia può condurre alla felicità, come in *Maskerade* (1934), o alla disperazione, come in *Mazurka*. Per Forst, infatti, il cinema era prima di tutto una forma d'arte musicale, e proprio questa musicalità potrebbe averlo aiutato a eludere i censori nazisti: diversamente da loro, sapeva che il potere del cinema non risiede solo nel regno del visibile.

Oggi sono necessari occhi nuovi per scoprire queste e altre qualità dell'opera di Forst. In Germania e in Austria era un nome familiare, una star identificata con una visione di Vienna come luogo magico, intriso di romanticismo, melodie di valzer e un tocco di malinconia nostalgica. Ma anche durante il suo periodo di massimo splendore la reale portata del suo lavoro non è mai stata pienamente riconosciuta. Oggi i suoi film sono raramente proiettati perfino nel suo paese natale. Questa rassegna offre l'opportunità di riscoprire una delle figure più affascinanti della storia del cinema, un grande artista dimenticato in bella vista.

Lukas Foerster

The directorial work of Willi Forst was once widely celebrated, but these days is largely neglected. A prolific and highly popular actor on stage and screen, Forst turned to directing in 1933 with Leise flehen meine Lieder*, a biopic of composer Franz Schubert. A string of hits followed, proving Forst's mastery in a number of important genres of the time, including melodrama (*Mazurka*, 1935) and screwball comedy (*Allotria*, 1936). Considered together, these films arguably form the strongest body of work by any director working in Austria and Germany during the 1930s and 1940s.*

*According to film critic and scholar Karsten Witte, Forst, a "charmer without a trace of servility", did not "prolong fascism with a single centimetre of celluloid". While clearly not a subversive artist, Forst was among the few major artists working in the German, as well as the only nominally independent Austrian, film industries of the 1930s who managed to keep their work free from any overt influence of National Socialist ideology. In this way he also managed to continue a tradition of joyful, sophisticated musical comedies otherwise mostly banned from German screens after 1933. Therefore, the series can be viewed as a sequel to previous retrospectives at Il Cinema Ritrovato dedicated to musical comedies from the late Weimar Republic (*The Last Laugh*, 2022) and German-language exile comedies produced in Austria and Hungary after 1933 (*The Very Last Laugh*, 2023).*

Forst's cinema betrays a deep, almost obsessive love for music. Never just mere background, the art and practice of music pervades all facets of his films, be it plot, mise-en-scène or editing. In a Forst film, a single melody might lead towards happiness, as it does in Maskerade *(1934), or to doom, as it does in* Mazurka*. Indeed, for Forst, cinema was a musical art form first and foremost, and this very musicality might have been one of the reasons for his success in evading the Nazi censors: Unlike them, he knew that the powers of cinema are not always located in the realms of the visible.*

These days, fresh eyes are needed to discover these and other qualities of Forst's work. In Germany and Austria, he used to be a household name, a star almost synonymous with a certain vision of Vienna as a magical place filled with romance, waltz melodies, and a certain tinge of nostalgic melancholia. But even during his prime, the full scope of his work never fully came into view. These days, his films are rarely screened even in his home country. This programme allows for a rediscovery of one of the most fascinating figures in film history, a major artist forgotten in plain sight.

Lukas Foerster

LEISE FLEHEN MEINE LIEDER

Germania-Austria, 1933
Regia: Willi Forst

T. it.: *Angeli senza paradiso*. T. int.: *Gently My Songs Entreat*. Scen.: Walter Reisch, Willi Forst. F.: Franz Planer. M.: Viktor Gertler. Scgf.: Julius von Borsody. Mus.: Willy Schmidt-Gentner. Int.: Marta Eggerth (contessa Karoline Esterházy), Hans Jaray (Franz Schubert), Luise Ullrich (Emmy), Hans Moser (il padre di Emmy), Hans Olden (Hüttenbrenner), Otto Tressler (conte Esterházy). Prod.: Gregor Rabinowitsch, Arnold Pressburger per Cine-Allianz ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione tedesca / *In German* ▪ Da: Filmarchiv Austria

Leise flehen meine Lieder

I film biografici sui compositori classici erano un genere popolare del cinema tedesco all'epoca del muto e dei primi film sonori. La vita di Franz Schubert, maestro di un'emotività romantica e intricata, è stata messa in scena in una manciata di lungometraggi tedeschi tra gli anni Dieci e gli anni Trenta. Di gran lunga il più memorabile di tutti gli Schubert cinematografici è Hans Jaray, che lo interpreta nel debutto alla regia di Willi Forst. Sceneggiato da Walter Reisch, *Leise flehen meine Lieder* narra la storia agrodolce del triangolo amoroso tra Schubert, la contessa Karoline (Marta Eggerth) ed Emmy (Luise Ullrich), la figlia del titolare di un banco dei pegni. Nel suo primo lavoro da regista Forst stabilisce già molti temi chiave della sua poetica: la bellezza e la malinconia di Vienna, la musica come fonte di gioia ma anche di sofferenza e l'amore come rinuncia di sé.

Apprezzato da pubblico e critica, il film consacrò Forst come uno dei migliori artigiani del cinema tedesco e segnò l'inizio della sua straordinaria popolarità in Giappone. Akira Kurosawa lo inserì tra i suoi film preferiti. Yasujiro Ozu andò oltre, utilizzandone un lungo estratto in *Figlio unico* (1936).

Girato nell'estate del 1933, pochi mesi dopo l'ascesa al potere dei nazisti, *Leise flehen meine Lieder* resta profondamente radicato nello spirito della Repubblica di Weimar. Ne è prova la presenza di numerosi artisti ebrei, sia davanti che dietro la macchina da presa. Lo sceneggiatore Reisch e l'attore protagonista Jaray furono presto banditi dagli schermi tedeschi, così come il direttore della fotografia Franz Planer e i produttori Gregor Rabinowitsch e Arnold Pressburger, mentre l'attrice Marta Eggerth, anch'essa ebrea, continuò a lavorare in Germania ancora per qualche anno grazie alla sua popolarità.

Biopics of classical composers were a popular genre in German cinema during the silent and early sound era. The life of Franz Schubert, master of intricate, romantic affectivity, was turned into half a dozen German feature films between the 1910s and the 1930s. By far the most impressive of all the cinematic Schuberts is Hans Jaray, who takes on the role in Willi Forst's directorial debut. Written by Walter Reisch, Leise flehen meine Lieder *tells the bittersweet story of a love triangle between Schubert, Countess Carolin (Marta Eggerth) and Emmy (Luise Ullrich), a pawnbroker's daughter. In his first film behind the camera, Forst already establishes many of the key themes of his art: the beauty and melancholia of Vienna, music as a source of both joy and suffering, and love as self-abandonment.*

The film proved to be popular with both critics and audiences and established Forst as one of the prime craftsmen of German cinema. It also laid the foundation for Forst's surprising popularity in Japan. Akira Kurosawa once listed Leise flehen meine Lieder *as one of his favorite movies. Yasujiro Ozu went one step further and used a lengthy clip of the film in his own* The Only Son *(1936).*

Shot a few months after the Nazi takeover in the summer of 1933, Leise flehen meine Lieder *still is very much a film in the vein of Weimar-era cinema. One obvious sign is the involvement of a number of Jewish artists both in front of and behind the camera. Both screenwriter Reisch and lead actor Jaray soon after were banned from German screens. The same is true for director of photography Franz Planer and producers Gregor Rabinowitsch and Arnold Pressburger, while actress Marta Eggerth, also Jewish, managed to continue to work in Germany for a few more years due to her popularity.*

MASKERADE

Austria, 1934 Regia: Willi Forst

▪ T. it.: *Mascherata*. T. int.: *Masquerade*. Scen.: Walter Reisch, Willi Forst. F.: Franz Planer. M.: Willi Forst. Scgf.: Oskar Strnad. Mus.: Willy Schmidt-Gentner. Int.: Adolf Wohlbrück (Ferdinand von Heideneck), Paula Wessely (Leopoldine Dur), Olga Tschechowa (Anita Keller), Hilde von Stolz (Gerda Harrandt), Walter Janssen (Paul Harrandt). Prod.: K. J. Fritzsche per Tobis-Sascha-Filmindustrie AG ▪ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione tedesca / *In German* ▪ Da: Filmarchiv Austria per concessione di Beta Film

Maskerade

Il secondo film diretto da Willi Forst è spesso definito la sua opera migliore e uno dei massimi capolavori del cinema austriaco. *Maskerade* può essere quantomeno considerato l'apice assoluto del genere cinematografico più tipicamente austriaco: il cosiddetto 'film viennese', categoria che comprende una serie di pellicole di successo prodotte tra la fine degli anni Venti e gli anni Cinquanta. Ambientate nella Vienna asburgica, queste opere mescolano commedia e melodramma creando un inconfondibile tono di sentimentalismo nostalgico.

La sceneggiatura estremamente brillante firmata da Walter Reisch, frequente collaboratore di Forst, immagina la gioiosa demolizione dell'architettura del desiderio su cui si reggeva l'alta società austriaca. Il punto di partenza è un nudo raffigurante una bella sconosciuta. Costretto a rivelare l'identità della sua modella, il pittore von Heideneck (Adolf Wohlbrück) si inventa una donna: Miss Dur. Il caso vuole che a Vienna esista solo una persona con questo nome. Così Leopoldine Dur (Paula Wessely), una domestica ingenua, innocente e naturalmente molto affascinante diventa il fulcro di un vasto intrigo romantico.

Il film, valorizzato dall'elegante fotografia di Franz Planer, che in seguito lavorò con Max Ophüls e Nicholas Ray, deve buona parte del suo successo a un casting ispirato e alle interpretazioni finemente controllate che Forst riuscì a ottenere dai suoi attori. Paula Wessely, già famosa attrice teatrale, con *Maskerade* debuttò sul grande schermo e divenne nei decenni successivi una delle attrici cinematografiche di maggior successo in Austria e in Germania. Per il protagonista maschile Forst avrebbe voluto Rudolf Forster. Adolf Wohlbrück (che si trasferì nel Regno Unito dopo l'avvento del nazismo e cambiò il suo nome in Anton Walbrook) si rivelò tuttavia un sostituto più che adeguato e dovrebbe oggi essere celebrato come la suprema incarnazione della visione di Forst: una mascolinità sofisticata, elegante e lievemente disincantata.

Willi Forst's second film as a director is often described as his best work as well as one of the supreme masterpieces of Austrian cinema. At the very least, Maskerade *can be seen as the singular high-watermark of the most Austrian of film genres: the so called "Viennese Film", a series of hit movies, produced between the late 1920s and the 1950s, which were set in Habsburg-era Vienna, mixing comedy with melodrama and establishing a characteristic tone of nostalgic sentimentality.*

The extremely clever script, written by frequent Forst collaborator Walter Reisch, imagines a joyous breakdown of the libidinous architecture of Austrian high society. The starting point is a nude painting of an unknown beauty. Pressed to reveal the identity of his model, the painter Heideneck (Adolf Wohlbrück) invents a woman: Miss Dur. By chance, there exists only a single person in Vienna with this name. And so Leopoldine Dur (Paula Wessely), a naive, innocent and of course extremely charming domestic worker, becomes the centre of a sprawling romantic intrigue.

Stylishly shot by director of photography Franz Planer, who later worked with Max Ophüls and Nicholas Ray, much of the film's success can be attributed to inspired casting and the highly controlled performances Forst managed to get out of his cast. Paula Wessely, already a famous stage actress, made her screen debut in Maskerade *and went on become one of the most successful film actresses in Austria and Germany for decades to*

Mazurka

come. For the male lead, meanwhile, Forst wanted to cast Rudolf Forster. Adolf Wohlbrück (who moved to the United Kingdom after the advent of Nazism and changed his name to Anton Walbrook), though, proved to be a more than adequate replacement and should be celebrated, today, as the ultimate embodiment of Forst's vision of urbane, elegant and slightly world-weary masculinity.

MAZURKA

Germania, 1935 Regia: Willi Forst

▪ T. it.: *Mazurka tragica*. Scen.: Hans Rameau. F.: Konstantin Irmen-Tschet. M.: Hans Wolff. Scgf.: Karl Meyer, Heinz Schmidt. Mus.: Peter Kreuder Jr. Int.: Pola Negri (Vera Petrovna Kowalska), Albrecht Schoenhals (Grigorij Michailow), Paul Hartmann (Boris Kierow), Ingeborg Theek (Lisa), Inge List (Hilde). Prod.: Gregor Rabinowitsch, Arnold Pressburger per Cine-Allianz ▪ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione tedesca / *In German* ▪ Da: Bundesarchiv per concessione di Beta Film

In consapevole rottura con il tono comico e leggero dell'acclamatissimo *Maskerade*, il lavoro successivo di Willi Forst si addentrò in territori estremamente cupi e si rivelò un altro strepitoso successo. *Mazurka* fu in effetti uno dei pochi film tedeschi dell'epoca nazista a conquistare anche il pubblico internazionale. Nel 1937 Joe May realizzò un remake hollywoodiano pressoché identico intitolato *Confession*, con Kay Francis come protagonista.

La versione originale poteva contare su una star probabilmente ancora più grande: *Mazurka* segnò il ritorno di Pola Negri al cinema tedesco dopo quindici anni. La leggendaria diva del muto interpreta Vera, una cantante corteggiata aggressivamente – e infine violentata – dal compositore Grigorij Michailow (Albrecht Schoenhals). Anni dopo, sua figlia Lisa, che da piccola è stata separata dalla madre, incontra a sua volta Grigorij. La storia sta per ripetersi.

Unendo un intreccio guidato dal destino alla raffinatezza stilistica e all'uso della musica come elemento strutturale del racconto, *Mazurka* richiama i capolavori di Douglas Sirk e perfino di Alfred Hitchcock. La vicenda intrisa di melodramma, che culmina in un processo per omicidio carico di tensione emotiva, si snoda attraverso complessi flashback. Sperimentando con le riprese in soggettiva e l'uso di scenografie espressioniste, Forst amplia l'orizzonte stilistico del suo cinema, incorporando temporalità stratificate e tecniche del cinema muto. Prima di tutto, però, *Mazurka* è una delle dichiarazioni più incisive di Forst sul potere profondamente ambivalente della musica, una forza capace di elevare ma anche di distruggere. Quando Grigorij dice a Vera che "il desiderio più profondo di ogni melodia è raggiungere l'unità", questa frase è sia una perfetta descrizione dell'approccio sinfonico di Forst alla regia, sia una minaccia a sfondo sessuale.

A deliberate break with the light, comedic tone of his widely celebrated Maskerade*, Willi Forst's follow-up explored much darker paths – and proved to be another resounding success. In fact,* Mazurka *was one of the few German films of the Nazi era that also connected with international audiences. Paul May directed an almost shot-for-shot Hollywood remake titled* Confession *in 1937, starring Kay Francis.*

The original actress was arguably an even bigger star: Mazurka *was the first German film of silent-era legend Pola Negri in 15 years. She plays Vera, a singer aggressively pursued – and ultimately raped – by composer Grigorij Michailow (Albrecht Schoenhals). Years later, Vera's estranged daughter Lisa also meets Grigorij. History is about to repeat itself.*

Combining a narrative driven by chance, intricate stylisation and the use of music as a plot device, Mazurka *evokes masterpieces by directors such as Douglas Sirk, and even Hitchcock. The melodramatic tale, culminating in an emotionally high-pitched murder trial, unfolds in intricate flashbacks. Experimenting with subjective camera angles and expressionistic decor, Forst widens the stylistic scope of his cinema, incorporating layered temporalities and silent-movie techniques. First of all, though,* Mazurka *is one of his strongest*

statements about the deeply ambivalent power of music, a force that can elevate, but also destroy people. When Grigorij tells Vera that it is the "deepest desire of every melody to pursue unity", this is both a perfect description of Forst's symphonic approach to filmmaking, and a sexual threat.

ALLOTRIA

Germania, 1936 Regia: Willi Forst

▪ T. it.: *Allegria*. T. int.: *Tomfoolery*. Scen.: Jochen Huth, Willi Forst. F.: Ted Pahle, Werner Bohne. M.: Hans Wolff. Scgf.: Kurt Herlth, Werner Schlichting. Mus.: Peter Kreuder Jr. Int.: Jenny Jugo (Gaby), Renate Müller (Viola), Adolf Wohlbrück (Philipp), Heinz Rühmann (David), Hilde Hildebrand (Aimée), Heinz Salfner (il padre di Gaby). Prod.: Cine-Allianz ▪ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione tedesca / *In German* ▪ Da: Bundesarchiv per concessione di Beta Film

Allotria

Mentre molti dei film più famosi di Willi Forst guardano al passato idealizzato della monarchia asburgica, *Allotria* si svolge nel presente. Cosa che, per Forst, non è affatto sinonimo di realismo sociale. Anzi, l'ambientazione moderna porta, se possibile, a un'adesione ancora più radicale all'artificio assoluto.

Allotria è una delle commedie più pure di Forst, che trae ispirazione dalle farse screwball americane, dai film di registi come Gregory La Cava e George Cukor. La trama ruota attorno al continuo farsi e disfarsi di due coppie: da una parte Philipp (Adolf Wohlbrück), un ricco sempliciotto, e Viola (Renate Müller), una misteriosa sconosciuta incontrata su una nave; dall'altra David (Heinz Rühmann), pilota da corsa farfallone, e l'avventurosa moglie Gaby (Jenny Jugo). La trama è movimentata da un altro personaggio, la lasciva Aimée (Hilde Hildebrand), amante sia di Philipp che di David.

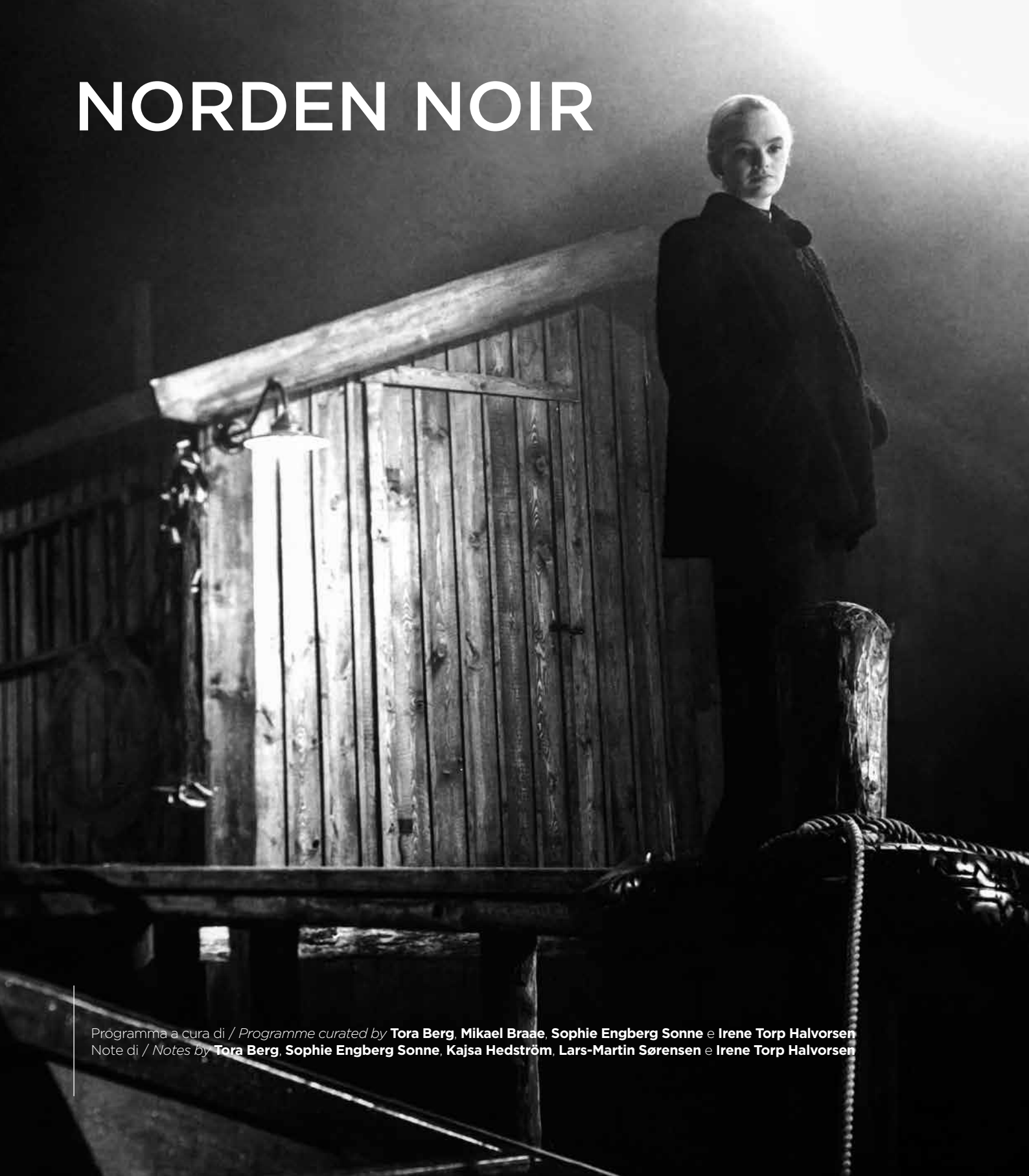
Con questo film, che trasuda decadenza e libertà edonistica in netto contrasto con il cinema commerciale tedesco dell'epoca, Forst si dimostra maestro artigiano dell'intrattenimento leggero. Sono presenti alcuni dei più stravaganti virtuosismi stilistici della sua filmografia: una scena particolarmente bizzarra, per esempio, gioca con il rallentatore e il trucco della sostituzione, riducendo Heinz Rühmann a una versione in miniatura di se stesso. Una corsa automobilistica, nel frattempo, si trasforma in una sequenza di montaggio che ricorda i film d'avanguardia degli anni Venti. Del resto, Forst contava tra i suoi modelli cinematografici non solo Ernst Lubitsch e René Clair, ma anche Sergej Ėjzenštejn.

While many of Willi Forst's most famous films look back at an idealised past of the pre-1918 Habsburg monarchy, Allotria *is set in the present day. Which, in a Forst film, does not equal social realism. Instead, the modern setting arguably leads to an even more complete embrace of artifice for artifice's sake.*

Allotria *is one of Forst's purest comedies. He takes his inspirations from the American screwball farces of his time, the films of directors such as Gregory La Cava and George Cukor. The plot circles around the repeated making and unmaking of two couples: Philipp, a rich fool (Adolf Wohlbrück) and Viola (Renate Müller), a mysterious stranger he meets on a boat as well as David, a playboy racecar driver (Heinz Rühmann) and his adventurous wife Gaby (Jenny Jugo). The plot is set in motion by yet another character though: the lascivious Aimée (Hilde Hildebrand) who has affairs with both Philipp and David.*

Exuding an air of hedonistic freedom and decadence completely at odds with the mainstream of German filmmaking of the time, Allotria *presents Forst as a master craftsman of light entertainment. The film features some of the most outrageous stylistic flourishes in his work – one particularly bizarre scene, for example, plays with stop tricks and slow-motion, and shrinks Heinz Rühmann to miniature size. A car race, meanwhile, is transformed into a montage sequence evoking the avant-garde films of the 1920s. Indeed, Forst counted among his personal cinematic heroes not only Ernst Lubitsch and René Clair, but also Sergei Eisenstein.*

NORDEN NOIR



Programma a cura di / *Programme curated by* **Tora Berg**, **Mikael Braae**, **Sophie Engberg Sonne** e **Irene Torp Halvorsen**
Note di / *Notes by* **Tora Berg**, **Sophie Engberg Sonne**, **Kajsa Hedström**, **Lars-Martin Sørensen** e **Irene Torp Halvorsen**

Dai gelidi archivi di Danimarca, Norvegia e Svezia emergono i film che hanno dato inizio alla stagione dei noir del nord – gli antesignani delle popolari serie Tv scandinave dei giorni nostri. Ma i precursori cinematografici del giallo nordico non hanno viaggiato molto, almeno fino a oggi.

In questa selezione di film scandinavi il crimine violento e il tradimento sono tanto diffusi quanto scarsa è la luce diurna. Abbondano le relazioni pericolose tra personaggi enigmatici, lato oscuro dei nascenti *welfare state*, mentre tipi tosti e *femmes fatales* lottano contro il destino e la sfortuna. L'ambientazione è urbana, sordida e carica di erotismo, il buio della notte opprimente.

Da dove viene questa atmosfera cupa? Una spiegazione – forse troppo semplice – sta nella diffusa misantropia seguita agli orrori della Seconda guerra mondiale e nel proliferare del mercato nero durante e subito dopo il conflitto. Tuttavia, questa teoria non tiene conto del fatto che l'industria cinematografica scandinava crebbe negli anni della guerra soprattutto perché la concorrenza straniera era stata eliminata. La produzione annuale danese risultò più che raddoppiata. In Norvegia il regime nazionalsocialista incentivò la produzione locale, realizzando commedie leggere che avevano ben poco a che fare con la vita sotto l'occupazione. Anche il settore cinematografico svedese conobbe un periodo di grande sviluppo. Le facili spiegazioni basate sullo *zeitgeist* non appaiono dunque sufficienti.

È noto che i critici francesi coniarono il termine "film noir" per inquadrare il genere poliziesco hollywoodiano emerso nel secondo dopoguerra. Ma se l'influenza di Hollywood ha in qualche modo ispirato i film scandinavi postbellici raccolti in questa rassegna – come dimostra *Døden er et kjærtegn* (1949) della regista norvegese Edith Carlmar, ampiamente riconosciuto come il primo noir norvegese –, non basta a spiegare le prime manifestazioni del 'noiresco' nel cinema danese.

L'oscurità e la disillusione calarono sugli schermi della Danimarca già nella primavera del 1942, quando Bodil Ipsen realizzò il cupo proto-noir *Afsporet*. In quell'anno, tuttavia, le nuove importazioni da Hollywood erano bloccate da anni a causa della guerra via mare. In generale, i paesi scandinavi dovettero attendere la fine del conflitto per mettersi al passo con la nuova ondata di film americani, caratterizzati da luci soffuse, inquadrature fortemente sbilanciate, *femmes fatales* e uomini duri, di poche parole e con i pugni serrati.

Lo stile delle prime espressioni dell'estetica noir nel cinema danese, come *Mordets melodi* (1944) di Ipsen, sembra quindi derivare più dall'influenza del realismo poetico francese. *Il porto delle nebbie* di Marcel Carné, per esempio, ebbe un enorme successo in Danimarca nell'inverno del 1938 e venne pubblicizzato come un capolavoro dalla stampa. Queste diverse influenze, insieme al contributo di grandi direttori della fotografia (compreso Gunnar Fischer, collaboratore di Ingmar Bergman, che prestò i suoi talenti al mondo umbratile dei desideri fatali), rendono questi primi noir imprescindibili.

Lars-Martin Sørensen

From the icy vaults of Danish, Norwegian and Swedish film archives come the original noir of the North – the forerunners of today's popular Nordic noir TV series. But these filmic precursors of the Scandi-crime wave have not travelled widely. Until now.

Violent crime and betrayal is as rampant as daylight is sparse in this cross-section of Scandinavian film. Dangerous liaisons between enigmatic characters on the shady side of the emerging welfare states abound while tough cookies and fatal femmes *wrestle with fate and ill fortune. The scene is urban, seedy and erotic, the darkness of night overwhelming.*

Where did this gloomy spell come from? One – perhaps too easy – explanation is the widespread misanthropy in the wake of the horrors of WWII and the black-market racketeering that flourished during and immediately after the war. This does not take into account, however, that Scandinavian film trade increased during the war years, primarily because foreign competition was cut off. The annual Danish production of features more than doubled. In Norway, the National Socialist regime boosted Norwegian film production by producing light comedies that had very little to do with life in occupied Norway, and Swedish film trade, too, flourished. So facile Zeitgeist*-explanations fall short.*

It is well known that French critics coined the term film noir to categorise the emergence of a new Hollywood crime genre in the wake of WWII. But while the influence of Hollywood may to some extent have inspired the Scandinavian postwar films of this series – a case in point is Norwegian Edith Carlmar's 1949 Døden er et kjærtegn*, widely known as the first Norwegian noir – that does not adequately explain the earliest instances of the noiresque in Danish cinema.*

Darkness and disillusion descended on Danish screens as early as spring 1942, when Bodil Ipsen directed the dark proto-noir Afsporet*. However, in 1942, new imports from Hollywood had been blocked by the war at sea for years. Generally speaking, Scandinavian countries had to wait until after the war to catch up with the new wave of American dramas featuring low-key lighting, jarringly unbalanced compositions, femmes fatales, and tough, laconic men with clenched fists.*

The sombre style of the earliest instances of noir aesthetics in Danish film, such as Ipsen's Mordets melodi *(1944), which is included in this series, therefore seems down to the influence of French poetic realism. Marcel Carné's* Le Quai des brumes*, for instance, was a nationwide box-office hit in Denmark in winter 1938, touted as a masterpiece everywhere in Danish dailies. These varied influences, along with the contributions of top cinematographers (including Ingmar Bergman collaborator Gunnar Fischer, who lent his talents to the shadowy world of fatal desires), make these early efforts essential viewing.*

Lars-Martin Sørensen

MORDETS MELODI

Danimarca, 1944 Regia: Bodil Ipsen

▪ T. int.: *Murder Melody.* Sog.: dal radiodramma omonimo di Tavs Neiiendam. Scen.: Fleming Lynge. F.: Valdemar Christensen. M.: Valdemar Christensen, Carl H. Petersen. Scgf.: Max Louw. Int.: Gull-Maj Norin (Odette Margot), Poul Reichhardt (Max Steenberg), Angelo Bruun (Louis Valdini), Peter Nielsen (Baunsøe), Karen Poulsen (Flora), Ib Schønberg (Perm), Petrine Sonne (Frøken Bohman), Charles Wilken (Mac Nelson). Prod.: Nordisk Films Kompagni ▪ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione danese con sottotitoli inglesi / *In Danish with English subtitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut ▪ Ristampato da Det Danske Filminstitut presso il laboratorio Johan Ankerstjerne A/S, a partire dal negativo originale nitrato 35mm e dal negativo sonoro nitrato / *Re-printed by Det Danske Filminstitut at Johan Ankerstjerne A/S laboratory, from the original 35mm negative nitrate and the 35mm sound negative nitrate*

Mordets melodi

Mordets melodi trasmette un senso costante di inquietudine, pericolo e precarietà. Ma da dove proviene questa oscurità? Dal noir americano o dal realismo poetico francese? Ciò che è certo è che Bodil Ipsen girò il film prima che sugli schermi danesi arrivassero i noir hollywoodiani. Forse, dunque, questa oscurità nasce dall'interno? Il film narra la storia cupa e inquietante di uno strangolatore seriale, le cui vittime sono tutte donne di nome Sonja. Durante ogni delitto i testimoni hanno udito una voce femminile cantare dolcemente: i sospetti si concentrano quindi sulla cantante di cabaret Odette Margot (la carismatica Gull-Maj Norin) a causa della sua voce inconfondibile. Terrorizzata, Odette inizia a dubitare di se stessa. Con l'aiuto del poliziotto Baunsøe (Peter Nielsen) e del tecnico delle luci Max (interpretato dall'idolo danese Poul Reichhardt), che l'ha sempre amata in segreto, la cantante tenta di scoprire la verità.

Drammatico e ipnotico, *Mordets melodi* è uno dei film più famosi dell'epoca, popolato da donne misteriose e segnato da destini bizzarri e crimini orribili perpetrati in una Copenaghen torbida, perennemente piovosa e avvolta da ombre sospette. Il film è tratto da un dramma radiofonico di Tavs Neiiendam, e anche nella trasposizione cinematografica l'uso del suono resta straordinario: ogni volta che una donna viene uccisa risuona la stessa melodia, che si trasforma così in un oscuro presagio. È uno dei pochi noir diretti da una donna, Bodil Ipsen, a cui in seguito verrà dedicato il prestigioso Premio Bodil, il riconoscimento assegnato dall'Associazione nazionale danese dei critici cinematografici.

Sophie Engberg Sonne

Mordets melodi *carries a current of uneasiness, of danger and instability. But where did the darkness come from? American film noir or French poetic realism? It is a fact that director Bodil Ipsen directed* Mordets melodi *before American noirs were screened in Denmark. So maybe the darkness comes from within? The film tells a dark and eerie crime story about a serial-killer who strangles women – all named Sonja – to death. At each of the crime scenes, witnesses have heard a soft woman's voice singing, so obviously suspicion gathers around cabaret singer Odette Margot (charismatic Gull-Maj Norin) because of her characteristic voice. The horrified Odette begins to wonder at her own guilt, and, assisted by police detective Baunsøe (Peter Nielsen) and lighting master Max (played by Danish heartthrob Poul Reichhardt) who has always loved Odette from afar, she attempts to unearth the truth.*

Dramatic, hypnotic and one of the most famous films of the period, Mordets melodi *is populated by mysterious women, bizarre fates and horrific crimes all taking place in a seedy, constantly rainy and suspiciously shadowy Copenhagen. The film was based on a radio drama by Tavs Neiiendam, and even with the adaptation into moving pictures the use of sound remains remarkable: the same melody is played each night a woman is murdered, so the sound of music is always an ominous warning. One of only a small handful of noirs directed by a woman,* Mordets melodi *is directed by Bodil Ipsen, who later had the honour of having the Danish film critics' award, the Bodil Award, named after her.*

Sophie Engberg Sonne

Døden er et kjærtegn

DØDEN ER ET KJÆRTEGN

Norvegia, 1949 Regia: Edith Carlmar

▪ T. int.: *Death Is a Caress*. Sog: dal romanzo omonimo (1948) di Arve Moen. Scen.: Otto Carlmar. F.: Kåre Bergstrøm, Ragnar Sørensen. M.: Olav Engebretsen. Scgf.: H.C. Hansen. Mus.: Sverre Bergh. Int.: Claus Wiese (Erik Hauge), Bjørg Riiser-Larsen (Sonja Rentoft), Ingolf Rogde (Rentoft), Einar Våge (Toresen), Eva Bergh (Marit). Prod.: Carlmar Film A/S ▪ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione norvegese con sottotitoli inglesi / *In Norwegian with English subtitles*
▪ Da: Norsk Filminstitutt

La facoltosa *socialite* Sonja porta a riparare la sua auto di lusso e conosce il prestante meccanico Erik. Attratti l'uno dall'altra fin dal primo momento, i due decidono di troncare le rispettive relazioni per stare insieme e sposarsi. Ed è a questo punto che iniziano i veri problemi.

Edith Carlmar aveva lavorato come responsabile di produzione prima di intraprendere la carriera di regista. Tra il 1949 e il 1959 realizzò dieci film, nove dei quali prodotti dalla Carlmar Film, società che gestiva con il marito. *Døden er et kjærtegn*, il suo esordio, non solo è considerato il primo noir norvegese, ma è anche e soprattutto il primo film girato in Norvegia a essere diretto da una donna. Nel decennio successivo la Carlmar Film ottimizzò la produzione per contenere costi e tempi, concentrandosi su commedie e drammi sociali di sicuro richiamo. La strategia si rivelò vincente: la filmografia di Carlmar annovera *Fjolls til fjells* (1957), uno dei film più popolari nella Norvegia degli anni Cinquanta, e *Ung flukt* (1959), la sua ultima opera, nota anche per aver lanciato la carriera di Liv Ullmann. Sebbene sia tratto da un romanzo norvegese, su *Døden er et kjærtegn* sono evidenti le influenze di *La fiamma del peccato* (1944) e di altri noir americani giunti in Europa nel dopoguerra. Il film adotta molte convenzioni del genere: flashback, musica suggestiva, illuminazione contrastata, scene notturne, ambientazioni evocative e perfino il titolo – la cui traduzione letterale è 'La morte è una carezza' –, che mette in evidenza il legame tra sesso e morte. Sonja, la *femme fatale*, è avida, bellissima e glaciale come le sue

controparti americane. Si abbandona al sesso senza remore, spesso ripresa in sensuali primi piani. Meno comune è la scelta di rappresentare allo stesso modo anche il piacere di Erik. Nonostante lo scandalo suscitato dalle scene erotiche, o forse proprio per questo, *Døden er et kjærtegn* fu ben accolto sia dal pubblico che dalla critica.

Irene Torp Halvorsen

Wealthy socialite Sonja meets the handsome mechanic Erik when she drops off her elegant car for repairs. Instantly drawn to each other, they eventually break off their other relationships to be together and marry – at which point the real problems begin.

Edith Carlmar worked as a film production manager before venturing into directing. Between 1949 and 1959, she made ten films, nine of them produced by Carlmar Film, the company she ran with her husband. Her debut, Døden er et kjærtegn*, is considered the first Norwegian noir and, more importantly, the first film directed by a woman in Norway. Over the next decade, Carlmar Film sought to streamline production to save time and money, focusing on social dramas and comedies to attract audiences. The strategy was successful: Carlmar's filmography includes* Fjolls til fjells *(*Fools in the Mountains*, 1957), one of the most popular films in Norway in the 1950s, and* Ung flukt (The Wayward Girl*, 1959), her final film, which famously launched Liv Ullmann's career.*

Døden er et kjærtegn *is based on a Norwegian novel but is clearly inspired by* Double Indemnity *(1944) and other American noirs that made their way to Europe after the war. The film includes many genre conventions: flashbacks, music, chiaroscuro lighting, night scenes, and evocative locations, and even the title itself, which signals the link between sex and death. Sonja, the femme fatale, is greedy, beautiful, and as cold as her American counterparts. She enjoys sex without shame, often captured in sensual close-ups. More unusually, Erik's pleasure is portrayed in the same way. Despite the scandal caused by the sex scenes, or perhaps because of it,* Døden er et kjærtegn *was well-received by both audiences and critics.*

Irene Torp Halvorsen

JOHN OG IRENE

Danimarca, 1949

Regia: Asbjørn Andersen, Anker Sørensen

▪ T. int.: *John and Irene.* Sog.: dal romanzo *Det bor os i alle* (1941) di Johannes Allen. Scen.: Christen Jul. F.: Aage Wiltrup. M.: Anker Sørensen. Scgf.: Otto Lund, Jørgen Krogh. Mus.: Kai Møller. Int.: Ebbe Rode (John), Bodil Kjer (Irene), Ib Schønberg (Carlsen), Bjarne Forchhammer (Cunning), Torsten Winge (vagabondo svedese), Jon Lennart Mjøen (Magnussen), Inge-Lise Grue (fidanzata di Carlsen), Anton de Verdier (portiere d'albergo a Stoccolma). Prod.: Saga Studio ▪ DCP. D.: 87'. Bn. Versione danese con sottotitoli inglesi / *In Danish with English subtitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Det Danske Filminstitut in collaborazione con Nordisk Film Shortcut presso il laboratorio del Det Danske Filminstitut, a partire dal negativo originale nitrato 35mm e dal master colonna sonora 35mm / *Restored in 4K in 2025 by Det Danske Filminstitut in collaboration with Nordisk Film Shortcut at Det Danske Filminstitut laboratory, from the original 35mm nitrate negative and the 35mm master soundtrack*

Una tournée nelle appariscenti sale da ballo della Scandinavia del dopoguerra è al centro di questo gioiello dimenticato del noir danese. Il film si apre a Stoccolma, con un flashback che ci trasporta a Oslo. Per la coppia di ballerini formata da John (Ebbe Rode) e Irene (Bodil Kjer) tutto nella vita è questione di tempo – il tempo, però, è quasi sempre sbagliato. I loro sogni di gloria sono ormai sostituiti da una realtà di locali fatiscenti, illusioni infrante, umiliazioni e furiose discussioni. Durante la loro tournée vivono in anguste e claustrofobiche stanze d'albergo (nel film si vede a stento la luce del giorno), passando da una città scandinava all'altra. Dopo alcune esibizioni a Stoccolma fanno ritorno a Copenaghen dove hanno un ingaggio al club Honolulu. Ma Irene scopre inaspettatamente di essere incinta e per la coppia si innesca una spirale verso l'abisso.

L'intreccio si sviluppa seguendo molte delle caratteristiche classiche associate al noir, ma l'aspetto più toccante è la profondità emotiva dei personaggi. Il merito va soprattutto a Bodil Kjer, magnetica nel ruolo della disillusa Irene, il cui amore per John oscilla drammaticamente tra dipendenza disperata e feroce disprezzo. Ib Schønberg, popolare attore danese, dà vita a una delle sue migliori interpretazioni da non protagonista nel ruolo di Carlsen, il gelido e alcolizzato proprietario del club. Il regista Asbjørn Andersen è oggi un nome quasi dimenticato della cinematografia danese, ma realizzò nove lungometraggi e recitò in oltre ottanta film. Girò *John og Irene* insieme a Anker Sørensen, che ne fu anche il montatore.

Sophie Engberg Sonne

A tour of the tacky dance restaurants of postwar Scandinavia takes centre stage in this overlooked gem of a Danish film noir. It opens in Stockholm with a flashback to Oslo. For dancing partners John (Ebbe Rode) and Irene (Bodil Kjer), everything in life is about timing – mostly bad timing, that is. Their dream of a big break has long been replaced by a reality of run-down restaurants, shattered illusions, humiliations and fiery disagreements. They live in small, claustrophobic hotel rooms on their tour (almost no daylight is seen in the film), drifting from one city to another through Scandinavia. After a few performances in Stockholm, they return to Copenhagen where they are engaged to perform at the dance club Honolulu. But when Irene unexpectedly becomes pregnant, it sets off a downward spiral for the couple.

John og Irene

The plot unfolds with many of the classic characteristics associated with film noir, but what is most poignant about this film is the emotional depth of the characters, thanks especially to Bodil Kjer, who is magnetic in the role of the disillusioned Irene, whose love for John moves like a dramatic rollercoaster between desperate dependence and hateful disdain. Popular Danish actor Ib Schønberg delivers one of his greatest supporting roles as the icy and alcoholic dance club owner Carlsen. Director Asbjørn Andersen is mostly forgotten in Danish film today, but he directed nine feature films while also featuring as an actor in more than 80 films. He directed John og Irene *together with Anker Sørensen, who was also the film's editor.*

Sophie Engberg Sonne

FLICKA OCH HYACINTER

Svezia, 1950 Regia: Hasse Ekman

▪ T. int.: *Girl with Hyacinths*. Scen.: Hasse Ekman. F.: Göran Strindberg. Scgf.: Bibi Lindström. Mus.: Erland von Koch. Int.: Eva Henning (Dagmar Brink), Ulf Palme (Anders Wikner), Birgit Tengroth (Britt Wikner), Anders Ek (Elias Körner), Gösta Cederlund (von Lieven), Karl-Arne Holmsten (Willy Borge), Keve Hjelm (Stefan Brink). Prod.: Terrafilms Produktions AB ▪ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *In Swedish with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Telepicture Marketing

Dagmar Brink, una giovane pianista, si suicida nel suo appartamento di Stoccolma e lascia tutti i suoi averi ai vicini di casa, uno scrittore e sua moglie. Perplessi e curiosi, i due indagano sulle ragioni del gesto. Parlano con amici, conoscenti ed ex fidanzati, e in questo modo la storia della ragazza prende forma. Dagmar si rivela una figura solitaria, una donna che nessuno conosceva veramente, sempre alla ricerca di qualcosa che sfuggiva a chi le stava accanto. La storia, che affronta il tema del desiderio proibito e dell'amore lesbico toccando corde sensibili anche nel pubblico di oggi, viene sapientemente messa in scena da Hasse Ekman e il film è da molti considerato il suo migliore.

Si tratta di un melodramma dalle ombre profonde, che si interroga su una vita finita troppo presto e che con il suo meccanismo investigativo ricorda *Quarto potere*. La struttura narrativa è costruita infatti intorno al personaggio dello scrittore, che decifra e ricostruisce il ritratto di una persona attraverso le testimonianze di chi l'ha conosciuta, svelando diverse prospettive sulle motivazioni dell'enigmatica donna. Dal punto di vista stilistico, pur non perseguendo l'innovazione come Welles, Ekman impiega efficacemente le tecniche consolidate dai noir americani degli anni Quaranta. Tra le analogie degne di nota, la mobilità e le angolazioni della macchina da presa, l'uso della profondità di campo e dei piani sequenza e l'illuminazione contrastata.

Ekman fu uno dei più raffinati cineasti svedesi. Tuttavia, a differenza di autori come Ingmar Bergman, non ottenne mai un vero riconoscimento all'estero. Nato nel 1915 e figlio del celebre attore Gösta Ekman, Hasse iniziò la sua carriera come attore negli anni Venti. Nel 1940 scrisse e diresse il suo primo film e nei venticinque anni successivi realizzò oltre quaranta pellicole prima di ritirarsi dalla regia nel 1965. Negli anni Quaranta era considerato il miglior regista svedese. Sebbene alcuni film fossero frutto di obblighi contrattuali, la maggior parte della sua produzione rimase personale e profondamente sentita, spaziando dalle commedie ai film drammatici ed esplorando matrimoni infelici, il mondo del teatro e le vite di poeti, pittori, scrittori e sognatori.

Kajsa Hedström

Dagmar Brink, a young female pianist, commits suicide in her Stockholm apartment. She leaves all her belongings to her next-door neighbours, an author and his wife. Perplexed and curious, they investigate the reasons for Dagmar's decision. As they visit her friends, acquaintances and former boyfriends, her story unfolds. She emerges as a loner, a

Flicka och hyacinter

woman no one could truly understand, always yearning for something that eluded everyone she met. Hasse Ekman's masterfully staged story, whose theme of forbidden desire and lesbian love still moves audience today, is considered by many to be his best film.

A melodrama with deep shadows portrays a life lost too soon and serves as a puzzle detective story reminiscent of Citizen Kane. *The narrative structure features a writer piecing together and interpreting a life story by seeking out individuals whose flashbacks offer varied perspectives on the enigmatic protagonist's motivations. Stylistically, while Ekman doesn't strive for technical innovation like Welles, he effectively employs established techniques from 1940s American film noir. Notable similarities include the camera's mobility and angles, the use of deep focus and long takes, and dramatic lighting.*

Ekman was one of Sweden's finest filmmakers. However, unlike contemporaries such as Ingmar Bergman, he never gained significant recognition outside Sweden. Born in 1915 to the renowned actor Gösta Ekman, Hasse began his career as an actor in the 1920s. In 1940, he wrote and directed his first film, and over the next 25 years, he made over 40 films before retiring from filmmaking in 1965. In the 1940s, he was regarded as Sweden's best director. While some films were made out of contractual obligations, most were personal and deeply felt, ranging from comedies to dramas that explored unhappy marriages, the world of the theatre, and the lives of poets, painters, writers and dreamers.

Kajsa Hedström

TO MINUTTER FOR SENT

Danimarca, 1952
Regia: Torben Anton Svendsen

▪ T. int.: *Two Minutes Late*. Scen.: Peer Guldbrandsen. F.: Verner Jensen, Jørgen Skov. Scgf.: Kai Rasch. Mus.: Herman D. Koppel. Int.: Poul Reichhardt (Max Paduan), Grethe Thordahl (Grete), Astrid Villaume (Beth), Gunnar Lauring (il commissario Normann), Louis Miehe-Renard (Ib), Erik Mørk (Jacobsen), Johannes Meyer (Johansen), Jeanne Darville (Sara Klint). Prod.: Nordisk Films Kompagni ▪ DCP. D.: 102'. Bn. Versione danese con sottotitoli inglesi / *In Danish with English subtitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Nordisk Film Shortcut, a partire dal negativo originale safety 35mm / *Restored in 4K in 2025 by Nordisk Film Shortcut, from the original 35mm safety negative*

L'idolo del cinema danese Poul Reichhardt, utilizzato in contro-ruolo, è il protagonista maschile di una trama a scatole cinesi estremamente enigmatica, fatta di ricatti, moventi misteriosi e una coincidenza fatale che imprime una svolta agli eventi. Max (Reichhardt) è un uomo dal passato torbido e un ancor più torbido futuro. Ha una moglie ferocemente gelosa, Grete (Grethe Thordahl), che lo sospetta costantemente di frequentare altre donne e forse addirittura la di lei sorella Beth (Astrid Villaume). L'incubo peggiore di Grete sembra avverarsi quando una donna del posto di nome Sara Klint (Jeanne Darville) viene trovata uccisa. Si scopre che Max la conosceva, e tutte le prove lo indicano come sospettato.

Il regista Torben Anton Svendsen aveva una formazione da musicista (suonava il violoncello) e dirigeva produzioni teatrali e liriche al Teatro reale danese. Il suo amore per la musica classica è evidente nella colonna sonora del film, firmata dal celebre pianista e compositore danese Herman D. Koppel. Sebbene il nome di Svendsen sia oggi soprattutto associato al popolare musical *Mød mig på Cassiopeia* (1951), in questo elegante noir Svendsen crea un'atmosfera radicalmente diversa e molto più cupa, trasformando le strade soleggiate di Copenaghen in un paesaggio urbano buio e claustrofobico. La sequenza finale, in cui una telefonata cruciale avviene con due minuti esatti di ritardo, è un tour de force di suspense crescente, che conduce alla conclusione definitiva del noir: dal destino non c'è scampo.

Sophie Engberg Sonne

To minutter for sent

Danish heartthrob Poul Reichhardt is cast against type as the male lead in a gloriously opaque plot that unfolds like a Chinese box of secrets, with blackmail, mysterious motives and the ever-fatal coincidence determining the turn of events. Max (Reichhardt) is a man with a questionable past and an even more questionable future. He lives with his fiercely jealous wife, Grete (Grethe Thordahl), who constantly suspects that her husband is seeing other women, possibly even her own sister Beth (Astrid Villaume). Grete's worst nightmare seems to come true when a local woman named Sara Klint (Jeanne Darville) is found murdered. It turns out that Max knew the deceased, and suddenly all the evidence points to Max as a suspect.

The film's director, Torben Anton Svendsen, originally trained as a classical musician (he played the cello) and directed theatre and opera productions at the Danish Royal Theatre. His love for classical music is apparent in this film's score, composed by the famous Danish composer and pianist Herman D. Koppel. While Svendsen's name is today mostly associated with the popular romantic Danish musical Mød mig på Cassiopeia *(1951), in this elegant noir he creates a dramatically different and much more sombre ambience, which transforms the sunny streets of Copenhagen into a dark and claustrophobic urban landscape. The final sequence, in which a crucial telephone call is made exactly two minutes too late, is a tour-de-force in accelerated suspense, leading to the ultimate film noir conclusion: you can never escape your destiny.*

Sophie Engberg Sonne

I DIMMA DOLD

Svezia, 1953 Regia: Lars-Eric Kjellgren

▪ T. int.: *In the Mist*. Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di Vic Suneson. Scen.: Vic Suneson. F.: Gunnar Fischer. Scgf.: P.A. Lundgren. Mus.: Erik Nordgren. Int.: Eva Henning (Lora Willding), Sonja Wigert (Jimmie Hedström), Georg Rydeberg (Walter Willding), Sven Lindberg (ispettore Myrman), Sture Lagerwall (Jack Willding), Hjördis Petterson (Annie Eriksson), Dagmar Ebbesen (Vilma), Sif Ruud (Bojan). Prod.: AB Svensk Filmindustri ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *In Swedish with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Svenska Filminstitutet, a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2025 by Svenska Filminstitutet, from the original 35mm negative*

Ispirato a *Laura* (1944) di Otto Preminger e illuminato dalla suggestiva fotografia in bianco e nero di Gunnar Fischer, collaboratore abituale di Ingmar Bergman (*Il posto delle fragole*, *Il settimo sigillo*), *I dimma dold* racconta, alla maniera di Cluedo, un delitto coniugale. Lora (Eva Henning), una moglie tradita, è sospettata di aver sparato allo spregevole marito Walter (Georg Rydeberg). In cerca di rifugio, scompare tra le strade trafficate e nebbiose di Stoccolma.

Adottando la tecnica del flashback e un'ambigua voce narrante, il regista Lars-Eric Kjellgren riesce a cogliere l'essenza dei noir americani che servirono da spunto al famoso autore di gialli Vic Suneson. La crescente influenza culturale degli Stati Uniti sulla Svezia del dopoguerra segnò profondamente il genere poliziesco. L'alta borghesia svedese, il cui stile di vita decadente viene esaminato criticamente man mano che la nebbia si dirada, aveva a lungo emulato il cinema tedesco. Tuttavia, nel 1953, con la Germania in rovina, l'industria cinematografica nazionale aveva adottato nuovi valori e nuovi modelli dalle potenze uscite vincitrici dal conflitto, in particolare gli Stati Uniti. Per esempio, l'ispettore Myrman (Sven Lindberg), con il suo trench da detective, si sforza di somigliare agli impassibili investigatori privati noti al pubblico dei noir americani. A differenza dei poliziotti svedesi degli anni Venti e Trenta, spesso ritratti in chiave comica o minacciosa, Myrman è rappresentato come una figura tragica.

I dimma dold

Al pari di Suneson, il regista Lars-Eric Kjellgren è oggi forse meno ricordato di molti suoi contemporanei. È stato tuttavia uno dei registi svedesi più significativi degli anni Cinquanta. In precedenza aveva realizzato un altro noir degno di nota, *La banda della città vecchia* (*Medan staden sover*, 1950), per il quale Ingmar Bergman lo aveva aiutato a sviluppare il personaggio principale. Prima di passare alla regia, Kjellgren fu assistente di Gustaf Molander, collaborò alle sceneggiature per Erik 'Hampe' Faustman e ricoprì il ruolo di direttore di produzione per Alf Sjöberg e lo stesso Ingmar Bergman.

Tora Berg

Inspired by Otto Preminger's Laura *(1944) and featuring evocative black-and-white cinematography by Ingmar Bergman collaborator Gunnar Fischer (*Wild Strawberries, The Seventh Seal*),* I dimma dold *tells the story of a matrimonial murder in a Cluedo-style manner. The film follows Lora (Eva Henning), a betrayed wife believed to have shot her spiteful husband, Walter (Georg Rydeberg). Seeking refuge, she disappears into the bustling, mist-covered streets of Stockholm.*

Filmed with flashbacks and voice-overs, director Lars-Eric Kjellgren successfully captures the essence of American noir dramas, which served as an initial inspiration for acclaimed crime writer Vic Suneson. The growing cultural influence of the US on postwar Sweden left a significant mark on the crime genre. The Swedish upper class, whose decadent lifestyle is critically examined as the film's fog dissipates, had long emulated German cinema. However, by 1953, with Germany in ruins, the Swedish film industry had adopted new values and role models from the war's victors, primarily the US. For instance, trenchcoat-clad Inspector Myrman (Sven Lindberg) does his best to resemble a cool private eye, familiar to audiences from American noir. Unlike the Swedish police figures of the 1920s and 1930s, who were often portrayed as either comic relief or as threats, Myrman is depicted as more of a heroic figure.

Like Suneson, director Lars-Eric Kjellgren is perhaps less remembered today than many of his contemporaries. However, Kjellgren was one of Sweden's most significant directors of the 1950s. He had previously made a notable noir Medan staden sover *[*While the City Sleeps*] (1950), where Ingmar Bergman helped him develop the main character. Before turning to directing, Kjellgren worked as an assistant director for Gustaf Molan-*

der, co-wrote scripts for Erik "Hampe" Faustman, and served as a production manager for both Alf Sjöberg and Ingmar Bergman.

Tora Berg

PÅ SLAGET ÅTTE

Norvegia, 1957 Regia: Nils R. Müller

▪ T. int.: *Eight O'Clock Sharp*. Scen.: Sigbjørn Hølmebakk. F.: Per G. Jonson. M.: Olav Engebretsen. Scgf.: Anita Ellingsen, H.C. Hansen. Mus.: Bjørn Woll. Int.: Bab Christensen (Vera Jansen), Pål Skjønberg (Olav Jansen), Bernt Erik Larssen (Einar Bagle), Sissel Sellæg (Liv Holm), Erling Lindahl (Haugen). Prod.: NRM-Film A/S ▪ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione norvegese / *In Norwegian* ▪ Da: Nasjonalbiblioteket

På slaget åtte

Il processo, la condanna e infine la scarcerazione di un ladro carismatico e donnaiolo racchiudono l'intreccio di *På slaget åtte*. L'avvocato del criminale, Bagle, versa in difficoltà economiche e dipende dalla sorellastra Vera. Bella, ricca e manipolatrice, la donna è consumata dalla gelosia quando il suo futuro ex marito Olav trova una nuova fidanzata. Vera è disposta a tutto per impedire il divorzio mentre Bagle è disposto a tutto per mettere le mani sul patrimonio.

Oslo non è mai apparsa così carica di minacce come in questo film del 1957. Le sue strade solitamente tranquille sono popolate da figure oscure, e le eleganti ville degli idilliaci sobborghi residenziali non riescono a proteggere da un assassino in libertà. La tecnologia moderna è onnipresente e svolge un ruolo ambiguo: biglietti d'aereo, registratori, fotografie e telefoni diventano sia strumenti nei loschi piani dei fratelli, sia prove decisive. Sarà infine Liv, la nuova compagna di Olav – un'hostess arguta e intraprendente – a mettere insieme gli indizi e ad agire per salvarlo.

Nils R. Müller è stato uno dei più prolifici registi norvegesi, con oltre venti film all'attivo. La sua opera più nota, la commedia musicale *Vi gifter oss* (1951), affronta la crisi abitativa nella Oslo del dopoguerra, e durante tutta la sua carriera Müller trattò temi come l'omosessualità, l'immigrazione, la riforma carceraria e la parità tra uomini e donne. *På slaget åtte* è la sua unica incursione nel noir, genere che interpreta coniugando l'influenza del cinema poliziesco americano e la narrazione ricca di suspense di Hitchcock.

Irene Torp Halvorsen

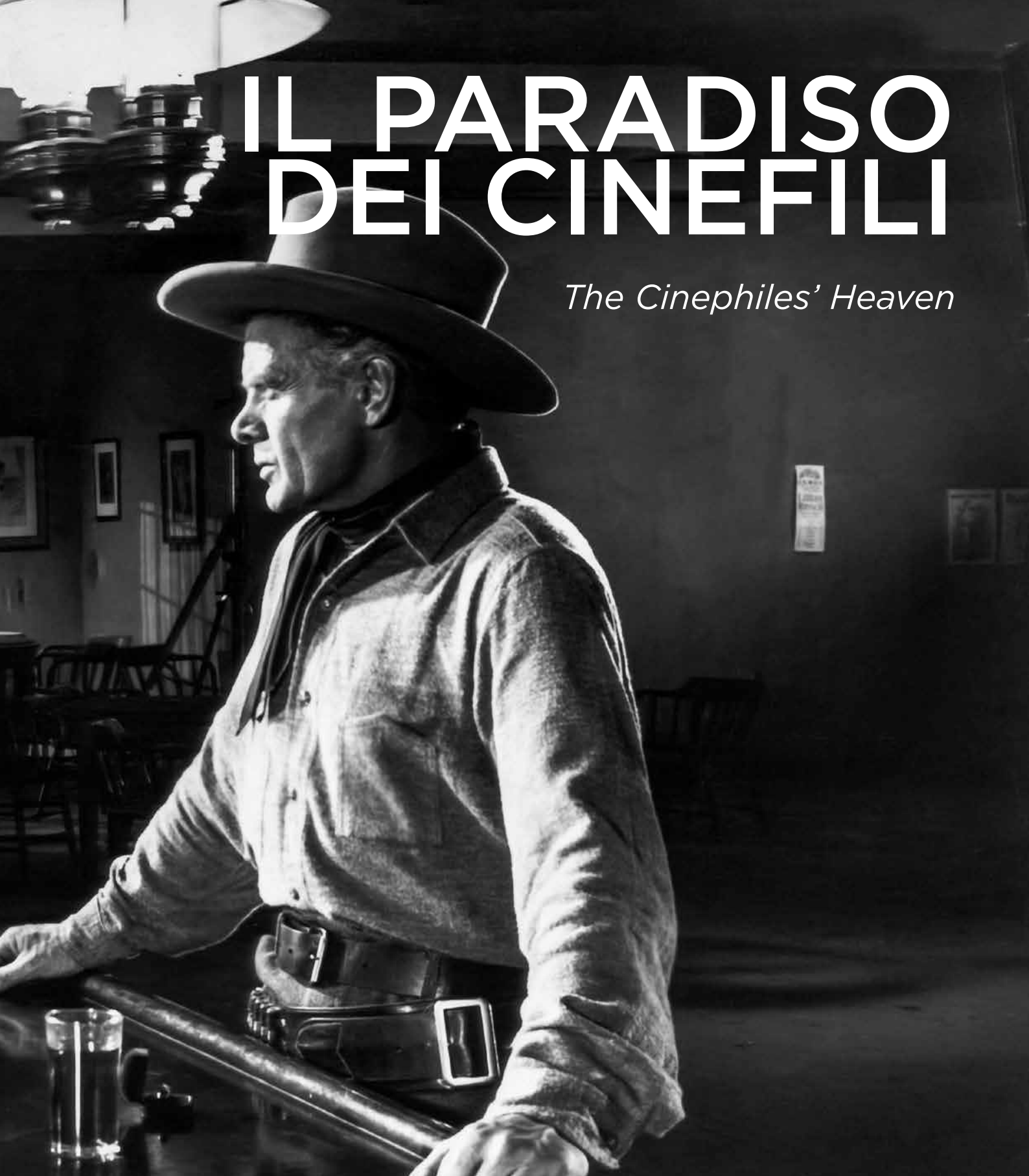
The trial, punishment, and eventual release of a charismatic and womanising thief frame the central plot of På slaget *åtte. The criminal's lawyer, Bagle, is struggling financially and relies on his half-sister, Vera. Beautiful, wealthy, and manipulative, Vera is consumed by jealousy after her soon-to-be ex-husband, Olav, finds a new girlfriend. She will stop at nothing to prevent the divorce – just as Bagle will stop at nothing to secure his fortune.*

Oslo has never appeared more menacing than in this 1957 film. The city's usually quiet streets are populated by shadowy figures, and the elegantly furnished villas in the idyllic residential outskirts provide no refuge from a killer on the loose. Modern technology is omnipresent, playing an ambiguous role: plane tickets, tape recorders, photographs, and telephones serve both as tools in the siblings' sinister schemes and as crucial evidence. It is ultimately Olav's new partner, Liv – a sharp-witted and resourceful stewardess – who pieces together the clues and takes action to save him.

Nils R. Müller was one of Norway's most prolific directors, with more than 20 films to his name. His best-known work, the musical comedy Vi gifter oss *(*We're Getting Married*, 1951), explores Oslo's postwar housing crisis, and throughout his career, he engaged with themes such as homosexuality, immigration, prison reform, and gender equality.* På slaget åtte *remains his only foray into film noir, a genre he approached with clear influences from both American crime films and Hitchcock's suspenseful storytelling.*

Irene Torp Halvorsen

CHECK YOUR GUN WITH THE BARTENDER



IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

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

Quest'anno presentiamo 125 film, provenienti da 60 archivi. I film più antichi sono del 1906 e il più recente è *History of Violence* del 2005. Una selezione così vasta è un viaggio nello spazio, ma soprattutto nel tempo, perché i film sono dei distillati dell'epoca nella quale sono stati realizzati. Penso a *Moj syn*, sconosciuto film del 1928 che consente di apprezzare la straordinaria qualità del cinema sovietico di quegli anni; o alla prima versione di *Come sposare un milionario*, *The Greeks Had a Word for Them*, condensato dell'eleganza anni Trenta e della libertà pre-codice Hays; o a *Lifeboat,* che Hitchcock gira nel 1944 rivolgendosi al 'fronte interno'; o a *El inquilino* che nel 1957 ritrae, con i mezzi della commedia, una Spagna ancora povera e arretrata; o *Aranyer Din Ratri* di Satyajit Ray, che racconta un'India in pieno cambiamento sociale e antropologico.

Di edizione in edizione, abbiamo sempre più cercato di mostrare, oltre ai film del 'canone', vere scoperte o film che meritassero di essere riconsiderati. Nel 'canone': i primi cortometraggi di D.W. Griffith, *The Scarlet Drop*, uno dei primi film di John Ford, recentemente ritrovato, le comiche mute di Laurel&Hardy, *One Hour with You,* uno dei gioielli di Lubitsch, e il capolavoro di Billy Wilder *Sunset Boulevard*. Tra i film da riscoprire: *La Vérité sur Bébé Donge*, una delle migliori trasposizioni di Simenon; il prezioso film turco del 1934 *Aysel Bataklı Damın Kızı*, sceneggiato da Nâzım Hikmet; i sorprendenti corti sperimentali di Franciszka e Stefan Themerson, tra antifascismo e futurismo; gli avvincenti B-movies inglesi *Four Sided Triangle* e *Strongroom*. Tanti gli esordi: il primo film da protagonista di Mastroianni, *Contro la legge;* la prima interpretazione di Jean Seberg, *Saint Joan;* il sorprendente *Winter Kept Us Warm*, primo film canadese a tematica gay; lo stupefacente e innovativo *Performance* di Donald Cammell e Nicolas Roeg; ma anche le opere prime di Max Ophüls, Bertrand Tavernier, Michael Mann, Niki de Saint Phalle, Shu Shuen Tang.

Anche quest'anno alcune delle emozioni più forti verranno dal colore: dai fiori a pochoir restaurati da EYE, al sontuoso Technicolor di *Duel in the Sun* e *Artists and Model;* dai colori freddi di *Sanatorium pod klepsydrą* con cui Wojciech Has ci fa attraversare il tempo, la memoria e la morte, fino a quelli sgargianti di *Pink Narcissus;* da quelli freak del porno distopico *Café Flesh*, fino alla perfezione cromatica raggiunta da Kubrick in *Barry Lyndon*.

Senza dimenticare che Il Cinema Ritrovato è un festival che vive per tre settimane assieme ai suoi spettatori; per questo curiamo con tanta attenzione la qualità delle proiezioni e degli accompagnamenti musicali. E per questo attendiamo con emozione la proiezione di *Close Encounters of the Third Kind* in 70mm in Piazza Maggiore. Perché l'emozione che proveremo a quella e a tutte le proiezioni apparterrà solo a chi ci sarà.

Gian Luca Farinelli

This year we will be screening 125 films from 60 archives. The oldest films are from 1906 and the most recent is History of Violence *from 2005. Such a vast selection is a journey through space, but above all through time, because films are the essence of the era in which they were made. I'm thinking of* Moi syn*, an unknown film from 1928 which allows us to appreciate the extraordinary qualities of Soviet cinema of the period; or of the first version of* How to Marry a Millionaire*,* The Greeks Had A Word for Them*, a distillation of 1930s elegance and pre-Hays Code freedoms; or of* Lifeboat*, which Hitchcock shot in 1944 for the home front; or of* El inquilino*, which in 1957 used comedy to depict a still impoverished and stagnated Spain; or of Satyajit Ray's* Aranyer Din Ratri*, which tells of an India in the midst of social and anthropological transformation.*

From year to year, we have always tried to screen not just "canonical" films, but also real discoveries and films that deserve to be reconsidered. In the "canon" this year: D.W. Griffith's first shorts; The Scarlet Drop*, one of John Ford's first films, recently rediscovered; the silent comedies of Laurel & Hardy;* One Hour with You*, one of the jewels in Lubitsch's cinema; and Billy Wilder's masterpiece* Sunset Boulevard*. Among the films to rediscover, you will find:* La Vérité sur Bébé Donge*, one of the best film adaptations of Simenon; the invaluable 1934 Turkish film* Aysel Bataklı Damın Kızı*, scripted by Nâzım Hikmet; the amazing experimental shorts of Franciszka and Stefan Themerson, partway between antifascism and Futurism; and the compelling British B-movies* Four Sided Triangle *and* Strongroom*. There are many debuts: Mastroianni's first film as leading man,* Contro la legge*; Jean Seberg's first role,* Saint Joan*; the amazing* Winter Kept Us Warm*, Canada's first gay-themed film; Donald Cammell and Nicolas Roeg's astounding and innovative* Performance*; and the first films of Max Ophüls, Bertrand Tavernier, Michael Mann, Niki de Saint Phalle, and Shu Shuen Tang.*

Again this year some of the strongest emotions are created by colour: from stencil-coloured flowers restored by EYE, to the sumptuous Technicolor of Duel in the Sun *and* Artists and Models*; from the cold colours of* Sanatorium pod klepsydrą*, with which Wojciech Has leads us on a journey through time, memory, and death; and onwards to the gaudy colours of* Pink Narcissus*, the freak colours of the dystopian porno* Café Flesh*, and the chromatic perfection Kubrick achieved in* Barry Lyndon.

And we must not forget that Il Cinema Ritrovato and its audiences continue for three whole weeks: this is why we curate the projection and musical accompaniment with such care; and this is why we will be waiting with bated breath for the screening, in 70mm in Piazza Maggiore, of Close Encounters of the Third Kind*. Because the emotions we feel, at this and at all the screenings, will belong only to those who are there.*

Gian Luca Farinelli

FANTASTIC FLOWERS

Programma a cura di / *Programme curated by* **Annike Kross**, **Elif Rongen-Kaynakçi**, **Bruno Mestdagh**, **Florian Wrobel**

Bonsoir – La Fée aux fleurs (1906) / **[Bloemenvelden Haarlem]** (1909)
Les Chrysanthèmes (1907)
Le Chrysanthème, roi de l'automne (1914) / **[Les Tulipes]** (1907) / **Les Fleurs dans les jardins** (1914) / **L'Après-midi d'une japonaise** (1920)
The Beauty Thief ([1920])
La Fée printemps (1906)
[Het schoonste uit de natuur] (1912?) / **La Culture du dahlia** (1911) / **[Hollandse Tulpen en Klompen]** (1920?) / **Fabrication des fleurs artificielles** (1911)
[Bonsoir tableau] (1906)

▪ DCP. D.: 60'. Bn e Col. Didascalie francesi, olandesi, tedesche e inglesi con sottotitoli inglesi / *French, Dutch, German and English intertitles with English subtitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2024 da EYE Filmmuseum in collaborazione con Cinémathèque royale de Belgique e Filmarchiv Austria presso il laboratorio Haghefilm, a partire da copie nitrato conservate presso EYE Filmmuseum, Cinémathèque royale de Belgique e Filmarchiv Austria. Con il sostegno di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE – Association des Cinémathèques Européennes, parte del programma MEDIA di Europa Creativa / *Restored in 2024 by EYE Filmmuseum in collaboration with Cinémathèque royale de Belgique and Filmarchiv Austria at Haghefilm laboratory, from nitrate prints preserved by EYE Filmmuseum, Cinémathèque royale de Belgique e Filmarchiv Austria. Funding provided by "A Season of Classic Films", an initiative of ACE – Association des Cinémathèques Européennes, part of the European Commission's Creative Europe MEDIA programme*

Les Chrysanthèmes

Fantastic Flowers è una raccolta di cortometraggi muti, realizzati tra il 1906 e il 1920, che presentano straordinari colori applicati fotogramma per fotogramma mediante il procedimento Pathécolor o altre tecniche simili di colorazione a pochoir. Le attuali tecnologie digitali permettono di intervenire su ciascun colore all'interno del fotogramma per riprodurre la brillantezza dei nitrati colorati originali.

Questo programma di film d'epoca dai colori spettacolari tenta di ricreare per il pubblico odierno l'esperienza vissuta dagli spettatori di oltre un secolo fa. I film selezionati per questa raccolta, tutti a tema floreale, abbracciano una molteplicità di generi cinematografici. Mostrano la coltivazione e l'impiego dei fiori nei parchi, nell'arredo urbano e nella vita quotidiana. I fiori colorati sono anche elementi essenziali nei film a trucchi del cinema delle origini, dove attrici in costumi floreali fanno apparire fiori dal nulla. Nei cortometraggi di finzione, infine, i fiori assumono spesso significati simbolici.

Elif Rongen-Kaynakçi

Fantastic Flowers *is a compilation of short silent films produced between 1906 and 1920, displaying amazing colours that were applied to each frame using the Pathécolor process, or other similar stencilling techniques. Current digital technologies allow us to process each colour individually within the frame to reproduce the vibrancy of the coloured original nitrate elements. This programme of spectacularly coloured early films attempts to recreate for today's audiences the experience of cinemagoers of more than a century ago.*

The films of this compilation were curated on a floral theme across various genres. They show the cultivation and use of flowers in parks, urban landscaping and daily life. Colourful flowers are also essential elements of the trick films of early cinema, where actresses in floral costumes conjure flowers out of nowhere. Short fiction films use flowers to reference their symbolic meanings.

Elif Rongen-Kaynakçi

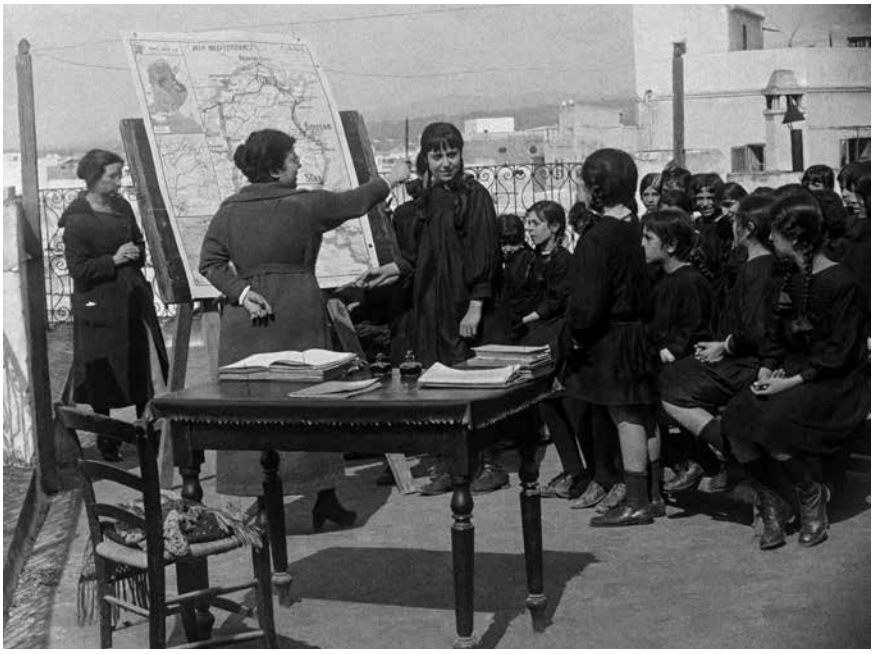
PROGETTO SAMAMA CHIKLI
SAMAMA CHIKLI PROJECT

Nel 1905, Albert Samama Chikli era un dilettante tunisino che filmava e mostrava i suoi primi film solo nel suo paese. Nel 1906 la Urban/Eclipse acquistò *Tunny Fishing in Tunisia*, e Samama Chikli diventò un filmmaker che avrebbe dato il proprio non trascurabile contributo al cinema visibile e circolante nel mondo intero. Nei dieci anni successivi, almeno sessanta film 'dal vero' e newsreel, girati da Samama soprattutto (ma non solo) nell'Africa del nord, furono distribuiti da Gaumont, Pathé, Le Lion, Cines ed Eclipse, e molti vennero rieditati per buona parte degli anni Venti. Una parte consistente è sopravvissuta, e grazie alla partecipazione dei Gaumont Pathé Archives al Progetto Samama Chikli siamo stati in grado di presentare, negli ultimi anni, una serie di restauri realizzati a partire da negativi originali Pathé. Quest'anno ci siamo concentrati sulle copie positive, fornite di didascalie e in alcuni casi del colore, che i distributori talora aggiungevano ai negativi acquistati da Samama Chikli.

Le spettacolari colorazioni di *Tunis and Surroundings* e *L'Oasis de Gabès en Tunisie* (entrambi del 1912) sono una prova evidente della grande importanza che i film 'dal vero' avevano nei primi anni Dieci. Poi le generazioni successive hanno invertito i valori; Samama Chikli è stato ricordato non per la sua carriera internazionale di cineasta di documentari, ma per aver diretto i due primi film di fiction girati in Tunisia, *Zohra. L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie* (1921) e *Aïn-el-Ghezal. La Fille de Cartage* (1923).

Ma è in realtà la figlia di Samama, Haydée Chikli (1906-1998), che dovremmo ricordare come l'autentica pioniera; una talentuosa scrittrice adolescente che a quindici anni firmò il trattamento e la sceneggiatura di *Zohra* e due anni dopo quella di *Aïn-el-Ghezal*, film di cui fu anche protagonista. Purtroppo non ebbero nessuna circolazione (e ci sarà stato un perché), non trovarono mai un distributore, ebbero solo sporadiche proiezioni locali e di ciascuno venne tirata una sola copia. Non sorprende quindi che siano andati quasi interamente perduti. Dei 1500 metri di *Zohra*, ne sopravvivono solo 189. Come abbiamo fatto nel 2024 per *Aïn-el-Ghezal*, proponiamo una 'ricostruzione' di *Zohra* nella quale, per sostituire le immagini e le didascalie mancanti, abbiamo utilizzato fotogrammi, documenti e materiali fotografici provenienti dal fondo Albert Samama Chikli, più tre nuovi frammenti identificati nel 2023 alla Cinémathèque française.

Mariann Lewinsky



Les Écoles de l'Alliance universelle israélite en Tunisie

In 1905, Albert Samama Chikli was a local Tunisian amateur filmmaker, shooting and screening his very first films in his native country. In 1906 Urban/Eclipse acquired Tunny Fishing in Tunisia*, and he became a filmmaker, one who went on to make a considerable contribution to the moving images that were then marketed and seen worldwide. Up to 1916, at least 60 non-fiction films and newsreel items shot by Samama Chikli, mostly (but not only) in Northern Africa were distributed by Gaumont, Pathé, Le Lion, Cines and Éclipse. Several of them were re-edited well into the 1920s. Many of them have survived, and thanks to the participation of Gaumont Pathé Archives in the Samama Chikli Project, we were able to present in recent years a series of restorations made from original negatives held by Gaumont. This year, we have looked for positive prints, as they include the intertitles and in some cases colour, added by the production companies to the negatives bought from Samama Chikli.*

The spectacular colourations of Tunis and Surroundings *and* L'Oasis de Gabès en Tunisie *(both 1912) are a striking proof of the great importance non-fiction*

Les Ressources économiques de la France: la récolte de l'olive en Tunisie

films held in the early 1910s. Later generations have inverted the values; Samama Chikli was remembered not for his international career as an independent maker of non-fiction films, but for directing Tunisia's first two fiction films, Zohra. L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie *(1921) and* Aïn-el-Ghezal. La Fille de Cartage *(1923).*

But it is Samama Chikli's daughter Haydée Chikli (1906-1998) who should be acknowledged as the groundbreaking pioneer. As a talented adolescent she wrote the treatment and the screenplay of Zohra *at the age of 15 and two years later of* Aïn-el-Ghezal*; she also plays the lead roles. The two works sadly never circulated, never found a distributor and had only a very short local screen life and a single print as material base. Not surprisingly, they have mostly been lost. Of the 1,500m of* Zohra*, 189m survive. As with the presentation of* Aïn-el-Ghezal *in 2024, we propose a reconstruction of the missing images and intertitles of* Zohra *using film fragments, documents and photo materials from the Albert Samama Chikli Archives, plus three little snippets identified in 2023 in the Cinémathèque Française.*

Mariann Lewinsky

LE BEY DE TUNIS

Tunisia, 1912
Regia: Albert Samama Chikli

▪ DCP. D.: 30". Bn ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Scansionato in 2K nel 2024 da La Cinémathèque française, a partire da un nitrato negativo proveniente dalla collezione Albert Samama Chikli, rinvenuta nel 2023 e conservata presso La Cinémathèque française / *Scanned in 2024 by La Cinémathèque française, from the Albert Samama Chikli Collection rediscovered in 2023 and preserved at La Cinémathèque française.*

PATHÉ JOURNAL 7 JUILLET 1912

Francia, 1912
Regia: Albert Samama Chikli

▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Scansionato in 4K nel 2025 da EYE Filmmuseum, a partire da un duplicato

negativo safety / *Scanned in 2K in 2025 at EYE Filmmuseum from a safety duplicate negative*

TUNIS AND SURROUNDINGS

Tunisia, 1912
Regia: [Albert Samama Chikli]

▪ T. copia: *Tunis en environment*. Distr.: Urban, Eclipse ▪ DCP. D.: 6'. Col. (da un nitrato imbibito e virato / *from a tinted and toned nitrate*). Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio Haghefilm, a partire dalla copia nitrato del film di compilazione *In het noorden van Afrikaan* preservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2025 by Cineteca di Bologna at Haghefilm laboratory, from the nitrate print of compilation* In het noorden van Afrikaan *preserved by EYE Filmmuseum*

L'OASIS DE GABÈS EN TUNISIE

Tunisia-Francia, 1912
Regia: [Albert Samama Chikli]

▪ Prod.: Pathé (n. 5274) ▪ DCP. D.: 2'. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-coloured nitrate*). Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio Haghefilm, a partire dalla copia nitrato del film di compilazione *Dans le sud tunisien* preservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2025 by Cineteca di Bologna at Haghefilm laboratory, from the nitrate print of compilation* Dans le sud tunisien *preserved by EYE Filmmuseum*

[SPECTACLE AU CAFÉ MAURE]

▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio Haghefilm, a partire da un frammento non identificato nella copia nitrato del film di compilazione *Noord-Afrika Compilatie* preservato da EYE Filmmuseum / *Restored in 2025 by Cineteca di Bologna at Haghefilm laboratory, from an unidentified fragment in the nitrate print of compilation* Noord-Afrika Compilatie *preserved by EYE Filmmuseum*

Le Bey de Tunis

LES ÉCOLES DE L'ALLIANCE UNIVERSELLE ISRAÉLITE EN TUNISIE

Tunisia, 1923
Regia: Albert Samama Chikli

▪ Distr.: CUC (Compagnie Universelle Cinématographique) ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Gaumont Pathé Archives, a partire da una copia nitrato / *Restored in 4K in 2025 by Gaumont Pathé Archives, from a nitrate print*

LES RESSOURCES ÉCONOMIQUES DE LA FRANCE: LA RÉCOLTE DE L'OLIVE EN TUNISIE

Tunisia, 1922
Regia: Albert Samama Chikli

▪ Int.: Haydée Chikly. Distr.: CUC (Companie universelle cinématographique) ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives ▪ Restaurato in 4K in 2025 da Gaumont Pathé Archives, a partire da una copia nitrato / *Restored in 4K in 2025 by Gaumont Pathé Archives, from a nitrate print*

Les Écoles de L'alliance Universelle Israélite en Tunisie

ZOHRA. L'ODYSSÉE D'UNE JEUNE FRANÇAISE EN TUNISIE

Tunisia, 1921
Regia: Albert Samama Chikli

▪ Scen.: Haydée Chikly. F.: Albert Samama Chikli. Int.: Haydée Chikly (Zohra), Georges Pelletier-Doisy (il pilota). Prod.: Albert Samama Chikli ▪ DCP. D.: 16'. Col. (imbibito /*tinted*) ▪ Ricostruito e restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento nitrato 35mm messo a disposizione da La Cinémathèque française. Per la ricostruzione delle parti mancanti sono stati utilizzati i materiali documentali e fotografici presenti nel Fondo Albert Samama Chikli conservato presso Cineteca di Bologna / *Restored in 4K and reconstructed in 2025 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm nitrate print fragment provided by La Cinémathèque française. Documentary and photo materials from the Albert Samama Chikli Archives preserved at Cineteca di Bologna were used for the reconstruction of the missing part*

THOSE AWFUL HATS

USA, 1909 Regia: David W. Griffith

▪ Scen.: David W. Griffith. F.: G.W. Bitzer. Int.: Linda Arvidson, John R. Cumpson, Flora Finch, George Gebhardt, Robert Harron, Anita Hendrie, Charles Inslee, Arthur V. Johnson (spettatori). Prod.: American Mutoscope & Biograph ▪ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Film Preservation Society ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Film Preservation Society in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art e Library of Congress presso i laboratori Film Preservation Society e Blackhawk Films, da un *paper print* conservato presso Library of Congress e una copia positiva fine grain 35mm ricavata dal negativo scena conservata presso MoMA. Con il sostegno di The Mayer Foundation / *Restored in 4K in 2024 by Film Preservation Society in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art and Library of Congress at Film Preservation Society and Blackhawk Films laboratories, from a paper print preserved by Library of Congress and a 35mm positive fine grain struck from the camera negative preserved by MoMA. Funding provided by The Mayer Foundation*

Those Awful Hats

È un film a trucchi pensato per sostituire i cartelli con la scritta "Signore, siete pregate di togliervi i cappelli" tipici dei primi Nickelodeon. Presenta una scenetta comica ambientata in un teatro dove la visione del pubblico è disturbata da cappelli giganteschi. Una versione del 1975 del MoMA, che ha goduto di un'ampia diffusione per cinquant'anni, includeva un montaggio ipotetico e l'uso anacronistico di un mascherino mobile. Nel 2024 la Film Preservation Society ha realizzato un nuovo restauro in 4K utilizzando sia gli elementi in 35mm del MoMA sia un *paper print* conservato alla Library of Congress. Quest'ultimo ha permesso di comprendere meglio la struttura originale del film e di reintegrare scene altrimenti perdute a causa della decomposizione. Le ricerche sono state condotte da me e Benjamin Solovey, in qualità di responsabili del restauro.

Tracey Goessel

A "trick film" intended to replace the Ladies, Please Remove Your Hats *slides often seen in early Nickelodeons. It features a comic theatre scene where oversized hats disrupt the audience. A 1975 MoMA version, which circulated widely for 50 years, included speculative edits and the anachronistic use of a traveling matte. In 2024, the Film Preservation Society produced a new 4K restoration from both MoMA's 35mm elements and a paper print preserved at the Library of Congress. The latter allowed a better understanding of the film's original structure and the inclusion of otherwise decomposed scenes. This research was conducted by myself and Benjamin Solovey, who led the restoration.*

Tracey Goessel

THE FRENCH DUEL

USA, 1909 Regia: David W. Griffith

▪ Scen.: David W. Griffith. F.: G.W. Bitzer, Arthur Marvin. Int.: Charles Avery (Alphonse de Signoles), Arthur V. Johnson (Gaston Tortoni), John R. Cumpson (Leon Martinel), Linda Arvidson, Anita Hendrie, Florence Lawrence (infermiere), David Miles, Charles Inslee. Prod.: American Mutoscope & Biograph ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Film Preservation Society ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Film Preservation Society in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art e Library of Congress presso i laboratori Film Preservation Society e Blackhawk Films, a partire da una copia positiva fine grain 35mm ricavata dal negativo camera / *Restored in 4K in 2022 by Film Preservation Society in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art and Library of Congress at Film Preservation Society and Blackhawk Films laboratories, from a 35mm positive fine grain struck from the camera negative*

Commedia ispirata al fumetto *Alphonse and Gaston*, presenta due gentiluomini francesi eccessivamente educati (Arthur Johnson e Charles Avery), il cui banale litigio per un'oliva degenera in un finto duello. Il film satireg-

gia le convenzioni sociali del primo Novecento attraverso gesti esagerati e umorismo slapstick. Restaurato nel 2022 a partire da un positivo 35mm ricavato dal negativo originale nitrato, conservato presso il MoMA, l'intervento ha corretto il degrado chimico e i danni superficiali. I cartelli originali erano andati perduti, ma sono stati ricostruiti sulla base dei *Biograph Production Records* e dei *Biograph Bulletins*, conservati alla Library of Congress. Il restauro è stato curato da Ruxandra Blaga con la mia supervisione.

Tracey Goessel

A comedy inspired by the Alphonse and Gaston *comic strip, features two overly polite Frenchmen (Arthur Johnson and Charles Avery) whose minor dispute over an olive escalates into a mock duel. The film satirizes early 20th-century social decorum through exaggerated gestures and slapstick humour. Restored in 2022 from a 35mm positive made from the original nitrate negative, preserved at the MoMA, the restoration addressed chemical decay and surface damage. The original intertitles were lost, but were reassembled into the film based on the* Biograph Production Records *and* Biograph Bulletins*, preserved at the Library of Congress. The restoration work was carried out by Ruxandra Blaga under my supervision.*

Tracey Goessel

MISS HARRY'S FEMME SERPENT

Francia, 1911

▪ Prod.: Pathé Frères (scène d'acrobaties, n. 4076) ▪ DCP. D.: 3'. Col. (pochoir / *stencil-coloured*) ▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique ▪ Restaurato nel 2024 da Cinémathèque royale de Belgique, a partire da una copia nitrato 35mm. Con il sostegno di BELSPO e Loterie nationale / *Restored in 2024 by Cinémathèque royale de Belgique, from a 35mm nitrate print. Funding provided by BELSPO and Loterie nationale*

The French Duel

Miss Harry si esibisce in un ipnotico numero di contorsionismo. Il suo corpo si piega e si torce con grazia innaturale, fasciato da un abito scintillante che luccica sotto i riflettori e imita la superficie liscia e sinuosa di un serpente. Il costume ha un forte valore simbolico, rievocando il serpente biblico che tentò Eva con il frutto proibito dando inizio alla caduta dell'umanità dalla grazia divina. L'allusione carica la performance di Miss Harry di un sottotesto di seduzione e pericolo, come se fosse lei stessa il serpente che offre al pubblico conoscenza o piacere proibiti.

La stretta piattaforma sospesa a diversi metri da terra amplifica la sensazione di pericolo: un solo passo falso e l'illusione di un controllo perfetto potrebbe infrangersi. La combinazione di posizione precaria, movimenti sinuosi e simbolismo provocatorio del costume da serpente crea uno spettacolo sotteso tanto di tensione erotica quanto di abilità fisica. Il pubblico rimane sospeso tra stupore e inquietudine, diviso tra l'ammirazione per la sua arte e il disagio primordiale suscitato dall'immaginario serpentesco.

A oltre trent'anni da un primo restauro analogico che aveva smorzato la gamma cromatica rendendo i toni spenti e riducendone l'intensità, la vivace palette Pathécolor è stata riportata in vita grazie al restauro digitale, restituendo le tonalità ricche e sature del nitrato originale che un tempo aveva stregato gli spettatori.

Bruno Mestdagh

Miss Harry performs a mesmerizing contortionist act, her body bending and twisting with unnatural grace, wearing only a dazzling, spangly suit that shimmers under the stage lights, designed to mimic the sleek, sinuous texture of snakeskin. The costume carries symbolic weight, evoking the biblical serpent that tempted Eve with the forbidden fruit, setting in motion humanity's fall from grace. This allusion infuses Miss Harry's performance with an undercurrent of seduction and danger, as if she herself is the serpent offering forbidden knowledge – or pleasure – to her audience.

The narrow platform elevated several feet above the ground amplifies the sense of peril; one wrong move, and the illusion of effortless control could shat-

Miss Harry's femme serpent

ter. The combination of her precarious position, the undulating movements of her body, and the provocative symbolism of the snakesuit creates a spectacle that is as much about erotic tension as it is about physical skill. The audience is left both awestruck and unsettled, caught between admiration for her artistry and the primal unease stirred by the serpentine imagery.

More than 30 years after an earlier analogue restoration, which dulled the colour spectrum into muted tones and diminished its intensity, the film's vibrant Pathécolor palette is revived through digital restoration, obtaining the same rich, saturated hues as the original nitrate print that once mesmerized audiences.

Bruno Mestdagh

MAX BOXEUR PAR AMOUR

Francia, 1912 Regia: Max Linder

▪ Int.: Max Linder (l'arbitro), Charles de Rochefort (il giovane pugile), Maurice Tourneur (l'avversario). Prod.: Pathé Frères (scènes comiques, n. 5385) ▪ DCP. D.: 8'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato nel 2024 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo scena originale incompleto, privo delle prime cinque scene. Le didascalie sono state ricostruite a partire dalla sceneggiatura originale conservata presso Bibliothèque nationale de France / *Restored in 2024 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Image Retrouvée laboratory, from the original incomplete camera negative, which is missing the first five scenes. The intertitles were recreated using the original screenplay preserved by the Bibliothèque nationale de France*

La boxe diventa molto presto un tema di grande richiamo, capace di attirare un vasto pubblico. L'atleta si trasforma in eroe cinematografico e star. Il fascino che esercita è testimoniato dai reportage filmati, come *The Leonard-Cushing Fight* (1894) di W.K.L. Dickson o *The Johnson-Jeffries Fight* (1910). Nel 1912, anno olimpico, Max Linder diventa un atleta in tre titoli: *Max Linder pratique tous les sports*, *Max jockey par amour* e *Max boxeur par amour*. In quest'ultimo, trionfa solo grazie a uno stratagemma contro

la donna che ama, la figlia del campione Jack Jeffroies (un riferimento a Jim Jeffries?), che accetterà di sposare solo chi riuscirà a sconfiggerla. Per evitare di finire ko come gli altri pretendenti, Max la copre di baci e la pugile finisce per concedergli il suo guanto... e la sua mano. Lo spettacolo della boxe evoca, all'interno della trama amorosa, l'immagine di una sfida moderna in cui la dama non è più una semplice spettatrice, ma una campionessa del ring. Elementi tanto narrativi quanto comici – il conteggio dell'arbitro, l'attrito tra gli atleti tra un round e l'altro, la passione del pubblico e le combinazioni di colpi – riprendono i codici dei grandi incontri popolari rappresentando con umorismo una campagna di seduzione.

Carole Fodor

Boxing becomes a popular subject early on, attracting a wide audience. The athlete is transformed into a movie hero and a star. Filmed reports attest to his ability to captivate audiences, as in W.K.L. Dickson's Leonard-Cushing Fight *(1894) or in* The Johnson-Jeffries Fight *(1910). In 1912, an Olympic year, Max Linder will play a sportsman in three pictures:* Max Linder Does All the Sports*,* A Jockey for Love *and* Max boxeur par amour *(*Love and Boxing in the UK*). In the latter flick, Max succeeds – if only through his antics – in winning over the woman he loves, daughter of champion Jack Jeffroies (a nod to James Jeffries?), who will only consent to marry the man who can defeat her. To avoid being knocked out like the other suitors, Max covers her with a flurry of kisses, and she finally gives him her glove ... and her hand. The boxing match, within the framework of the romantic plot, brings forth the image of a modern joust, where the lady is no longer a mere spectator, but champion of the contest. Narrative and comedic elements – from the referee's countdown to the inter-round recovery, from the clamorous crowd to the quick succession of blows – allude to the familiar conventions of big, popular matches, while simultaneously portraying an entertaining campaign of seduction.*

Carole Fodor

Max boxeur par amour

PETROLINI DISPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE

Italia, 1913

▪ Prod.: Latium Film ▪ DCP. D.: 9'
▪ Restaurato in 4K del 2025 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo scena nitrato / *Restored in 4K in 2025 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the nitrate camera negative*

Ettore Petrolini (1884-1936) fu attore, cabarettista, cantante, scrittore e celeberrimo interprete dell'anima romanesca, che rappresentò con una galleria di personaggi entrati nella leggenda come Gastone, Er sor Capanna, Fortunello, Giggi er Bullo, Mustafà, Nerone, ecc. Celebre per le sue interpretazioni, creò numerosi 'sfottò' divenuti proverbiali, come le sue filastrocche e le sue canzoni, popolari in tutta Italia. Filippo Tommaso Marinetti vide nella sua comicità dell'assurdo e del nonsense un esempio di comicità futurista e Natalia Ginzburg ne scrisse nel suo *Lessico famigliare*. Si racconta che, ormai in punto di morte, alle parole del medico che lo trovava ristabilito, Petrolini rispose: "Meno male, così moro guarito".

Interpretò due film in epoca muta, entrambi considerati perduti sino a oggi, *Petrolini disperato per eccesso di buon cuore*, ritrovato dalla Fondation Jérome Seydoux-Pathé, e *Mentre il pubblico ride* (1919). Appena apparve il sonoro fu protagonista di tre film, *Nerone* (1930), di Blasetti, *Cortile*

Petrolini disperato per eccesso di buon cuore

(1930) e *Medico per forza* (1931), entrambi di Campogalliani.

In *Petrolini disperato per eccesso di buon cuore* interpreta se stesso. Nel 1913, a ventinove anni, già artista affermato delle arti performative, Petrolini sperimenta il cinema, senza poter utilizzare la voce, il suo più grande talento. La sua comicità corrosiva, che non risparmia nessuno, riesce comunque a emergere in questa farsa, dove a essere presa di mira è la sua generosità.

Gian Luca Farinelli

Ettore Petrolini (1884-1936) was an actor, cabaret artist, singer, writer, and celebrated interpreter of the Roman spirit, which he represented through a gallery of legendary characters such as Gastone, Er sor Capanna, Fortunello, Giggi er Bullo, Mustafà, and Nerone. He was celebrated for his acting roles and created numerous proverbial "roasts", while his nursery rhymes and songs are popular throughout Italy. Filippo Tommaso Marinetti identified his absurd and nonsensical comedy as an example of Futurist comedy while Natalia Ginzburg wrote about him in her Lessico famigliare. *It is said that on his deathbed, he responded to the doctor's claim that he had recovered with the words, "Thank goodness, at least I will die cured."*

He acted in two silent films, until recently considered lost: Petrolini disperato per eccesso di buon cuore*, which was rediscovered by the Fondation Jérome Seydoux-Pathé, and* Mentre il pubblico ride *(1919). Immediately after the introduction of sound, he played the lead in three films: Blasetti's* Nerone *(1930) and Campogalliani's* Cortile *(1930) and* Medico per forza *(1931).*

In Petrolini disperato per eccesso di buon cuore*, he played himself. In 1913, at the age of 29 and already a recognised artist on the basis of his work in the performing arts, Petrolini experimented with the cinema despite being unable to make use of his voice, which was his greatest asset. His corrosive comic style, which spared no one, comes through regardless in this farce whose main target is his own generosity.*

Gian Luca Farinelli

LA PANTOMIMA DELLA MORTE

Italia, 1915 Regia: Mario Caserini

▪ Scen.: Amleto Palermi. F.: Angelo Scalenghe. Int.: Leda Gys (Sarah Lilleblanche), Mario Bonnard (Marchese Roberto Servent), Gian Paolo Rosmino (Marchese Gualtiero Serventi), Maria Caserini-Gasparini (Marchesa Serventi), Suzanne Fabre. Prod.: Caserini Film ▪ 35mm. L.: 438 m (incompleto). D.: 21' a 18 f/s. Col. (Desmetcolor). Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum ▪ Restaurato nel 2024 da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da due copie nitrato 35mm / *Restored in 2024 by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from two 35mm nitrate prints*

Donna colpevole di vivere come le pare ammazzata da maschio imbecille. Potrebbe essere un titolo di giornale da appiccicare a molto cinema muto, soprattutto italiano. Vengono i brividi a pensare che tali fantasie rispecchiassero un sentire sociale reale. Siccome *La pantomima della morte* ci è sopravvissuto solo in forma di frammento denso e gustoso, vale la pena raccontare brevemente le premesse perdute. La Marchesa (povera mamma) ha due figli: Roberto l'uomo di mondo e Gualtiero il giudizioso. Entrambi si innamorano di Sarah, che fa la cavallerizza in un circo e ha fascino da vendere: siccome è libera, per forza è pure libertina. È anche colpa sua se gli uomini impazziscono, crepano di arresto cardiaco, si sentono in dovere di tirarle una fucilata. Leda Gys, nei panni dell'Amazzone rovinafamiglie, irradia spontaneità e freschezza. Mario Bonnard, che interpreta Roberto, quando non è sbronzo è un grumo di rancore e sofferenza perpetui. Ottimi entrambi. La pantomima del titolo trasforma la pista del circo in un altrove esotico popolato di cammelli, elefanti, arabi vendicativi e figuranti con elmetto coloniale. Leda troneggia splendida in groppa a un pachiderma, precipitando giù con gra-

La pantomima della morte

zia atletica quando le sparano a salve. Finché le pallottole diventano vere, e la morte non è più una pantomima.

Andrea Meneghelli

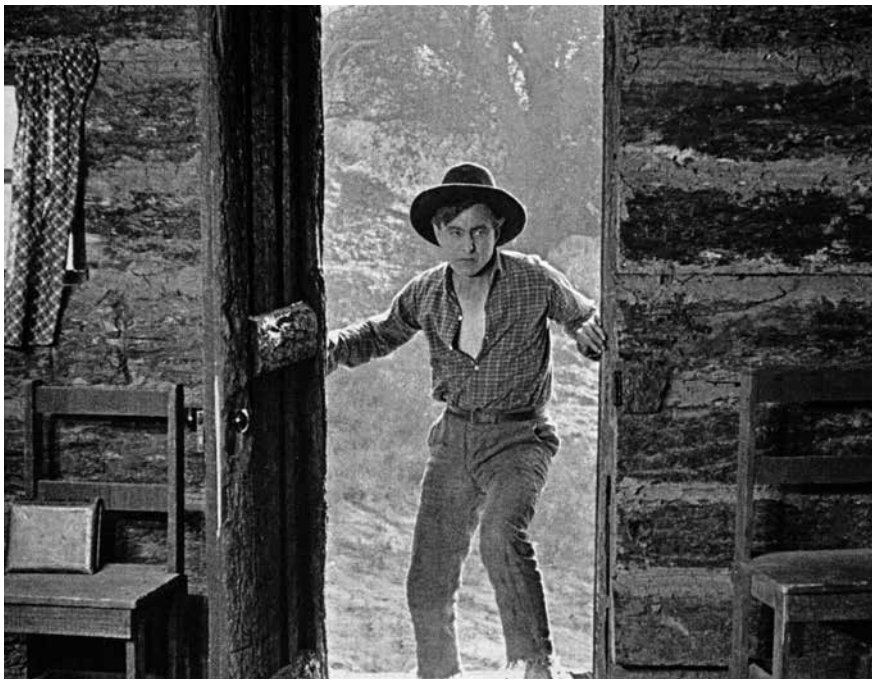
A woman guilty only of living according to her desires is murdered by a stupid man. It could be a newspaper headline applicable to much of silent cinema, especially in Italy. It sends shivers down your spine to think that such fantasies reflected real social values. Since La pantomima della morte *has only survived as a dense and rich fragment, it is worth briefly recounting the missing parts of the story. A Marquise (and poor mother!) has two children: Roberto is a man of the world while Gualtiero is the more sensible one. They both fall for Sarah, a circus rider with oodles of charm; of course, since she is a free spirit, she is also a libertine. She is therefore to blame for the fact that men go crazy, suffer heart attacks, and feel the need to shoot at her. Leda Gys, in the role of the Amazonian homewrecker, exudes spontaneity and youth. Mario Bonnard, in the role of Roberto, is either drunk or a knot of rancour and perpetual suffering. Both are great in the roles. The pantomime of the title transforms the circus ring into an exotic netherworld populated by camels, elephants, vengeful Arabs and extras in colonial helmets. Leda is enthroned atop an elephant and falls down with athletic grace when they shoot her with blanks. Death is merely a pantomime, until the bullets become real.*

Andrea Meneghelli

URSUS

Italia, 1917 Regia: Giulio Antamoro

▪ F.: Domenico Bazzichelli. Int.: Mary Corwyn, Carlo Ruffini, Lorenzo Soderini. Prod.: Polifilms ▪ DCP. D.: 33' ▪ Da:



The Scarlet Drop

Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato conservata da EYE Filmmuseum / *Restored in 4K in 2025 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate print preserved by EYE Filmmuseum*

Quando la Polifilms non fa pellicole d'arte, riesce assai bene. Così questo *Ursus*, che non ha niente da invidiare, come pellicolone d'avventure, a tante consimili di marca americana. Non alludiamo al soggetto, che non deve aver costato gran sciupio di materia grigia al suo autore. Parliamo dell'esecuzione nervosa, svelta e alla brava, quale dev'essere in questo genere, e della parte *spettacolo* che è interessantissima, per la presenza di un mondo di animali da circo, i quali ne fanno di tutti i colori. Ammiratissimo, fra i cavalli di razza, dromedari e cammelli, cani ecc., il signor Ursus, un elefante cui manca… stavo per dire, la parola, dimenticando che si tratta di un artista muto.

Insomma, una pellicola sulla quale non si ragiona, ma alla quale il pubblico accorre e va in brodo di giuggiole.
V., "La vita cinematografica",
15 agosto 1918

When Polifilms is not making art films, it is pretty successful. And so it is with Ursus*, which has nothing to envy from similar adventure films made in America. We are not referring to the story, which can't have taxed its author greatly. Rather, we are talking about the incisive execution, which is as fast-paced and energetic as the genre demands, and the spectacle, which is fascinating, thanks to the presence of circus animals performing a wide variety of acts. Among the thoroughbred horses, camels and dromedaries, Ursus demands our admiration for an elephant who lacks… I was about to say the power of speech, forgetting that he is a performer in a silent film. In short, it is a film which does not require much thought, but which will attract and delight the public.*
V., "La vita cinematografica",
15 August 1918

THE SCARLET DROP

USA, 1918 Regia: John Ford

▪ T. it.: *La goccia scarlatta*. T. copia: *La gota escarlata*. Scen.: John Ford, George Hively. F.: Ben F. Reynolds. Int.: Harry Carey (Kentucky), Molly Malone (Paulina Calvert), Vester Pegg (Marley Calvert), Betty Schade (Alicia Calvert), Millard K. Wilson (Gaham Lyons), Martha Mattox (Ana Jackson), Steve Clemento (Buck Jackson). Prod.: Universal Film Manufacturing Company/Carl Laemmle
▪ DCP. D.: 41'. Bn e Col. (imbibito e pochoir / *tinted and pochoir*). Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
▪ Da: Cinemateca del Pacífico ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Cineteca Nacional de Chile in collaborazione con Cinemateca del Pacífico presso il laboratorio Cineteca Nacional de Chile, a partire da una copia nitrato imbibita 35mm / *Restored in 4K in 2024 by Cineteca Nacional de Chile in collaboration with Cinemateca del Pacífico at Cineteca Nacional de Chile's laboratory, from a 35mm tinted nitrate print*

John Ford aveva già diretto dodici film prima di questo, uscito il 22 aprile 1918. La violenza, le scene d'azione, la critica al razzismo e le tensioni sociali rendono *The Scarlet Drop* un'opera singolare. Degna di nota è in particolare una scena memorabile che sarà omaggiata da Howard Hawks in *Un dollaro d'onore* (1959).

È la storia di due famiglie: i Calvert, ricchi proprietari terrieri del Sud degli Stati Uniti, e i Ridge, poveri contadini che vivono di caccia. Allo scoppio della guerra Kentucky Ridge cerca di arruolarsi ma viene respinto e umiliato e per questo diventa un fuorilegge.

Harry Carey girò ventisei film con Ford, tra il 1917 e il 1936. Insieme svilupparono un tipo di personaggio che non è un eroe, bensì un antieroe, archetipo che sarà fondamentale nella costruzione dell'opera fordiana. Il regista stava dalla parte degli emarginati, mai dei vincitori, e Carey con il suo aspetto trasandato esprime una rudez-

za che lascia trasparire la sua fragilità: che attore straordinario. Attraverso i personaggi secondari si disvela l'universo fordiano: ci troviamo subito in un terreno familiare, in attesa che il regista ci prenda per mano e ci accompagni nel viaggio.

È un film molto complesso se si considerano il budget, il piano di riprese e il genere. *The Scarlet Drop* va oltre il semplice intrattenimento e anticipa gli elementi visivi che diventeranno tipici dello stile del regista. Ford è sempre stato Ford, combattivo e politicamente scorretto. Abbiamo oggi l'occasione di vedere questo film perduto per quasi 106 anni e ritrovato in Cile, in un magazzino destinato alla demolizione. Guardandolo potremo riconoscere i valori dell'epoca della Guerra Civile americana, la figura di Lincoln, quella della madre, il tema della redenzione – tutti fattori che rendono indimenticabile la visione fordiana della storia degli Stati Uniti.

Jaime Córdova

John Ford directed 12 films before this title, released on 22 April 1918. The violence, the action sequences, the critique of racism and visible class tensions make The Scarlet Drop *stand out. Above all, there is one iconic scene to which Howard Hawks paid homage in* Rio Bravo *(1959).*

It is the story about two families: the Calverts, wealthy landowners in the south of US, and the Ridges, poor peasants who depend on hunting. When war is declared, Kentucky Ridge tries to enlist, but is rejected and humiliated, so he becomes an outlaw.

Harry Carey made 26 films with Ford, between 1917 and 1936. They developed a kind of character who is not a hero, but an antihero, and this archetype will be fundamental in the construction of Ford's work. The director was on the side of the outcasts, never the winners, and Carey projects both rudeness but, at the same time, fragility and an unkempt appearance. We can feel in this movie his vulnerability and his attachment to his mother. What a great actor he was. The secondary characters show us Ford's universe, so we are immediately at home, waiting for the director to take our hand and start the journey.

It is a very complex film if we consider the budget, the shooting plan and the genre. The Scarlet Drop *goes beyond simple entertainment and gives us a glimpse of the visual elements that will become characteristic in Ford's work. Ford always was Ford, combative and politically incorrect. We have the opportunity now to see this film, which was lost for almost 106 years until it was found in Chile, in a warehouse that was going to be demolished. By watching this film we will be able to recognise the values of the era of the American Civil War, the figure of Lincoln, and of the mother and the theme of redemption – all factors that make Ford's vision of US history so unforgettable.*

Jaime Córdova

DIE ROSE VON STAMBUL

Germania, 1919 Regia: Arthur Wellin

▪ Sog.: dall'operetta omonima (1916) di Leo Fall. Scen.: Julius Brammer, Alfred Grünwald. F.: Ernst Plhak. Scgf.: Ernst Stern. Int.: Fritzi Massary (Kondja Gül), Felix Basch (Achmed Bey/André Léry), Ernst Pittschau (barone Rangen), Gustav Botz (Kemal Pascha), Franz Groß. Prod.: Rudolf Dworsky per Amboß-Film Dworsky & Co ▪ DCP. D.: 74'. Bn. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Filmarchiv Austria, a partire dall'unica copia nitrato positiva imbibita e virata sopravvissuta, con diverse parti in decomposizione / *Restored in 4K in 2025 by Filmarchiv Austria, from the sole surviving tinted and toned nitrate positive print with some severely decomposed parts*

Leo Fall fu uno dei compositori di operette più famosi del suo tempo e *Die Rose von Stambul* riscosse un grande successo alla prima viennese del 1916. Il personaggio di Achmed Bey con la sua doppia identità segreta (si cela infatti anche sotto lo pseudonimo di André Léry) incarna simultaneamente i ruoli tradizionali dell'Impero ottomano e la mentalità progressista e orientata all'Occidente. Nel frattempo, la protagonista Kondja Gül, musulmana, compie una transizione da sposa velata costretta a subire un matrimonio combinato a eroina liberata dal metaforico harem, incarnando un'immagine moderna della femminilità. I due protagonisti vivono sia la dimensione ufficiale e rispettabile del matrimonio, sia l'avventura erotica dell'amore romantico.

L'esotismo dello spettacolo soddisfaceva il desiderio di evasione di un pubblico provato dalla Prima guerra mondiale. In quanto operetta viennese in cui gli amanti, dopo aver assimilato i valori culturali occidentali, si trasferiscono infine in un contesto europeo, l'esotismo riafferma e consolida l'identità culturale del vecchio continente – un fenomeno che ritroveremo in *Il paese del sorriso* (*Das Land des Lächelns*) di Franz Lehár.

Kondja Gül, la moderna 'rosa', era interpretata da Fritzi Massary, cantante viennese passata dal ruolo di soubrette a quello di grande diva dell'operetta. Massary trionfò al teatro Metropol di Berlino, esibendosi in numerose operette composte da Leo Fall e Oscar Straus, e raggiunse l'apice della fama negli anni Venti. Fu apprezzata non tanto come soprano puro quanto come *diseuse*, una cantante capace di restituire i brani con un'interpretazione espressiva, quasi parlata. Con il suo carisma scenico, il suo istinto drammatico e la sua audace sensualità conquistò il pubblico e la critica. La primadonna sapeva trasmettere sfumature erotiche, trasformando abilmente i doppi sensi dei testi in qualcosa di sottile e significativo che andava oltre la semplice provocazione. La sua arte non risiedeva nel virtuosismo canoro, ma nell'ironia espressiva.

Sawako Ogawa

Die Rose von Stambul

La versione cinematografica gioca abilmente sul suo rapporto con lo spettacolo teatrale, per cui ho tentato di utilizzare il più possibile la musica dell'operetta. Non è stato semplice, perché nel film ci sono molte differenze rispetto alla versione teatrale, compreso il fatto che André Léry da scrittore diventa compositore: questa scelta rende il film molto 'meta', perché Léry compone alcune musiche dell'operetta stessa, inclusa la celebre *Ein Walzer muss es sein*, che potrete ascoltare splendidamente interpretata dalla protagonista del film e dell'operetta Fritzi Massary, in una delle due registrazioni del 1917.

John Sweeney

Leo Fall was one of the most popular operetta composers of his time, and Die Rose von Stambul *was a great success when it premiered in Vienna in 1916. The character of Achmed Bey, with his secret second identity as André Léry, embodies simultaneously the traditional roles of the Ottoman Empire and the progressive, Western-oriented mindset. Meanwhile, the female Muslim protagonist Kondja Gül transitions from a veiled puppet oppressed by forced marriage to a heroine liberated from the metaphorical harem, embodying a modern image of womanhood. The central couple experiences both the public morality of marriage and the erotic adventure of romantic love.*

The work's exoticism fulfilled the escapist desires of the war-weary public. As a waltz operetta in which the lovers, having absorbed Western cultural values, ultimately transition to a European setting, the exoticism also enforces the European cultural identity – a phenomenon later echoed in Franz Lehár's The Land of Smiles.

Kondja Gül, the modern "rose" was played by Fritzi Massary, a Vienna-born singer who transformed from a soubrette into a grand operetta diva. Massary found success at Berlin's Metropol Theater, performing in numerous operettas composed by Leo Fall and Oscar Straus, reaching the peak of her stardom in the 1920s. She was praised less as a pure soprano and more as a diseuse, *a performer who delivers songs with expressive, almost spoken interpretation. With her charismatic stage presence, dramatic flair, and bold sensuality, she captivated audiences and critics. This prima donna had an exceptional ability to convey erotic nuances, skillfully elevating the double meanings in her lyrics beyond mere provocation. Her artistry lay not in vocal virtuosity, but in her expressive irony.*

Sawako Ogawa

The film version makes great play of the relationship with the stage show, so I have tried to use as much music from the operetta as possible. This is not straightforward as there are many changes from the stage show, including André Léry changing from a writer to a composer, which makes the film quite meta as he composes some of the music of the operetta, including the hit song Ein Walzer muss es sein, *which you will hear wonderfully sung by the star of the film and operetta Fritzi Massary, in one of two recordings from 1917.*

John Sweeney

LA PAURA DI AMARE

Italia, 1920 Regia: Roberto Roberti

▪ T. copia: *El miedo de amar*. T. alt.: *La tema di amare*. F.: Alberto G. Carta. Sog.: Dario Niccodemi. Scen.: G.P. Pacchierotti. Int.: Vera Vergani (Anna di Santa Luce), Gustavo Serena (Matteo Renzi), Guido Trento (Mario Guidi), Alberto Alberti (Duca d'Ormela). Prod.: Caesar Film
▪ DCP (da una copia 35mm / *from a 35mm print*). D.: 57'. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva 35mm e un internegativo 35mm conservati presso Filmoteca da la UNAM / *Restored in 4K in 2025 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive print and a 35mm internegative preserved by Filmoteca de la UNAM*

Vera Vergani

Vera Vergani (1894-1989) non è stata solo una delle protagoniste del teatro italiano a cavallo fra gli anni Dieci e i Venti – celebri la sue interpretazioni della figliastra nei *Sei personaggi* di Pirandello e della *Figlia di Iorio* di D'Annunzio –, ma anche una straordinaria attrice del cinema muto. Tra il 1916 e il 1923 lavorò con i più stimati registi dell'epoca: Augusto Genina, Roberto Roberti e Mario Caserini, al fianco di Tullio Carminati, Gustavo Serena e Nerio Bernardi. Personalità anticonformista, lasciò le scene al culmine della sua carriera, a soli trentasei anni.

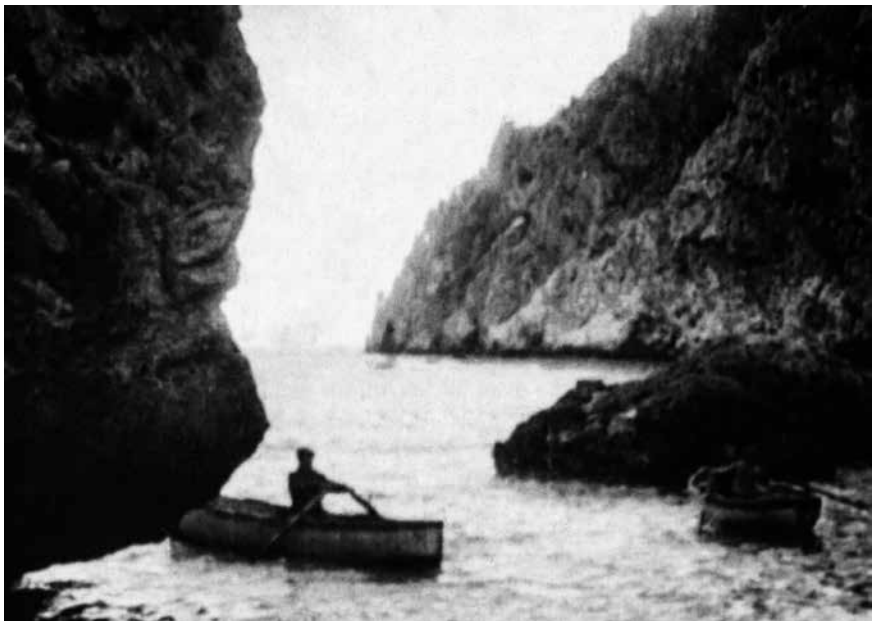
Il soggetto di questo "cinedramma in cinque atti", scritto appositamente per Vera Vergani da una delle penne più importanti del teatro italiano del tempo, Dario Niccodemi, è "un testo vagamente pirandelliano, basato sul tormento ossessionante di un uomo che in ogni volto di donna rivede quello della donna che ha avuto paura di amare" (Vittorio Martinelli). Roberto Roberti mette in risalto le grandi capacità attoriali della Vergani: "nella rappresentazione mimica ella porta una semplicità, una verità che è fuori dalle consuetudini del teatro silenzioso" ("In penombra", n. 6, 1918). Grande successo di pubblico, il film divide la critica. Se per alcuni la protagonista avrebbe dovuto recitare "con più slancio, più freschezza e più capacità interpretativa" ("La Cine-Fono", n. 420, 1920), altri definiscono il film "un'opera di un artista interpretata da artisti" ("Cinemundus", n. 8-9, 1920).

Oggi l'importanza di questo film, presentato finalmente in versione restaurata, è innanzitutto storica: si tratta infatti dell'unica testimonianza a oggi disponibile della performance attoriale di Vera Vergani. Grazie all'archivio extra-filmico conservato presso la Cineteca di Bologna, è ora possibile ricostruire per la prima volta la biografia e la filmografia di questa grande diva dimenticata.

Enrica Fontana

Vera Vergani (1894-1989) was not just one of the leading lights of Italian theatre between the 1910s and 1920s – her performances as the stepdaughter in Pirandello's Six Characters in Search of an Author *and D'Annunzio's* La figlia di Iorio *are famous – but also an extraordinary actress in silent films. Between 1916 and 1923, she worked with the most respected directors of the period: Augusto Genina, Roberto Roberti and Mario Caserini, acting alongside Tullio Carminati, Gustavo Serena and Nerio Bernardi. She was a non-conformist, who retired aged 36 when her career was at its very peak.*

The story for this "film-drama in five acts", written specifically for Vera Vergani by one of the most important



L'Île de Capri

Italian playwrights of the period, Dario Niccodemi, is "a vaguely Pirandellian text, based on the tormented obsession of a man who sees in every woman he meets the face of the woman he was too afraid to love" (Vittorio Martinelli). Roberto Roberti brings out Vergani's great talents as an actor: "through her gestures, her performance displays a simplicity, a truth, which is unusual for silent theatre" ("In penombra", n. 6, 1918). A big hit with the public, the film divided the critics. For some, the protagonist should have displayed "greater passion, a fresher and more wide-ranging performance style" ("La Cine-Fono", n. 420, 1920), others defined the film as "the work of an artist, interpreted by artists" ("Cinemundus", n. 8-9, 1920).

Today, the importance of this film, at last presented in a restored version, is above all historical: it is the only evidence we still have of Vera Vergani's acting. Thanks to the Cineteca di Bologna's archive of non-filmic materials, it is for the first time possible to reconstruct the biography and filmography of this great but forgotten diva.

Enrica Fontana

L'ÎLE DE CAPRI

Francia, ca. 1922

▪ DCP. D.: 4' Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato conservata da EYE Filmmuseum / *Restored in 4K in 2025 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate print preserved by EYE Filmmuseum*

Il catalogo Pathé-Baby del 1931, al numero 244, sotto la categoria "Voyages", non ci va leggero: "Capri, perduta nel golfo di Napoli, così spesso cantata per i suoi raggi dorati che si spingono tra gli scorci meravigliosi e selvaggi, è la perla d'Italia. Pathé-Baby vi trasporta in questo Paradiso terrestre, sotto il cielo perennemente azzurro del paese di Dante". Siamo ormai in piena enfasi da ufficio di promozione turistica. Una delle didascalie del film si spinge oltre, saldando luoghi e persone nella stessa cartolina: "Gli abitanti sono in armonia con il pittoresco dei paesaggi". Come se fossero lì apposta per soddisfare il nostro anelito al bello sulla via di diventare precotto. Sono promesse che il film mantiene in pieno: meraviglioso e (moderatamente) selvaggio.

Andrea Meneghelli

The "Voyages" section of the 1931 Pathé-Baby catalogue (number 244), does not mince words: "Immersed in the gulf of Naples, so often sung about for the golden rays that emerge from its wild and wonderful views, is the pearl of Italy. Pathé-Baby will transport you to this earthly Paradise under the perennially blue skies of the land of Dante." This is the kind of emphatic language one finds in a tourist brochure. One of the film's intertitles goes further still, combining people and place in the same picture-postcard: "Its inhabitants are in harmony with the picturesque landscape." It is as if they were there solely to satisfy our desire for beautiful sights, which are rapidly becoming hackneyed. The film fully lives up to this promise: it is wonderful and (fairly) wild.

Andrea Meneghelli

'A SANTANOTTE

Italia, 1922 Regia: Elvira Notari

▪ Sog.: dalla canzone omonima di Eduardo Scala e Francesco Buongiovanni. Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. Int.: Eduardo Notari (Gennariello), Rosé Angione (Nanninella), Alberto Danza (Tore Spina), Carluccio (studente della scuola di recitazione), Elisa Cava (madre di Tore). Prod.: Dora Film (serie Grandilavoripopolari) ▪ 35mm. D.: 61'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale ▪ Restaurato da CSC – Cineteca Nazionale in collaborazione con Associazione Orlando e George Eastman Museum, a partire da un controtipo bianco e nero conservato presso CSC – Cineteca Nazionale e una copia nitrato a colori messa a disposizione da George Eastman Museum / *Restored by CSC – Cineteca Nazionale in collaboration*

with Associazione Orlando and George Eastman Museum, from a black and white controtipe preserved by CSC – Cineteca Nazionale and a coloured nitrate print provided by George Eastman Museum

Tratto da un popolare successo della canzone napoletana, *'A santanotte* è uno dei rari film tuttora visibili tra quelli diretti da Elvira Notari alla Dora Film e un esempio particolarmente rappresentativo della sua produzione. Rosé Angione, una delle attrici uscite dalla scuola di recitazione di Elvira Notari, vi interpreta il ruolo di Nanninella, una ragazza sfruttata e maltrattata dal padre, che lei mantiene con il suo salario di cameriera. Costretta a sposarsi con un uomo che non ama nel disperato tentativo di salvare il suo innamorato da un'accusa di omicidio, Nanninella è destinata a una fine tragica, che spinge i toni patetici del film fino a un vero e proprio apice parossistico: pugnalata nel giorno del suo matrimonio, in abito da sposa, nella migliore tradizione della sceneggiata napoletana.

In questo "dramma popolare passionale" (come recita il sottotitolo) che fu uno dei più grossi successi della Dora Film, recita anche il figlio di Elvira e Nicola Notari nel ruolo di Gennariello, presenza fissa in quasi tutti i loro film, vera e propria 'maschera' seriale del melodramma notariano. Un particolare interesse rivestono le riprese in esterni, di sapore quasi documentaristico, che collocano la sventurata storia di Nanninella nel contesto della Napoli popolare del tempo. Ma il film colpisce soprattutto per l'inusuale prospettiva che fornisce sulla vita delle donne appartenenti agli strati più poveri e disagiati della società, quasi un atto d'accusa lanciato contro la violenza della cultura patriarcale.

Il restauro è stato realizzato nell'ambito del progetto *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, dedicato alla riscoperta del contributo femminile all'industria cinematografica nazionale del periodo muto.

Monica Dall'Asta

'A santanotte

Cineconcerto *'A Santanotte*

Il film verrà presentato con il commento musicale originale firmato da Michele Signore con i testi originali di Pasquale Ziccardi e Alessio Sollo e vedrà sul palco lo stesso Michele Signore (violino, mandoloncello e mandolino), Umberto Maisto (chitarre e plettri), Anastasia Cecere (flauti), Simona Frasca (clarinetto) e Dolores Melodia (voce e fisarmonica). Lo spettacolo è stato presentato in anteprima il 27 febbraio 2025 al Teatro Bolivar di Napoli nell'ambito della retrospettiva *Notari 150*, organizzata da Parallelo 41 produzioni, in collaborazione con CSC – Cineteca Nazionale e Cineteca di Bologna. CSC – Cineteca Nazionale preserva i film superstiti di Elvira Coda Notari e ne promuove la diffusione in Italia e nel mondo.

Based on a popular Neapolitan song, 'A santanotte *is one of the few films directed by Elvira Notari at Dora Film that can be seen today. It is also an illustrative example of her work. Rosé Angione, one of the actresses who studied at Elvira Notari's acting school, plays the part of Nanninella, a young girl exploited and abused by her father, whom she maintains with her waitress salary. Forced to marry a man she does not love in a desperate attempt to save her beloved from being accused of murder, Nanninella is destined to a tragic end, and the film's moving tone is brought to a violent climax: stabbed on her wedding day in her bridal gown in the finest tradition of Neapolitan melodramas.*

This "popular drama of passion" (as the intertitle describes it) was one of Dora Film's biggest hits. Elvira and Nicola Notari's son also starred in this film as Gennariello. He would become a fixed feature of almost all their films, a kind of Notari melodrama stock character. The external shots are of great interest with their quasi-documentary qualities, grounding the ill-fated story of Nanninella in working class Naples of that time. What it is particularly striking about the film is its unusual perspective on the life of women belonging to the poorest classes and its criticism of the violence of a patriarchal culture.

The restoration was part of the project Non solo dive. Pioniere del cinema italiano, *dedicated to the rediscovery of women's contributions to the national cinema industry during the silent film era.*

Monica Dall'Asta

Die Buddenbrooks

***Film Concert:* 'A Santanotte**

The film will be screened with an original musical score by Michele Signore and lyrics by Pasquale Ziccardi and Alessio Sollo, performed on-stage by Michele Signore himself (on violin, mandocello, and mandolin), Umberto Maisto (guitar and plectrums), Anastasia Cecere (flute), Simona Frasca (clarinet) and Dolores Melodia (vocals and accordion). The show premiered on 27 February 2025 at the Teatro Bolivar in Naples as part of the retrospective Notari 150*, on the occasion of the 150th anniversary of Elvira Notari's birth, organised by Parallelo 41 productions in collaboration with CSC – Cineteca Nazionale and the Cineteca di Bologna. CSC – Cineteca Nazionale preserves Elvira Coda Notari's surviving films and promotes their diffusion in Italy and around the world.*

DIE BUDDENBROOKS

Germania, 1923
Regia: Gerhard Lamprecht

▪ Sog.: dal romanzo *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901) di Thomas Mann. Scen.: Luise Heilborn-Körbitz, Alfred Fekete, Gerhard Lamprecht. F.: Herbert Stephan, Erich Waschneck. Scgf.: Otto Moldenhauer. Int.: Peter Esser (Thomas Buddenbrook), Mady Christians (Gerda Arnoldsen), Alfred Abel (Christian Buddenbrook), Hildegard Imhoff (Tony Buddenbrook), Mathilde Sussin (Elisabeth Buddenbrook), Franz Egenieff (Reeder Arnoldsen), Rudolf del Zopp (console Krüger), Auguste Prasch-Grevenberg (Babette), Ralph Arthur Roberts (Bendix Grünlich). Prod.: Albert Pommer per Dea-Film ▪ DCP. D.: 108'. Bn e Col. (da un nitrato imbito / *from a tinted nitrate*). Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles*

▪ Da: Deutsche Kinemathek

▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio Basis Berlin Postproduktion, a partire da una copia nitrato 35mm incompleta messa a disposizione da Bundesarchiv, da una copia nitrato imbibita e virata 35mm messa a disposizione da Filmarchiv Austria e da una copia 16mm conservata presso Deutsche Kinemathek. Con il sostegno di FFA Filmförderungsanstalt / *Restored in 4K in 2024 by Deutsche Kinemathek at Basis Berlin Postproduktion laboratory, from an incomplete 35mm nitrate print provided by Bundesarchiv, a 35mm tinted and toned nitrate print provided by Filmarchiv Austria and a 16mm print preserved by Deutsche Kinemathek. Funding provided by FFA Filmförderungsanstalt*

L'adattamento cinematografico del romanzo omonimo di Thomas Mann racconta l'ascesa e il declino di una famiglia di mercanti di Lubecca. Mentre il diligente Thomas Buddenbrook (interpretato da Peter Esser) organizza il trasporto di grandi carichi di grano per la sua città natale, lo scapestrato fratello Christian (Alfred Abel) manda a monte un importante trasferimento di denaro, la loro sorella Antonie, detta Tony (Hildegard Imhoff), è infelicemente sposata e la pressione sul capofamiglia aumenta.

I tre sceneggiatori Luise Heilborn-Körbitz, Alfred Fekete e Gerhard Lamprecht condensarono radicalmente il romanzo di mille pagine e non esitarono a riscriverne il finale. La casa di produzione desiderava inoltre modernizzare il materiale: il cambiamento è particolarmente evidente nelle scene ambientate nel palazzo dei piaceri. La didascalia iniziale specifica pertanto: "Liberamente tratto dal romanzo omonimo". Thomas Mann prese le distanze dall'opera. La stampa, tuttavia, elogiò gli sceneggiatori per l'adattamento riuscito. Il film fu anche un successo di pubblico, e contribuì a lanciare la carriera del venticinquenne regista Lamprecht, futuro fondatore della Deutsche Kinemathek.

La copia imbibita, restaurata digitalmente, è stata realizzata a partire da due copie nitrato conservate presso gli archivi federali e il Filmarchiv Austria, e da una copia 16mm proveniente dal lascito del regista presso la Deutsche Kinemathek. Il restauro in 2K ha riportato il film alla sua durata originale approssimativa di 108 minuti. La musica è del compositore e videoartista Marco Brosolo, con influenze che spaziano da Giuseppe Becce (il direttore

d'orchestra durante la prima) a brani risalenti all'epoca in cui fu realizzato il film, mescolati con prime sperimentazioni elettroacustiche.

Kristina Jaspers

The film adaptation of Thomas Mann's novel of the same name tells the story of the rise and fall of a Lübeck merchant family. While the diligent Thomas Buddenbrook (Peter Esser) organizes the transport of large grain shipments for his hometown, his reckless brother Christian (Alfred Abel) bungles an important money transfer. Their sister Antonie, known as Tony (Hildegard Imhoff), is unhappily married and the pressure on the head of the family mounts.

The three screenwriters Luise Heilborn-Körbitz, Alfred Fekete and Gerhard Lamprecht radically condensed the 1,000-page book and did not shy away from rewriting the ending. The production company also wanted to modernize the material, a change that is particularly evident in the scenes set in the pleasure palace. The opening credits therefore state: "Based on motifs from the novel of the same name". The author Thomas Mann distanced himself from the work. The press, however, praised the screenwriters for their successful adaptation, and the film was also a hit with audiences. The film helped the 25-year-old director Lamprecht – later the founder of the Deutsche Kinemathek – make his breakthrough.

The digitally restored tinted print was created from two nitrate prints from the holdings of the Federal Archives and the Filmarchiv Austria, as well as a 16mm film print from the director's estate at the Deutsche Kinemathek. Following the 2K restoration, the film has now been reinstated to its approximate original length of 105 minutes. The music is by the composer and video artist Marco Brosolo. His influences range from Giuseppe Becce (the conductor at the premiere of the film) to songs from the time the film was made, blended with early electro-acoustic sounds.

Kristina Jaspers

Il caporal Saetta

IL CAPORAL SAETTA

Italia, 1924 Regia: Eugenio Perego

▪ Sog., Scen.: Ermanno Geymonat. F.: Sergio Goddio, Domenico Scala. Int.: Domenico Maria Gambino (Saetta), Pauline Polaire, Franz Sala, Oreste Bilancia, Augusto Bandini, Felice Minotti, Liliana Ardea, Domenico Serra. Prod.: Pittaluga-Fert ▪ DCP. D.: 63'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca Milano ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca Milano presso il laboratorio MICLab, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / *Restored in 2025 by Cineteca Milano at MICLab laboratory, from a 35mm nitrate positive print*

Saetta è stato abbandonato ancora in fasce dai genitori, ma ha trovato un'affettuosa famiglia adottiva in una compagnia di artisti circensi diventando un saltimbanco. Arruolatosi nell'esercito, viene mandato in montagna e salva la vita a un commilitone, il conte Ariberto, che gli giura eterna gratitudine ed amicizia.

Domenico Maria Gambino, nato a Torino il 17 maggio 1890, è stato una figura poliedrica, distinguendosi come attore, regista, sceneggiatore e produttore. Entra nel cinema nel 1910, alla Itala Film, partecipando come comparsa alle comiche di Cretinetti (André Deed), per poi diventare protagonista della serie comica *Saltarelli*. Dopo una breve parentesi teatrale con la compagnia di Carlo Nunziata, nel 1913 torna all'Itala, ricoprendo ruoli di attore, stuntman e direttore degli effetti speciali. Dopo passaggi all'Ambrosio e alla Pasquali, nel 1918 Gambino fonda una sua casa di produzione, la Delta Film, ribattezzata nel 1920 Saetta Film, in onore dell'omonimo personaggio, figura di atletico vagabondo raddrizzatore di torti, da lui creata e interpretata in una serie di titoli di successo usciti fino al 1925. La gran parte di questi film è oggi conservata in copia unica presso la Cineteca Milano, ed è in corso di digitalizzazione e restauro.

Il caporal Saetta, girato nel 1924 per la Pittaluga-Fert, è uno degli episodi più maturi di tutto il ciclo. Come scrisse una recensione d'epoca, "contiene scene comiche di gustosa ilarità, scene sentimentali e avventurose d'in-

discussa drammaticità. È il film che s'impone a tutti: grandi e piccoli non possono che restare soddisfatti ("La Rivista Cinematografica", 25 dicembre 1925).

Matteo Pavesi

Saetta was abandoned by his parents while still a baby, but a troupe of circus artists provided him with an affectionate adoptive family, and he went on to become an acrobat. Having joined the army, he is sent to the mountains where he saves the life of a fellow soldier, Count Ariberto, who promises eternal gratitude and friendship in return.

Born in Turin on 17 May 1890, Domenico Maria Gambino was a versatile figure, who made his mark as an actor, director, scriptwriter, and producer. He entered the cinema in 1910, working for Itala Film and participating as an extra in the comedies of Cretinetti (André Deed) before becoming the protagonist of his own comic series, Saltarelli. After a brief theatrical interlude with Carlo Nunziata's company, in 1913 he went back to Itala and worked as an actor, stuntman, and director of special effects. After moving to Ambrosio and then Pasquali, in 1918 Gambino founded his own production company, Delta Film, rebranded as Saetta Film in 1920 in honour of the character of the same name, an athletic vagabond and righter of wrongs, whom he created and played in a series of successful films produced until 1925. The majority of these films are now conserved in unique copies at the Cineteca Milano and are currently being digitised and restored.

Il caporal Saetta, made in 1924 for Pittaluga-Fert, is one of the most mature films of the cycle. As a review at the time said: "It contains hilarious comic scenes and sentimental and adventurous scenes which are undoubtedly dramatic. The film speaks to everyone: young and old alike will surely be satisfied ("La Rivista Cinematografica", 25 December 1925).

Matteo Pavesi

THE GOLD RUSH

USA, 1925 Regia: Charles Chaplin

▪ T. it.: *La febbre dell'oro.* Sog., Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. M.: Charles Chaplin, Roland Totheroh. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin (cercatore d'oro), Georgia Hale (Georgia), Mack Swain ('Big Jim' Mckay), Tom Murray (Black Larsen), Betty Morrissey, Kay Desleys, Joan Lowell (amiche di Georgia), Henry Bergman (Hank Curtis), Malcolm Waite (Jack Cameron). Prod.: Charles Chaplin per United Artists ▪ DCP. D.: 88'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da elementi creati da Photoplay e da elementi d'archivio messi a disposizione da BFI National Archive, Blackhawk Films, Lobster Films Collection, Bundesarchiv, Filmoteca de Catalunya, George Eastman Museum e MoMA – The Museum of Modern Art. Una presentazione Roy Export con il supporto di Mk2 / *Restored in 4K in 2025 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from elements created by Photoplay and archival elements provided by BFI National Archive, Blackhawk Films, Lobster Films Collection, Bundesarchiv, Filmoteca de Catalunya, George Eastman Museum and MoMA – The Museum of Modern Art. A presentation by Roy Export with the support of Mk2*

Alla sua uscita, nel giugno del 1925, *The Gold Rush* fu accompagnato sulla stampa americana da una ricca aneddotica: dalle tonnellate di gesso, sale e coriandoli impiegati per ricostruire l'Alaska in studio, alla sfarzosa première con orchestra e danze a tema 'artico' al Chinese Theatre di Los Angeles, ai dieci minuti di risate ininterrotte trasmesse in diretta dalla BBC per il lancio inglese. Fu riportato che in alcune sale europee, i proiezionisti si trovarono costretti a riavvolgere la pellicola per accontentare un pubblico in delirio che chiedeva un bis della 'danza dei panini'. *The Gold Rush* incassò cifre da capogiro e fu distribuito in più di duecento paesi.

All'inizio degli anni Quaranta Chaplin decise di rimettere mano a una delle sue opere più pure, sostituendo le didascalie originali con un commento narrato, modificando il montaggio e scorciando il finale. Quando il film uscì nuovamente in sala nel maggio del 1942, in pochi compresero il senso di questa operazione che, pronunciando il non detto, alterava il suo equilibrio perfetto tra favola e follia. Anche i maggiori detrattori riconobbero tuttavia che la partitura orchestrale composta per questa versione rappresentava una delle vette espressive della sua carriera di compositore: "Non solo ha composto musica per la tempesta di neve, per gli scontri tra gli uomini, per le scene di ballo e per quelle d'amore; ma anche per il singhiozzo, la fame, il sonno, le allucinazioni, per la battaglia di palle di neve, per il sospetto, la dignità, l'orgoglio e l'indifferenza". Da quel momento in poi gli avvocati di Chaplin perseguirono legalmente tutti i possessori e i distributori delle copie mute del film, rendendo la versione sonorizzata l'unica disponibile fino agli inizi degli anni Novanta, quando Kevin Brownlow e David Gill intrapresero una complessa ricostruzione dell'edizione muta a partire da diversi materiali sopravvissuti. Quasi trent'anni dopo siamo ripartiti da quegli elementi a cui se ne sono aggiunti altri generosamente forniti dalle cineteche FIAF.

The Gold Rush non è l'unico film con cui ricordiamo Charlie Chaplin, ma certo la scelta di condurre il Vagabondo fino alle radici (o fin sul precipizio) della mitologia americana, di stagliare la sua figura solitaria sullo sfondo nevoso della nascita d'una nazione, ne fa un'opera di insuperata, vertiginosa intensità.

Cecilia Cenciarelli

Upon its release in June 1925, The Gold Rush *was accompanied by a wealth of anecdotes in the American press:*

The Gold Rush © Roy Export Est.

from the tons of chalk, salt and confetti used to reconstruct Alaska in the studio, to the sumptuous premiere with an "Arctic" themed orchestra and dancing at the Chinese Theatre in Los Angeles, to the ten minutes of uninterrupted laughter broadcast live by the BBC for its British launch. It was reported that in some European theatres, projectionists were forced to rewind the reel to satisfy delirious audiences' demands for an encore of the "bread roll dance". The Gold Rush *grossed astronomical amounts at the box office and was distributed in over 200 countries.*

In the early 1940s Chaplin decided to rework one of his purest films, replacing the original intertitles with a narrated commentary, changing the editing and shortening the ending. When the film was re-released in theatres in May 1942, few people understood the sense in these modifications which, by speaking the unspoken, had altered the perfect balance between fairytale and folly. However, even its greatest detractors acknowledged that the newly orchestrated score represented one of the expressive highpoints in his career as a composer: "He composed music not only for the blizzard, the fights between men, the dance scenes and the love scenes; but also for the weeping, the hunger, the tiredness, the hallucinations, for the snowball fight, for the suspicion, the dignity, the pride and the indifference." From that moment, Chaplin's lawyers legally pursued all the distributors and those in possession of silent copies of the film, leaving the sound version the only one available until the start of the 1990s, when Kevin Brownlow and David Gill undertook a complex reconstruction of the silent version starting from a variety of surviving sources. Almost 30 years later, we continued that project from those same elements along with others generously provided by FIAF film archives.

The Gold Rush *isn't the only film for which Charlie Chaplin is remembered, but without doubt the decision to take The Tramp to the roots (or the precipice) of American mythology, to place his solitary figure against the snowy backdrop of the birth of a nation, makes it a work of unsurpassed, dizzying intensity.*

Cecilia Cenciarelli

MOJ SYN

URSS, 1928 Regia: Evgenij Červjakov

[Trasl. ing.: *Moi syn*] ▪ T. int.: *My Son*. Sog.: dal racconto *Delo No. 3576* di Dmitrij Sverčkov. Scen.: Evgenij Červjakov, Nikolaj Dirin, Viktor Turin, Jurij Gromov. F.: Svjatoslav Beljaev. Scgf.: Semën Mejnkin. Int.: Anna Sten (Ol'ga Surina), Gennadij Mičurin (Andrej Surin), Pëtr Berëzov (Trofim), Ol'ga Trofimova (vicina grassa), Elena Volynceva (vicina magra), Nadežda Michajlova (vicina vecchia), Ursula Krug (madre del bambino morto), Vladimir Stukačenko (capo della commissione locale), Boris Feodos'ev (comandante dei pompieri). Prod.: Sovkino (Leningrado) ▪ DCP. D.: 50'. Bn. Didascalie russe con sottotitoli inglesi / *Russian intertitles with English subtitles* ▪ Da: George Eastman Museum ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da George Eastman Museum presso il laboratorio George Eastman Museum's Film Preservation Services, a partire da una copia 35mm. Con il sostegno di Los Angeles Filmforum e The Getty Foundation / *Restored in 4K in 2024 by George Eastman Museum at George Eastman Museum's Film Preservation Services laboratory, from a 35mm print. Funding by Los Angeles Filmforum and The Getty Foundation*

Tra tutti i registi ai margini del cinema sovietico degli anni Venti, Evgenij Červjakov è forse l'unico la cui voce è stata ascoltata, il cui cinema è diventato un evento. I suoi film furono proclamati modelli di cinema poetico, ma sarebbe più esatto definirli esistenziali. Rappresentava, per così dire, il ramo 'soggettivo' e personale del cinema sovietico. Non solo si dissociò apertamente dal 'cinema intellettuale' di Ėjzenštejn, ma in sostanza si dissociò dalla società stessa: "Il mio scopo principale era quello di mostrare, attraverso il cinema, la rabbia, l'amore, la disperazione, la gelosia – in breve, l'intera gamma dei fenomeni emotivi comunemente chiamati 'passioni umane'. E di mostrarli al di fuori da ogni contesto storico, di vita quotidiana, industriale o altro". Questo scriveva a proposito di *Moj syn*, il suo unico film sopravvissuto in forma non censurata.

La premessa di *Moj syn* lascia pensare a un melodramma. Nella primissima scena la moglie confessa al marito che il loro neonato non è figlio suo. Ma praticamente tutto finisce lì: non ci sono molti colpi di scena in senso convenzionale, e per il resto del film la coppia deve semplicemente fare i conti con la situazione. Per Červjakov il volto umano era "il vero centro di ogni film lirico" e "il più perfetto 'strumento' di produzione". I primi piani di *Moj syn* sono così dilatati e i campi medi (e i pochi campi lunghi) così ascetici che lo spettatore è costretto a osservare ogni segno di vita con la massima attenzione possibile, e il minimo movimento acquista significato. Schiacciata dal senso di colpa, la moglie (interpretata magistralmente da Anna Sten) evita qualsiasi gesto superfluo; per gran parte del film è sopraffatta da uno sforzo costante per contenersi. Una tensione penosa da guardare. Červjakov voleva che i suoi attori trasmettessero le emozioni solo attraverso gli occhi, senza ricorrere alla mimica o ai gesti. Quando i personaggi perdono il controllo e compiono un gesto semplice come voltare la testa o alzare lo sguardo di fronte a un insulto, l'effetto è potente quanto l'isteria in un film muto 'normale'.

Dopo la riscoperta di *Moj syn* a Buenos Aires nel 2008, i muti di Červjakov sono diventati le rarità più ricercate del cinema sovietico: il suo film d'esordio del 1927, *Devuška s dalëkoj reki* (La ragazza da un fiume lontano), è oggi in cima alla lista dei film russi e sovietici più ambiti.

Peter Bagrov

Of all the marginal filmmakers of the Soviet 1920s, Yevgenii Cherviakov may be the only one whose voice was heard, whose cinema became an event. His films were proclaimed a model of poetic cinema. It would be much more accurate to call them existential. He represented the "subjective" and personal branch of Soviet cinema, if you will. Not only did he directly dissociate himself from Eisenstein's "intellectual cinema," but he basically dissociated himself from society: "My main task was to show, by means of cinema, anger, love, despair, jealousy – in short, the entire complex of emotional phenomena that is called 'human passions'. To show it outside any historical, mundane, industrial, or any other accessories." This he wrote in relation to Moi syn*, his only surviving uncensored film.*

The premise of Moi syn *suggests a melodrama. In the very first scene, the wife confesses to her husband that their newborn son is not his. But that's practically it, there are not too many plot twists in the conventional sense, and for the rest of the film the couple just has to cope with the situation. Cherviakov considered the human face to be "the true centre of any lyric picture" and "the most perfect 'instrument' of production". So extensive are the close-ups in* Moi syn *and so ascetic are the medium shots and the few long shots, that the viewer is forced to observe every sign of life as closely as possible, and the slightest movement becomes significant. Crushed by her sense of guilt, the wife (masterfully played by Anna Sten) is hesitant to make any unnecessary moves; throughout most of the film she tormentingly controls herself. This tension alone is painful to watch. Cherviakov wanted his actors to convey their emotional state solely through their eyes, without the aid of mime or gesture. Whenever the characters lose control and do something as simple as turning their head or raising their eyes to confront an insult, that becomes as powerful as hysteria in a "normal" silent picture.*

Moj syn

After the rediscovery of Moi syn *in Buenos Aires in 2008, Cherviakov's silent films became The Holy Grail of Soviet cinema: his 1927 debut film* Devushka s dalyokoy reki *(*The Girl from a Far River*) now tops the rating of most wanted Russian and Soviet films.*

Peter Bagrov

EROTIKON

Cecoslovacchia-Germania, 1929
Regia: Gustav Machatý

▪ T. int.: *Seduction*. Scen.: Gustav Machatý. F.: Václav Vích. M.: E.B. White. Int.: Ita Rina (Andrea), Karel Schleichert (capotreno), Theodor Pistek (Hilbert), Charlotte Susa (Gilda), Olaf Fjord (George Sydney), Luigi Serventi (Jean), Ladislav H. Struna (il camionista). Prod.: Gem-Film ▪ DCP. D.: 91'. Bn. Didascalie ceche con sottotitoli inglesi */ Czech intertitles with English subtitles* ▪ Da: Národní filmový archiv ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Národní filmový archiv in collaborazione con Karlovy Vary International Film Festival presso il laboratorio Universal Production Partners, a partire da una copia vintage 35mm della collezione Département de la Charente conservata presso CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, una copia vintage 35mm conservata presso Cinémathèque royale de Belgique, una copia acetata e un duplicato negativo. Con il sostegno di Milada Kučerová ed Eduard Kučera */ Restored in 4K in 2025 by Národní filmový archiv in collaboration with Karlovy Vary International Film Festival at Universal Production Partners laboratory, from a 35mm vintage print from the Département de la Charente collection preserved by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, a vintage 35mm print preserved by Cinémathèque royale de Belgique, an acetate print and a duplicate negative. Funding provided by Milada Kučerová and Eduard Kučera*

Probabilmente nessun altro film ceco del periodo del muto ha ottenuto un successo internazionale paragonabile a quello di *Erotikon* di Gustav Machatý. Oltre al calcolo commerciale evidente nel titolo cosmopolita, questo successo si deve anche alla ri-

Erotikon

uscita regia. Machatý, ben informato sulle tendenze moderniste del cinema mondiale, riuscì a trasformare il tema relativamente banale del racconto di Vítězslav Nezval in un melodramma dinamico e visivamente ricco, tanto lirico quanto sensuale. Oltre ai dettagli carichi di significato, alle composizioni accurate e alle provocatorie metafore visive del direttore della fotografia Václav Vích, il fascino del film è accresciuto dalla presenza di un cast internazionale. Machatý scelse la modella e attrice slovena Ita Rina per il ruolo principale, quello di una ragazza di campagna sedotta e abbandonata da un affascinante quanto cinico dandy di città. Rina apparve un anno più tardi nel dramma sociale *Tonka Šibenice* di Karel Anton. *Erotikon*, il cui stile e la cui tematica prefigurano lo scandaloso *Extase* (*Estasi*) dello stesso Machatý, fu proiettato per la prima volta nel corso di un evento semi-privato a Praga il 27 febbraio 1929. Nel luglio dello stesso anno il film entrò nel circuito di distribuzione, con alcune scene tagliate a causa della censura.

I rappresentanti della casa di distribuzione, la Slaviafilm, avevano previsto che l'accoglienza positiva del film in Germania, Austria, Danimarca, Svezia e in altri paesi in cui era stato venduto avrebbe aumentato la curiosità e l'attesa del pubblico nazionale. Ma fu l'avvento del sonoro a rubare la scena, catalizzando tutta l'attenzione. Nonostante le recensioni entusiastiche, la risposta del pubblico cecoslovacco al melodramma muto di Machatý fu tiepida. Nemmeno l'aggiunta del sonoro, tre anni dopo la prima, riportò il film sotto i riflettori. Il film è stato restaurato per la prima volta dal Národní filmový archiv all'inizio degli anni Novanta. Per l'attuale restauro digitale, il Národní filmový archiv ha condotto ricerche approfondite e utilizzato materiali provenienti da vari archivi europei, cercando di avvicinarsi il più possibile alla versione originale non censurata di *Erotikon* risalente al febbraio 1929.

Martin Šrajer

Probably no other Czech silent film received such international acclaim as Gustav Machatý's 1929 film, Erotikon. *Besides the commercial calculation evident in the film's cosmopolitan title, this can also be attributed to its successful direction. Machatý was well acquainted with modernist trends in world cinema, and he managed to transform the relatively banal theme of Vítězslav Nezval's story into a dynamic, visually rich melodrama that is as lyrical as it is sensual. In addition to the significant details, careful compositions and provocative visual metaphors of cinematographer Václav Vích, the film's appeal is enhanced by its international cast. Machatý cast Slovenian model and actress Ita Rina in the lead role of a country girl who is seduced and abandoned by an unscrupulous city dandy. Rina appeared a year later in Karel Anton's social drama,* Tonka Šibenice *(*Tonka of the Gallows*). *Erotikon*, *whose style and theme foreshadows Machatý's scandalous* Extase *(*Ecstasy*), was screened for the first time at a semi-private event in Prague on 27 February 1929. In July the same year,* Erotikon *entered wider cinematic distribution, with several shots removed due to censorship.*

Representatives of the distributors, Slaviafilm, had anticipated that the film's positive reception in Germany, Austria, Denmark, Sweden and other countries where the film had been sold would increase the curiosity and anticipation of the domestic audience. Instead, sound films took centre stage and attracted most of the attention. Despite rave reviews, there was a lukewarm audience response to Machatý's silent melodrama within Czechoslovakia. Even the addition of sound three years after the premiere did not bring the film into the spotlight. The film was restored by the Národní filmový archiv for the first time in the early 1990s. For the actual digital restoration the Národní filmový archiv undertook extensive research and used elements from various European archives in order to get as close as possible to the uncensored February 1929 version of Erotikon.

Martin Šrajer

Dopo aver riscoperto il primo anno di vita cinematografica del duo comico più famoso del mondo, entriamo – inciampando – nel 1928. L'anno due di Laurel & Hardy coincide con il momento in cui il sonoro sta rivoluzionando il cinema: un periodo di transizione in cui le star dei film muti ci appaiono in equilibrio precario tanto quanto l'industria americana, che da lì a poco avrebbe subito un terribile tracollo. Stanlio e Ollio si ritrovano a cementificare una fortunatissima intesa proprio nel momento in cui il cinema delle didascalie viene dato per finito. Le commedie del 1928 prodotte da Hal Roach – alcune con musica ed effetti sonori Vitaphone sincronizzati – ci appaiono come un banco di prova celebrato da un pubblico sempre più ampio, a dispetto di tutte le incertezze. Non c'è un 'segreto' dietro il loro successo: i due prediligono il rituale all'imprevedibile, prendendo per mano lo spettatore e accompagnandolo gradualmente verso l'inevitabile disastro. Una comicità familiare e al contempo ricca di improvvisazioni, in cui i due si fanno parodia (e metafora) dei costumi sociali e politici americani. Laurel supervisiona l'intero processo produttivo e Hardy si svela come il cuore pulsante dell'alchimia, capace di mantenere l'intuizione al centro di tutto. Seguendo a distanza ravvicinata il lavoro di ricerca, ricostruzione e restauro che ha coinvolto archivi da ogni parte del mondo, questa selezione presenta alcuni film cardine dell'intera carriera di Laurel & Hardy. È proprio il caso di dirlo: come non li abbiamo mai visti.

Alessandro Criscitiello

Having revisited year one of the most famous comic double act in the world, let us now enter – tripping over our own feet – into 1928. Year two of Laurel & Hardy coincides with the moment when sound was revolutionizing the cinema: a period of transition in which the stars of silent films were in as precarious position as American industry, which shortly thereafter would experience a terrible collapse. Stan and Ollie consolidated their hugely successful relationship at the precise moment that cinema with intertitles was considered a thing of the past. In retrospect, the 1928 comedies produced by Hal Roach – some of which feature synchronised music and sound effects courtesy of Vitaphone – look like a testing ground embraced by an ever-widening public, despite all the uncertainties. There is no secret behind their success: the duo favoured the ritual over the unexpected, leading the spectator gently by the hand and accompanying them slowly towards inevitable catastrophe. It is a style of comedy at once familiar and rich with improvisation in which the duo transformed American social and political customs into an object of parody (and metaphor). Laurel oversaw the entire production process while Hardy revealed himself to be the beating heart behind the magic, capable of maintaining intuition in the midst of everything. Closely following research, reconstruction and restoration work that has involved archives from all over the world, this selection will present several films that remain central to Laurel & Hardy's entire career. We have to say it: like we've never seen them before.

Alessandro Criscitiello

FROM SOUP TO NUTS

USA, 1928
Regia: Edgar Livingston Kennedy

▪ T. it.: *Pranzo di gala*. Sog.: Leo McCarey. F.: Len Powers. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Tiny Sandford (signor Culpepper), Edna Marian (domestica), Dorothy Coburn, Ellinor Vanderveer, Sam Lufkin, Gene Morgan (ospiti). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 18'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da una copia 35mm della compilation di Robert Youngson *L'allegro mondo di Stanlio e Ollio* e da una copia 16mm fine grain conservata presso Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection). Un ringraziamento speciale a Patrick Stanbury / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm print of Robert Youngson's compilation* Laurel and Hardy Laughing 20's *and a 16mm fine grain print preserved by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection). Special thanks to Patrick Stanbury*

I nuovi ricchi sono una bella categoria. Come matrioske, sotto la prima bambolina anche fin troppo agghindata ne nascondono una seconda che mantiene l'originaria natura zoticona. La padrona di casa di lignaggio plebeo, in questo caso, ospita una cena elegante che deve andare alla perfezione. Naturalmente non filerà nulla per il verso giusto. L'idealizzata *grand soirée* si scontra contro una tiara che non ne vuole sapere di rimanere appiccicata sopra la fronte e una ciliegia sul dessert che non ne vuole sapere di lasciarsi raccogliere. Aggiungiamo che alla poveretta toccano in sorte, come camerieri, Laurel & Hardy. Immaginatevi cosa succede quando viene ordinato di servire l'insalata *without dressing*. O quando una buccia di banana finisce per terra e c'è da portare la zuppa a tavola. La forza di *From Soup to Nuts* sembra risiedere nella pervicacia con cui rinuncia all'intreccio. L'obiettivo è accumulare a ritmo sostenuto gag che vanno sul sicuro. Ha una compattezza tranquillizzante, funzionale e

From Soup to Nuts

funzionante. Almeno metà del film se lo mangia, nei panni dell'arricchita, la sontuosa Anita Garvin, una frequente presenza rinfrancante nelle avventure del duo. "Mistress of white-hot fury", la definisce Imogen Sara Smith. Sottoscriviamo.

Andrea Meneghelli

The nouveau riche *really are something. Just like Russian dolls, the first over-dressed figure hides a second, which betrays their uncivilised origins. In this case, a lady of the house of humble origins hosts an elegant dinner which needs to go perfectly. Naturally, nothing goes right. The idealised* grand soirée *has to contend with a tiara that refuses to remain in place and a dessert cherry that proves impossible to pick up. Moreover, fate has yet more in store for the poor lady, with Laurel & Hardy acting as waiters. Imagine what happens when she orders that the salad be served undressed. Or when a banana peel ends up on the floor just as the soup is about to be served. The strength of* From Soup to Nuts *would appear to lie in its stubborn refusal of plot. Its goal is to build a sustained rhythm of sure-fire gags. It has a reassuring, functional and functioning compactness. The sumptuous Anita Garvin, a frequent and refreshing presence in the duo's adventures here playing the role of the parvenu, takes up at least half the film. Imogen Sara Smith defines her as a "mistress of white-hot fury". We can only agree.*

Andrea Meneghelli

YOU'RE DARN TOOTIN'

Stati Uniti, 1928
Regia: Edgar Livingston Kennedy

▪ T. it.: *Musica classica*. F.: Floyd Jackman. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Otto Lederer (direttore della banda), Agnes Steele (padrona di casa), Christian J. Frank (poliziotto), Rolfe Sedan (ubriaco), Wilson Benge (clarinettista), George Rowe. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da una copia 35mm safety fine grain conservata presso Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection) e una copia 16mm della Collezione John Mirsalis. Un ringraziamento speciale a Eric Grayson e John Mirsalis / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm safety fine grain print preserved by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection) and a 16mm print in the John Mirsalis Collection. Special thanks to Eric Grayson and John Mirsalis*

È una questione di tempistiche, nella musica come nelle comiche. Solo che, per il buon funzionamento di queste ultime, spesso è imperativo sbagliare deliberatamente i tempi d'ingresso e d'uscita, dando un nuovo significato alla nozione di ritmo giusto. E dunque cos'altro possono fare

Laurel & Hardy, rispettivamente al clarinetto e al corno, se non sabotare l'amalgama armonico dell'orchestra in cui suonano? Licenzianti e sfrattati, si trovano costretti a reinventarsi musicisti itineranti. È l'occasione per imprimere ulteriore slancio alla loro arte destrutturata, lungo le strade di una città che sembra più infida di una giungla, con tutti quei baratri che si spalancano sotto forma di tombino e quegli schiacciasassi che ti piallano lo strumento. *You're Darn Tootin'* comincia in musica e termina in danza. Seguendo le orme di *The Battle of the Century* (mostrato al festival dello scorso anno), un piccolo battibecco si gonfia progressivamente fino ad assumere le proporzioni di una rissa mastodontica. Il marciapiede diventa un palcoscenico dove i corpi entrano in collisione seguendo le traiettorie di una coreografia progettata e svolta con certosina precisione. A detta della *The Laurel & Hardy Encyclopedia* di Glenn Mitchell, è la miglior battaglia di strada messa in atto dal duo. Come valore aggiunto, riserva i passi finali a un numero di spogliarello collettivo.

Andrea Meneghelli

It all comes down to timing, in both music and comedy. However, for the latter to work, one often has to deliberately mess up the point of entry or exit, giving new meaning to the notion of perfect rhythm. And so, what else can Laurel & Hardy do – on the clarinet and horn, respectively – other than sabotage the harmonic unity of the orchestra in which they are playing? Fired and evicted, they are forced to reinvent themselves as travelling musicians. It is an opportunity to add a new dimension to their structureless art, on the streets of a city that seems more treacherous than a jungle, with all those gaping voids hidden under manholes and steamrollers ready to flatten their instruments. You're Darn Tootin' *begins with music and ends with a dance. In the wake of* The Battle of the Century *(screened at the festival last year), a petty squabble gradually expands to take on the dimensions of a mammoth brawl. The sidewalk becomes a stage on which bodies collide according to a precisely planned and executed choreography. Glenn Mitchell's* The Laurel & Hardy Encyclopedia *calls it the greatest street battle the duo ever staged. As a bonus, the final steps are reserved for a collective striptease number.*

Andrea Meneghelli

You're Darn Tootin'

SHOULD MARRIED MEN GO HOME?

Stati Uniti, 1928
Regia: James Parrott, Leo McCarey

▪ T. it.: *Gli uomini sposati devono andare a casa?*. Sog.: Leo McCarey, James Parrott. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Edgar Kennedy (giocatore di golf), Kay Deslys (signora Em Hardy), Edna Marian (giocatrice di golf bionda), Viola Richard (giocatrice di golf bruna), Dorothy Coburn, Jack Hill, Charlie Hall. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da una copia 35mm safety fine grain conservata presso Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection) / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm safety fine grain print preserved by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection)*

"Il passaggio di Stan Laurel e Oliver Hardy dall'*All-Star Series* a una serie chiamata *Laurel & Hardy* è perfettamente logico, dato che nel corso dell'anno hanno dimostrato che le loro personalità eclissano qualsiasi altro titolo che si potrebbe attribuire alle loro commedie." Parola dell'"Exhibitors Herald". *Should Married Men Go Home?* è la comica che legittima il successo di Stanlio e Ollio a livello produttivo, inaugurando la prima serie a loro

Should Married Men Go Home?

nome. È il secondo film del duo a tema 'matrimoniale': quell'inferno domestico dal quale mariti buoni a nulla tentano di fuggire, dritti verso l'autosabotaggio e la disfatta. Uno dei leitmotiv della coppia, qui anticipato da una premessa anomala. Stan irrompe sul pianerottolo di casa Hardy armato di mazze da golf e vestito di tutto punto, pronto per far danni sul campo da gioco con l'amico. D'altro canto, Ollie sembra avere tutte le intenzioni di trascorrere una tranquilla giornata in compagnia della consorte (Kay Deslys, che recitò con Chaplin in *The Gold Rush*). Noi ci crediamo, almeno per un po': l'invasione apocalittica di Stan in casa del riluttante compagno è destinata a svelare un piano decisamente più malizioso. Il film rincorre i goffi approcci extra-coniugali del precedente *Their Purple Moment*, scegliendo di deviare sulla strada (più) sicura della fisicità delle gag. Del resto, quando c'è da trasformare un campo da golf in un campo di battaglia, è sempre meglio affidarsi a dei professionisti.

Alessandro Criscitiello

"The transfer of Stan Laurel and Oliver Hardy from the All Star Series *to a series to be known as the* Laurel & Hardy Series *is a perfectly logical one inasmuch as they proved during the current year that their personalities completely overshadow any descriptive title which otherwise might be given to their comedies." These are the words of the "Exhibitors Herald".* Should Married Men Go Home? *is the comedy that legitimised Stan and Ollie's success in terms of production, as it marked the beginning of the first series under their own names. It is the second of the duo's films with a matrimonial theme, focusing on that domestic inferno from which no-good husbands try to escape, only to self-sabotage and end up defeated. It is one of the couple's recurrent leitmotifs, in this case set up with an unusual premise: Stan bursts onto Hardy's landing, dressed to the nines and armed with golf clubs, ready to wreak havoc on the golf course with his friend. Ollie, on the other hand, seems intent on spending a quiet day together with his spouse (Kay Deslys, who acted alongside Chaplin in* The Gold Rush*). We believe it, at least for a while, but Stan's apocalyptic invasion of his reluctant friend's home is destined to reveal a much more mischievous plan. The film reworks the clumsy extra-marital approaches of the earlier* Their Purple Moment*, but chooses to deviate onto the safe(r) terrain of physical comedy. Besides, when you want to transform a golf course into a battleground, it is always better to leave it to the professionals.*

Alessandro Criscitiello

EARLY TO BED

USA, 1928 Regia: Emmett J. Flynn

▪ T. it.: *Le ore piccole*. F.: George Stevens, Len Powers. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (il maggiordomo), Oliver Hardy (il padrone). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da una copia 35mm safety fine grain conservata presso Library of Congress e da una copia 16mm fine grain conservata presso Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection) / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm safety fine grain print preserved by Library of Congress and a 16mm fine grain print preserved by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection)*

Il vero horror di Laurel & Hardy non esplora il gotico, come *Do Detectives Think?* e *Habeas Corpus*, ma i rapporti di potere. Quando Oliver riceve notizia di una cospicua eredità, Stan piagnucola disperato: "Che ne sarà di me?". Asciuga le lacrime, Stan! Ollie non può rinunciare a tenerti al suo fianco… sarai il suo maggiordomo. Non più amici uniti nella povertà, ma un padrone e il suo servitore. Il risultato è il film più crudele e inatteso della coppia, dove Oliver è un autentico

carnefice pronto a giocare ogni sorta di tiro mancino. Tutte le gag sono figlie di un gesto sadico e violento, cariche di una prepotenza fisica e psicologica che deride il minimo accenno di ribellione (o il tentativo sano di una rottura). Non crediamo ai nostri occhi e in fondo non ci crede neanche Stan, incapace di rassegnarsi a un'amicizia tradita. Ci aggrappiamo alla convinzione che si tratti solo di un grande incubo. Quando anche la più tenue speranza sfuma, non ridiamo: non possiamo. Laurel & Hardy non danzano insieme per minare il funzionamento stesso della società, ma in un inedito, tossico *paso doble* che rispecchia il conflitto di classe. Al secondo anno, la coppia è già pronta a ragionare su finali alternativi, inquietanti multiversi, dimensioni parallele. Non c'è via d'uscita, solo rabbia e frustrazione, per un film scorretto e soffocante in cui anche una torta in faccia può assumere risvolti sinistri.

Alessandro Criscitiello

Early to Bed

The real horror of Laurel & Hardy can be found not in the gothic of Do Detectives Think? *or* Habeas Corpus*, but rather in power relations. When Oliver receives news of a sizeable inheritance, Stan wails desperately: "What will become of me?". Dry your tears, Stan! Ollie cannot give up having you by his side… you can be his butler. No longer friends united in poverty, but rather master and servant. The result is the duo's cruellest and most unexpected film, in which Oliver plays a genuine tyrant ready to play the dirtiest of tricks. All of the gags are the result of sadistic and violent gestures and contain a physical and psychological charge that makes a mockery of the slightest hint of rebellion (or healthy attempt to break free). We can't believe our eyes – and nor, in the end, can Stan, who is incapable of resigning himself to a friendship betrayed. We vainly grasp at the notion that it might all be nothing more than a nightmare. When even this most tenuous of hopes evaporates, we do not laugh, we cannot. Laurel & Hardy do not dance together in order to undermine the very fabric of society but rather perform a toxic* paso doble *that reflects class conflict. In their second year, the duo prove that they are already mature enough to explore alternative endings, unsettling multiverses, parallel dimensions. There is no way out, only anger and frustration, in a suffocating and unjust film in which even a pie in the face can assume sinister connotations.*

Alessandro Criscitiello

TWO TARS

USA, 1928 Regia: James Parrott

▪ T. it.: *Marinai a terra*. Sog.: Leo McCarey. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (guardiamarina Laurel), Oliver Hardy (segretario di bordo Hardy), Thelma Hill (Thelma), Ruby Blaine (Rubie), Harry Bernard (camionista), Edgar Kennedy (automobilista), Charlie Hall (negoziante), Edgar Dearing (poliziotto). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da un duplicato negativo nitrato 35mm conservato presso MoMA – The Museum of Modern Art. Un ringraziamento speciale a Katie Trainor, Dave Kehr e Rajendra Roy / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm nitrate dupe negative preserved by MoMA – The Museum of Modern Art. Special thanks to Katie Trainor, Dave Kehr and Rajendra Roy*

In un periodo in cui si sfoggiano con colpevole leggerezza atteggiamenti razzisti e socialmente problematici (vedi *Their Purple Moment* e *We Faw Dawn*), la decostruzione del machismo (e del militarismo) di Laurel & Hardy si manifesta come il fiore all'occhiello dell'intera produzione. Ancora oggi, soprattutto oggi. Se l'incipit celebra (vagamente) le campagne della marina americana con lo stile del cinegiornale, la dissacrazione è dietro

Two Tars

l'angolo. Stanlio e Ollio, marinai in congedo, si pavoneggiano alla guida di un'auto a noleggio con una spocchia che non possono permettersi. Non sanno guidare, non sono nemmeno capaci di sbloccare un distributore automatico di chewing gum, figuriamoci se possono uscire vittoriosi da una rissa con Charlie Hall (la 'piccola nemesi' di tanti film della coppia). Due ragazze in difficoltà (Thelma Hill e Ruby Blaine) incarnano l'occasione ideale per Oliver di sfoggiare alcuni gesti famigerati, quelli che urlano "lascia fare a me" senza il bisogno di ricorrere alle didascalie. Toccherà alle donne difendere fisicamente i due maschietti, come da copione. Questa serie di gag è funzionale al vero climax che arriva nella seconda, elaboratissima parte del film: un ingorgo stradale pronto a trasformarsi in devastante conflitto. La guerra dell'umanità stupida e incarognita che tende all'autodistruzione coincide con l'apoteosi tecnica di Hal Roach: non più torte in faccia, ma un sontuoso caos di carrozzerie sfasciate. La dissoluzione del fordismo!

Alessandro Criscitiello

At a time when racist and socially problematic attitudes were casually flaunted (see Their Purple Moment *and* We Faw Dawn*), Laurel & Hardy's deconstruction of machismo (and militarism) looks like the flagship of their entire output. This is still true today – above all today. If the opening (vaguely) celebrates the campaigns of the American navy in the style of a mock newsreel, irreverence is just around the corner. Stan and Ollie are sailors on leave who strut about in a rental car with a bluster they can ill afford. They do not know how to drive; they are not even capable of unlocking a chewing gum vending machine, let alone emerging victorious from a fight with Charlie Hall (the "little nemesis" in many of the duo's films). Two girls in a fix (Thelma Hill and Ruby Blaine) provide the ideal opportunity for Oliver to show off some of his renowned gestures, which cry out "leave it to me", without the need for intertitles. It will be up to the women to physically defend the two little boys, as expected. This series of gags is functional to the climax that arrives in the very elaborate second part of the film: a traffic jam which waiting to be transformed into a devastating conflict.*

This war waged by a stupid and nasty humanity with a self-destructive tendency coincides with Hal Roach's technical peak: no longer pies in the face, but a sumptuous chaos of wrecked cars. The dissolution of Fordism!

Alessandro Criscitiello

HABEAS CORPUS

USA, 1928 Regia: James Parrott

▪ T. it.: *Paura al cimitero*. Sog.: Leo McCarey. F.: Len Powers. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Richard Carle (professor Padilla), Charlie Rogers (detective Ledoux/maggiordomo), Leo Sulky (detective al telefono), Chester A. Bachman (poliziotto). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: FPA Classics ▪ Restaurato nel 2024 da Blackhawk Films presso il laboratorio FPA Classics, a partire da una copia 35mm della Collezione Eric Grayson e da una copia 35mm safety fine grain conservata presso Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection) / *Restored in 2024 by Blackhawk Films at FPA Classics laboratory, from a 35mm print in the Eric Grayson Collection and a 35mm safety fine grain print preserved by Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Films Collection)*

Habeas Corpus

Quando Laurel & Hardy si cimentano col gotico, si innesca un surplus di solidarietà umana, un assottigliamento del distacco che ci separa da loro. Si intrufolano in un cimitero nel cuore della notte e hanno paura: esattamente come la maggior parte di noi. In molte altre occasioni si troveranno a dover portare a termine dei lavoretti che marciano ineluttabilmente verso lo sfacelo. Solo che questa volta non c'è da consegnare un pianoforte a domicilio, ma da dissotterrare un cadavere a beneficio della scienza. O presunta tale, visto che il professorone che li ingaggia lascia subito trapelare qualche sospetto sulla sua salute mentale usando le tasche della giacca come posacenere. Il grumo di disagio che può coglierci vendendo i nostri eroi alle prese con una pratica tanto abietta (complice magari la suggestione dei successivi *Frankenstein* e *La jena*) getta su *Habeas Corpus* una strana sfumatura viscosa che lo arricchisce. Le gag, comunque, sono ottime e abbondanti. Alcune (vedi gli scherzi che fa l'eco quando batti le mani al camposanto) approfittano delle potenzialità già offerte dal sonoro. Nello specifico, dal sistema Vitaphone, che permetteva la sincronizzazione delle immagini con le musiche e gli effetti sonori registrati su disco.

Andrea Meneghelli

When Laurel & Hardy take on the gothic, it adds a degree of human solidarity, a reduction of the distance that separates us from them. They sneak into a cemetery in the middle of the night and are afraid, just as most of us would be. On many other occasions, they are obliged to carry out little tasks that inevitably lead to disaster; however, this time they do not have to deliver a piano but rather dig up a cadaver in the interests of science. Or so it seems, since we immediately have doubts about the professor who hires them when he begins using his jacket pockets as an ashtray. The knot of discomfort we feel when seeing our heroes engage in such an abject task (possibly reinforced by echoes of the later films Frankenstein *and* The Body Snatchers*) gives* Habeas Corpus *a strangely queasy feel, which enriches the film. Nevertheless, the gags are both excellent and abundant. Some (such as the surprising echoes produced when hands are clapped in a graveyard) benefit from the possibilities offered by sound – specifically the Vitaphone system, which allowed the images to be synchronised with music and sound effects recorded on disc.*

Andrea Meneghelli

I FAVOLOSI CARTOON DEI FLEISCHER RESTAURATI
FABULOUS FLEISCHER CARTOONS RESTORED

Betty Boop – Snow White

OUT OF THE INKWELL – JUMPING BEANS
USA, 1922 Regia: Dave Fleischer

▪ Sog.: Max Fleischer. Int.: Max Fleischer (il disegnatore). Anim.: Max Fleischer, Roland Crandall. Prod.: Max Fleischer, Alfred Weiss per Out of the Inkwell Films ▪ D.: 12’

INKWELL IMPS – KOKO’S EARTH CONTROL
USA, 1928 Regia: Dave Fleischer

▪ Prod.: Max Fleischer, Alfred Weiss per Inkwell Studios ▪ D.: 6’

TALKARTOONS – SWING YOU SINNERS!
USA, 1930 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Ted Sears, Willard Bowsky. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 8’

TALKARTOONS – BIMBO’S INITIATION
USA, 1931 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Grim Natwick. Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 6’

BETTY BOOP – S.O.S.
USA, 1932 Regia: Dave Fleischer

▪ T. alt.: *Swim or Sink*. Anim.: Seymour Kneitel, Bernard Wolf. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 6’

BETTY BOOP – SNOW WHITE
USA, 1933 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Roland Crandall. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 7’

COLOR CLASSICS – SMALL FRY
USA, 1939 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Willard Bowsky, Orestes Calpini. Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 8’

SUPERMAN – THE BULLETEERS
USA, 1942 Regia: Dave Fleischer

▪ Sog.: Bill Turner, Carl Meyer, dal fumetto di Jerome Siegel e Joe Shuster. Anim.: Orestes Calpini, Graham Place. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 8’

▪ DCP ▪ Da: Fabulous Fleischer Cartoons ▪ Restaurati in 4K tra il 2022 e il 2025 da Fabulous Fleischer Cartoons in collaborazione con Paramount Pictures Archives presso i laboratori Cineaste Restoration, Chelsea Rialto Studios, NAAH LLC, Thunderbean Animation 2135 Kensington LLC e Christopher Gray Post Production. Restauro supervisionato da Thad Komorowski, produzione a cura di Jane Fleischer Reid e Mauricio Alvarado in associazione con Sam Davis. Un ringraziamento speciale a UCLA Film & Television Archive, Academy Film Archive, Mark Kausler, Larry Tremblay, Bruce Lawton e Helge Bernhardt / *Restored in 4K between 2022 and 2025 by Fabulous Fleischer Cartoons Restored in collaboration with Paramount Pictures Archives at Cineaste Restoration, Chelsea Rialto Studios, NAAH LLC, Thunderbean Animation 2135 Kensington LLC and Christopher Gray Post Production laboratories. Restoration supervised by Thad Komorowski, production by Jane Fleischer Reid and Mauricio Alvarado in association with Sam Davis. Special thanks to UCLA Film & Television Archive, Academy Film Archive, Mark Kausler, Larry Tremblay, Bruce Lawton and Helge Bernhardt*

Max Fleischer, con la sua compagnia Fleischer Studios, Inc., fu uno dei pionieri dell'animazione. Dal 1919 al 1942 produsse quasi settecento tra cartoni e cortometraggi live-action. Tra i suoi numerosi contributi all'industria dell'animazione vi fu l'invenzione del Rotoscope nel 1915, che rivoluzionò il settore consentendo agli animatori di ricalcare fotogramma per fotogramma sequenze filmate dal vero ottenendo movimenti più realistici.

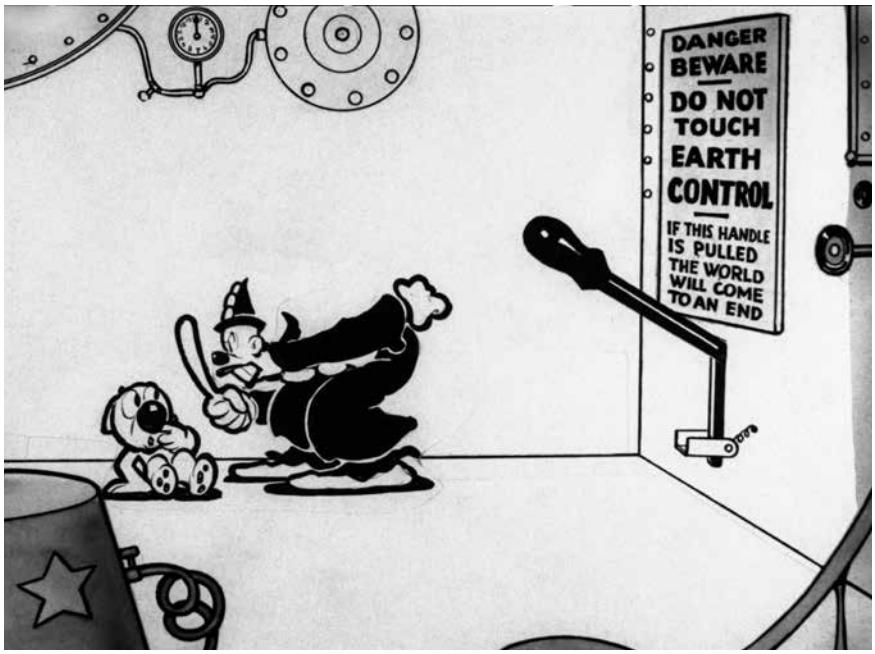
Durante lo sviluppo del Rotoscope, Max filmò suo fratello Dave che saltellava in costume da clown. Questo materiale divenne la base per la prima serie sviluppata da Max: *Out of the Inkwell*, con protagonista un clown animato. Il clown e un Max in carne e ossa interagivano, prendendosi in giro e tormentandosi a vicenda, provocando ogni sorta di caos. Nel 1923 il clown ricevette un nome, KoKo il Clown, che conquistò enorme popolarità nel corso degli anni Venti.

Nel 1930 Max creò poi il personaggio che lo rese celebre in tutto il mondo: l'inimitabile Betty Boop, ancora oggi un'icona della cultura americana. Betty, KoKo e il birbantesco cane Bimbo apparvero, insieme o separatamente, in più di 140 cartoni. Negli anni Trenta i Fleischer Studios portarono sullo schermo le versioni animate di Braccio di Ferro e, negli anni Quaranta, di Superman.

In seguito alla chiusura dei Fleischer Studios nel 1942, i film si dispersero ovunque, venduti e rivenduti da varie compagnie. Oggi, pertanto, non esiste una fonte unica in cui vedere tutte le opere.

Dal 2021, come nipote di Max, sto recuperando e collezionando il maggior numero possibile di film per creare una biblioteca digitale completa della produzione Fleischer. Questo impegno comprende il reperimento dei materiali migliori e la collaborazione con Thad Komorowski e Samantha Davis di Cineaste Restoration per restaurare i cartoni e riportarli in vita in uno splendido 4K. Insieme a Mauricio Alvarado li presento ancora una volta sul grande schermo per ridare nuova vita all'opera di Max Fleischer.

Jane Fleischer Reid



Inkwell Imps – KoKo's Earth Control

Max Fleischer, with his company Fleischer Studios, Inc., was one of the pioneers of animation. From 1919 to 1942, he produced nearly 700 cartoons and live-action shorts. Among his numerous contributions to the animation industry was his invention of the Rotoscope in 1915, which revolutionized animation by allowing animators to trace over motion picture footage, frame by frame, to produce more realistic action.

While developing the Rotoscope, Max filmed his brother Dave jumping around in a clown's outfit. This became the basis for the first series that Max developed: Out of the Inkwell*, featuring an animated clown. The clown and a live-action Max interacted, teasing and tormenting each other and causing all manner of chaos. In 1923, the clown was given a name: KoKo the Clown, who gained enormous popularity through the 1920s.*

Then, in 1930, Max created the character for which he became known worldwide: the inimitable Betty Boop, who remains an icon of American culture to this day. Betty, along with KoKo and the rascally dog Bimbo, were featured, together or separately, in over 140 cartoons. The 1930s also saw the Fleischer Studios bring animated life to Popeye the Sailor, and then Superman in the 1940s.

Following the closure of Fleischer Studios in 1942, the films were dispersed all over, bought and sold, and bought again by various companies. As a result, today there is no single source where all the films can be seen.

Since 2021, I, as Max's granddaughter, have been locating and collecting as many of the films as possible to create a comprehensive digital library of all the Fleischer films. This effort includes finding the best assets, working with Thad Komorowski and Samantha Davis of Cineaste Restoration to restore the cartoons, and bringing them back to life in stunning 4K. With Mauricio Alvarado, I am presenting them once again on the silver screen so Max Fleischer's work can take on a whole new life once more.

Jane Fleischer Reid

RITORNO ALL'INCHIOSTRO: CORTI ANIMATI RESTAURATI
BACK FROM THE INK: RESTORED ANIMATED SHORTS

KOKO'S TATTOO
USA, 1928 Regia: Dave Fleischer

▪ Int.: Max Fleischer (tatuatore). Prod.: Max Fleischer, Alfred Weiss per Inkwell Studios ▪ D.: 6'. Bn

AN ELEPHANT NEVER FORGETS
USA, 1934 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Seymour Knettel, Roland Crandall. Mus.: Sammy Timberg, Jack Scholl. Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 7'. Col. Versione inglese / *In English*

LITTLE NOBODY
USA, 1935 Regia: Dave Fleischer

▪ Mus.: George Steiner, Sammy Timberg. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 6'. Bn. Versione inglese / *In English*

THE LITTLE STRANGER
USA, 1936 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Dave Tendlar, Eli Brucker. Mus.: Sammy Timberg. Int.: Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 8'. Col.

GREEDY HUMPTY DUMPTY
USA, 1936 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Dave Tendlar, William Sturm. Int.: Gus Wickie (voce di Humpty Dumpty), Mae Questel (voce di Little Bo Peep), Jack Mercer (voce di vari personaggi). Mus.: Sammy Timberg, Bob Rothberg. Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 8'. Col. Versione inglese / *In English*

KoKo's Tattoo

PEEPING PENGUINS
USA, 1937 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Myron Waldman, Hicks Lokey. Mus.: Sammy Timberg, Bob Rothberg. Prod.: Max Fleischer, Adolph Zukor per Fleischer Studios ▪ D.: 6'. Col. Versione inglese / *In English*

THE FRESH VEGETABLE MYSTERY
USA, 1939 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Dave Tendlar, William Sturm. Mus.: Sammy Timberg. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ D.: 7'. Col. Versione inglese / *In English*

SO DOES AN AUTOMOBILE
USA, 1939 Regia: Dave Fleischer

▪ Anim.: Roland Crandall, Frank Kelling. Mus.: Sammy Timberg. Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Versione inglese / *In English*

▪ DCP ▪ Da: UCLA Film & Television Archive ▪ Restaurati in 4K nel 2024 da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation presso il laboratorio Roundabout Entertainment, a partire dai negativi scena originali nitrato, da una copia nitrato composita e dai negativi nitrato di successiva esposizione. Restauro sonoro effettuato presso i laboratori Audio Mechanics e Simon Daniel Sound, a partire dai negativi colonna originali. Con il sostegno di The Seth MacFarlane Foundation. Un ringraziamento speciale a Paramount Pictures Archive / *Restored in 4K in 2024 by the UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation at Roundabout*

Entertainment laboratory, from the original nitrate picture negatives, a nitrate composite print and the successive exposure nitrate picture negatives. Audio restored at Audio Mechanics and Simon Daniel Sound laboratories. Funding by The Seth MacFarlane Foundation. Special thanks to Paramount Pictures Archive

Nel 1921 i fratelli Fleischer […] fondarono il proprio studio, che fino al 1942 fu secondo soltanto a quello di Disney non solo in America ma nel mondo intero. L'azienda fu in larga parte un affare di famiglia. Dave, sempre secondo nella catena di comando, aveva una posizione che si potrebbe equiparare a quella del direttore artistico. Gli altri fratelli di Max, Charles, Joe e Lou, la sorella Ethel e il genero Seymour Kneitel parteciparono tutti all'impresa in tempi diversi. […]

Un sorprendente insieme di crescita impetuosa e noncuranza tanto stilistica quanto organizzativa caratterizzò lo sviluppo dei Fleischer Studios. Nonostante la struttura manageriale dello studio continuasse ad appoggiarsi più sull'improvvisazione che sulla pianificazione, personalità come quelle di Betty Boop e Braccio di Ferro ebbero uno straordinario successo. […]

Tra i vari topi, paperi, conigli, cani e bambini che affollavano i *cartoons* dell'epoca, la pepata newyorkese risultava quasi una sovversiva. Per mitigare la sua personalità fu affiancata da due compagni: prima da KoKo il Clown, dalla comicità buffonesca, poi dal cane Bimbo. Nel 1934, in seguito all'imposizione del Codice Hays, il provocante personaggio venne disegnato con vestiti più casti e la sua attenzione indirizzata a scopi domestici e all'amore per gli animali. Così censurata, Betty Boop perse molto del suo appeal e scomparve dagli schermi nel 1939.
Giannalberto Bendazzi, *Animazione. Una storia globale*, Utet, Torino 2017

So Does an Automobile

In 1921, the Fleischer brothers … founded their own studio, which until 1942 was second only to Disney's – not just in America but worldwide. The company was, to a large extent, a family affair. Dave, always second in the chain of command, held a position roughly equivalent to that of an art director. Max's other brothers – Charles, Joe and Lou – as well as their sister Ethel and brother-in-law Seymour Kneitel, all took part in the venture at various times …

A surprising combination of rapid growth and a certain disregard for both stylistic and organizational norms characterised the development of Fleischer Studios. Despite the fact that the studio's management continued to rely more on improvisation than planning, characters like Betty Boop and Popeye achieved extraordinary success …

Among the many mice, ducks, rabbits, dogs and children that populated the cartoons of the era, the feisty New Yorker stood out as almost subversive. To soften her personality, she was paired with two companions: first KoKo the Clown, with his buffoonish humour, and later the dog Bimbo. In 1934, following the enforcement of the Hays Code, the provocative character was redrawn with more modest clothing, and her focus redirected toward domestic concerns and a love for animals. After being toned down this way, Betty Boop lost much of her appeal and disappeared from screens in 1939.
Giannalberto Bendazzi, Animazione. Una storia globale*, Utet, Turin 2017*

Greedy Humpty Dumpty

The Fresh Vegetable Mystery

DIE VERLIEBTE FIRMA

Germania, 1932 Regia: Max Ophüls

▪ T. it.: *La ditta innamorata*. T. int.: *The Company's in Love*. Sog.: Bruno Granichstaedten, Ernst Marischka. Scen.: Fritz Zeckendorf. F.: Karl Puth. M.: Else Baum. Scgf.: Robert Neppach, Erwin Scharf. Mus.: Bruno Granichstaedten. Int.: Gustav Fröhlich (Werner Loring jr.), Anny Ahlers (Peggy Barling), Lien Deyers (Gretl Krummbichler), Ernö Verebes (Heinrich Pulver), José Wedorn (Leo Lamberti), Hubert von Meyerinck (Fritz Willner), Fritz Steiner (Toni Bauer), Leonard Steckel (Toni Bauer). Prod.: Robert Neppach per Deutsches Lichtspiel-Syndikat ▪ DCP. D.: 67'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *In German with English subtitles*
▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
▪ Restaurato nel 2023 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presso il laboratorio Omnimago, a partire da un duplicato negativo scena e colonna e da una copia 35mm. Con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Länder e FFA / *Restored in 2023 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung at Omnimago laboratory, from a dupe image and sound negative and a 35mm print. Funding provided by FFE – Förderprogramm Filmerbe, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Länder and FFA*

Die verliebte Firma

Die verliebte Firma uscì nel 1932 ed è il primo lungometraggio diretto da Max Ophüls. Si tratta di un film sul mondo del cinema che non solo prende in giro l'intera industria ma affronta anche un tema oggi più che mai attuale: il *casting couch*, ovvero la promessa di ruoli in cambio di favori sessuali.

La trama ruota attorno a una troupe cinematografica che cerca disperatamente di portare a termine una commedia musicale nonostante i capricci, i conflitti creativi, le scarse doti recitative e il fatto che gran parte del cast e della troupe si invaghisca di una giovane attrice alle prime armi, scritturata all'ultimo momento. Un titolo più calzante sarebbe *Die selbstverliebte Firma*, ossia *La ditta innamorata di sé stessa*, poiché tutti, dal regista in giù, si considerano l'elemento essenziale della produzione, e tutti (con l'eccezione della giovane attrice) cercano di sfruttare questa posizione per conquistare la ragazza. Le situazioni comiche che derivano da questo gioco di seduzione non sembrano compromesse dal lieve disagio di lei; anche se trattato con leggerezza, è interessante osservare come il tema del *casting couch* fosse già affrontato nel 1932.

Quando uscì, *Die verliebte Firma* fu un enorme successo: la critica lodò in particolare il sonoro e i dialoghi – elementi considerati ancora una novità nel cinema tedesco dei primi anni Trenta, e che molti registi stentavano a padroneggiare. La presenza di tre attori popolari dell'epoca (Anny Ahlers, Lien Deyers e Gustav Fröhlich) contribuì senz'altro alla notorietà del film.

Per il restauro digitale, la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ha utilizzato un controtipo negativo ricavato da una copia di distribuzione d'epoca. Nonostante alcuni fotogrammi mancanti e difetti dell'immagine e del suono che non è stato possibile correggere completamente, il controtipo è il più lungo tra gli elementi superstiti, nonché l'unico a conservare le proporzioni originali 1.19:1.

Miranda Reason

Die verliebte Firma *was released in 1932 and is Max Ophüls' first feature-length film in the role of director. A film about filmmaking that not only pokes fun at the whole industry, but also touches on the very contemporary subject of the casting couch.*

The plot centres around a film team desperately trying to complete their musical comedy in spite of tantrums, creative disputes, bad acting and the fact that many of the cast and crew are smitten with a novice actress, recruited at the eleventh hour.

A more fitting title would be Die selbstverliebte Firma*, or:* The Company in Love with Itself*, as everyone from the*

director downwards considers their role to be the most essential part of the production, and (with the exception of the female starlet) tries to use this influence to get the novice to themselves. The dominant jokes of these situations are undermined by the slight unease of the young actress; even if lightly brushed aside, it's interesting to see that the casting couch was being addressed as early as 1932.

Die verliebte Firma *was an enormous success upon its release, with critics particularly praising the sound and dialogue – still considered a brand new feature in German cinema in early 1932, and one which many filmmakers were struggling to get right. The fact that three popular actors of the time (Anny Ahlers, Lien Deyers and Gustav Fröhlich) starred in the film must have also boosted its publicity.*

For the digital restoration of the film in 2023, the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung used a second generation dupe negative, made from a vintage release print. Despite copied-in missing frames and defects in image and sound which could not always be fully restored, the dupe is the longest of the surviving film elements, as well as the only one to have the original 1.19:1 aspect ratio.

Miranda Reason

One Hour with You

ONE HOUR WITH YOU

USA, 1932 Regia: Ernst Lubitsch

▪ T. it.: *Un'ora d'amore*. Sog.: remake di *The Marriage Circle* (1924), dall'opera *Only a Dream* (1909) di Lothar Schmidt. Scen.: Samson Raphaelson. F.: Victor Milner. M.: William Shea. Mus.: Oscar Straus. Int.: Maurice Chevalier (André Bertier), Jeanette MacDonald (Colette Bertier), Geneviève Tobin (Mitzi Olivier), Charles Ruggles (Adolph), Roland Young (professor Olivier), Josephine Dunn (Mademoiselle Martel), Richard Carle (detective), George Barbier (commissario). Prod.: Ernst Lubitsch per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 80'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K da Universal Pictures presso il laboratorio NBCUniversal StudioPost, a partire dal duplicato negativo 35mm e da un fine grain composito 35mm / *Restored in 4K by Universal Pictures at NBCUniversal StudioPost laboratory, from the 35mm dupe negative and a 35mm composite fine grain*

Nel 1917 il giovane Lubitsch dirige la sua prima farsa coniugale, *Das fidele Gefängnis*, dall'operetta straussiana *Il pipistrello*. Il titolo significa *L'allegra prigione* ovvero, con trasparente metafora, il matrimonio: che è sì una prigione, come tutte le costruzioni sociali, però se lo si vive con giusta nonchalance, scivolando tra le sue sbarre senza compromettere la perfetta caduta dell'abito, sarà la più incantevole delle prigioni. Certe grandi commedie americane, da *So This Is Paris* ad *Angelo* fino al riepilogo esistenziale *Il paradiso può attendere*, offriranno declinazioni del tema via via più intrise di segreti e malinconie, sotto lo smalto sempre lucido dell'ironia. In *One Hour with You* regna la spensieratezza, l'operetta viennese incontra il boulevard nei *couplets* di McDonald e Chevalier (l'una canta, l'altro quasi, l'intesa funziona), o nelle interpellazioni allo spettatore, chiamato a testimone e correo d'una tentazione cui non si può resistere per motivi che è meglio tacere (amo mia moglie ed è pure più bella, ma… *oh! that Mitzi!*, uno dei vertici assoluti dello chevalierismo).

Lubitsch ha la testa altrove, sta rimontando l'infelice *Broken Lullaby* e nell'aria c'è il capolavoro *Mancia competente*: però a questo remake di *The Marriage Circle* (che non eguaglia la perfezione ritmica e teorica dell'originale) ci tiene, e lo sottrae a Cukor cui, da direttore produttivo, l'aveva affidato. Quindi spazi eccentrici, scale che "sembrano i tasti d'un pianoforte" (Paolo Poli), lampadari di déco astrale, le consuete meraviglie. Il titolo è molto bello: se la modernità frantumata di Warhol prometteva a ciascuno quindici minuti di celebrità, il classicismo libertino di Lubitsch garantisce il diritto universale a *one hour with you*: dove, quando, e chi sia questo *you*,

sarà un tratto di dadi a deciderlo, e se si è abbastanza romantici e fortunati, sarà con il proprio marito, con la propria moglie, una notte di primavera a Parigi, su una panchina del Bois.

Paola Cristalli

In 1917, the young Ernst Lubitsch directed his first marital farce, Das fidele Gefängnis*, based on Strauss' operetta* Die Fledermaus*. The title means* The Merry Prison*, a transparent metaphor for marriage, which of course is a prison, like all social constructions – but if you live it with the right nonchalance, slipping between its bars without disturbing the perfect fall of your tuxedo, it can be the most enchanting of prisons. Certain great American comedies by Lubitsch – from* So This Is Paris *to* Angel *to the existential recap* Heaven Can Wait *– will later explore variations on this theme, laced with secrets and melancholy beneath the glossy surface of irony. In* One Hour with You*, lightheartedness reigns: Viennese operetta meets the Parisian boulevard in the couplets by MacDonald and Chevalier (she sings, he nearly does, the chemistry works) or in the direct appeals to the audience, called in as both witness and accomplice to an adulterous temptation one cannot resist, for reasons best left unsaid: "I love my wife and she's even lovelier, but…* oh! that Mitzi!*" – one of the highest peaks of pure Chevalierism.*

Lubitsch's mind was really elsewhere – he was reworking the ill-fated Broken Lullaby*, and* Trouble in Paradise *was under way. Still, he cared about this remake of* The Marriage Circle *(which doesn't quite match the original's rhythmic and theoretical perfection) and took it back from George Cukor, to whom he had entrusted it in his role as producer. Hence: eccentric spaces, staircases that "look like a piano keys" (Paolo Poli), astral Art Deco chandeliers, the usual marvels. The title is beautiful: if the shattered modernity of Warhol promised everyone 15 minutes of fame, the libertine classicism of Lubitsch guarantees the universal right to* one hour with you *– where, when, and who that* you *might be, is up to a roll of the dice. If you are romantic and lucky enough, it will be with your husband, your wife, one spring night in Paris, on a bench in the Bois.*

Paola Cristalli

THE GREEKS HAD A WORD FOR THEM

USA, 1932 Regia: Lowell Sherman

▪ Sog.: dalla pièce *The Greeks Had a Word for It* (1930) di Zoë Akins. Scen.: Sidney Howard. F.: George Barnes. M.: Stuart Heisler. Mus.: Alfred Newman. Int.: Joan Blondell (Schatze), Madge Evans (Polaire), Ina Claire (Jean), Lowell Sherman (Boris Feldman), Phillips Smalley (Justin Emery), Sidney Bracey (il cameriere). Prod.: Samuel Goldwyn per Samuel Goldwyn Productions ▪ DCP. D.: 79'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Library of Congress ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da Library of Congress e The Film Foundation presso i laboratori L'Immagine Ritrovata, Audio Mechanics e Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, a partire da una copia nitrato 35mm e da una copia 16mm messa a disposizione da George Eastman Museum utilizzata come riferimento per ricostruire titoli e fotogrammi mancanti. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Questo restauro fa riferimento alla versione cinematografica originale. Per anni, l'unica versione disponibile è stata una versione censurata del film reintitolata *Three Broadway Girls / Restored in 4K in 2023 by Library of Congress and The Film Foundation at L'Immagine Ritrovata, Audio Mechanics and Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center laboratories, from a 35mm nitrate print and a 16mm print provided by George Eastman Museum used for missing titles and frames. Funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation. This restored version represents the original theatrical release version. For years, the only version that was available was a censored version of the film retitled* Three Broadway Girls

Semplice nell'idea e duttile nell'esecuzione, il cosiddetto "three girls movie" è un vecchio e consolidato modello hollywoodiano. Le tre ragazze in questione sono sempre giovani e belle, sempre amiche ma con alleanze precarie che passano in secondo piano rispetto all'obiettivo principale: accalappiare un uomo. *The Greeks Had a Word for Them*, diretto da Lowell Sherman e prodotto da Samuel Goldwyn nel 1932, è un film divertente e straordinariamente cinico, con tre ex ballerine di fila che campano con ciò che riescono a spillare a qualsiasi riccone capiti loro a tiro.

Goldwyn acquistò i diritti del successo teatrale di Zoë Akins *The Greeks Had a Word for It*, cambiando "it" in "them" nel timido tentativo di edulcorare la battuta. Offrì a Ina Claire la parte della sagace Schatze, ma a sua insaputa cercò – senza riuscirvi – di ottenere Jean Harlow. Alla fine scelse Joan Blondell per il ruolo di Schatze, Madge Evans per quello della seria e sincera Polaire e Ina Claire per quello di Jean, la più spregiudicata del trio. Claire andò su tutte le furie per il doppio gioco, ma forse sfruttò la lezione per rendere la sua interpretazione ancora più esilarante. Jean ruba gioielli e uomini, tracanna i suoi 'drinkini' a un ritmo che stordirebbe perfino Nick Charles, lascia cadere con nonchalance la sigaretta sul pavimento di un esclusivo locale clandestino e a un certo punto, per meglio esercitare le sue arti femminili, si sfila l'abito da sera restando nuda sotto la pelliccia.

Quell'abito portava la firma di Coco Chanel, che dopo soli tre film come costumista per Goldwyn decise di abbandonare Hollywood, esasperata da quella che lei stessa definì "anarchia sartoriale", e di fare ritorno a Parigi. Ciò nonostante, è grazie a Chanel che le cacciatrici di dote di *Greeks* appaiono straordinariamente eleganti,

The Greeks Had a Word for Them

pur indossando i diamanti di giorno. Il regista Sherman si riserva la parte del viscido pianista da concerto Boris Feldman; per quanto ottimo nei ruoli da seduttore senza scrupoli, fu questa stereotipizzazione a spingerlo verso la regia. Qui alterna semplici scene dialogate a tocchi energici, come una carrellata lungo il bancone di un bar o la sinistra inquadratura di un ascensore che scende. Il suo talento era evidente. Diresse anche un adattamento della pièce *Morning Glory* (1933), sempre di Akins, e numerosi altri successi, prima della morte per polmonite nel 1934.

Farran Smith Nehme

Simple in conception, flexible in execution, the so-called "three girls movie" has long been a Hollywood staple. The "girls" are always young and beautiful, always pals but with slippery loyalties that come second to landing a man. The Greeks Had a Word for Them*, directed by Lowell Sherman and released by Samuel Goldwyn in 1932, is a funny and bracingly cynical example, with three ex-chorus girls whose income consists of what they can extract from any rich man in arm's reach.*

Goldwyn bought the rights to Zoe Akins's hit play The Greeks Had a Word for It*, "it" becoming "them" in a meek effort to clean up the joke. He signed Ina Claire with an offer to play wisecracking Schatze, while behind Claire's back he tried and failed to get Jean Harlow. Goldwyn finally settled on Joan Blondell as Schatze; Madge Evans as serious and sincere Polaire; and Ina Claire as Jean, the most unscrupulous of the trio. Claire was furious at the double-cross, but she may have put the lesson to hilarious use in her work. Jean steals jewelry and men, downs her "drinkies" at a rate that could stupefy Nick Charles, and casually drops her cigarette on the floor of a high-end speakeasy. At one point Jean sheds her evening dress to work her wiles naked under a fur coat.*

That dress was by Coco Chanel, costume designer for just three Goldwyn films before what she called Hollywood's "sartorial anarchy" drove her back to Paris. Still, Chanel made the gold-diggers of Greeks *uncommonly chic, even if they do wear diamonds in the daytime.*

Aysel, Bataklı Damın Kızı

Director Sherman also plays oily concert pianist Boris Feldman; great though he was in caddish roles, the typecasting helped drive Sherman to directing. Here, Sherman punctuates simple conversational set-ups with vigorous touches, like a pan across a bar and an ominous shot of an elevator's descent. His talent was evident, but though he directed a version of another Akins play, 1933's Morning Glory*, and several hits after that, Lowell Sherman died of pneumonia in 1934.*

Farran Smith Nehme

AYSEL, BATAKLI DAMIN KIZI

Turchia, 1934 Regia: Muhsin Ertuğrul

▪ Sog.: da un racconto di Selma Lagerlöf. Scen.: Nâzım Hikmet, Hasan Cemil. F.: Cezmi Ar, Remzi Ar. Mus.: Cemal Reşit Rey. Int.: Cahide Sonku (Aysel), Talât Artemel (Ali), Feriha Tevfik (Gülsüm), Mahmut Moralı, Behzat Butak (Gülsüm'ün babası), İsmail Galip Arcan (Yargiç), Hazım Körmükçü (Ali'nin Arkadasi), Müfit Kiper, Sami Ayanoğlu, Hadi Hün, Nafia Arcan (Emeti Hatun). Prod.: Tobis Klangfilm ▪ DCP. D.: 76'. Bn. Versione turca con sottotitoli inglesi / *In Turkish with English subtitles* ▪ Da: Sinematek/ Sinema Evi per concessione di Murat Film ▪ Restaurato nel 2024 da Sinematek/ Sinema Evi in collaborazione con il comune di Kadıköy e Kurukahveci Mehmet Efendi presso il laboratorio Atlas Post-Production Studios, a partire da una copia 35mm depositata presso Turkish Film & TV Institute, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Un ringraziamento speciale a Murat Film / *Restored in 2024 by Sinematek/Sinema Evi in collaboration with Kadıköy Municipality and Kurukahveci Mehmet Efendi at Atlas Post-Production Studios laboratories, from a 35mm print preserved by Turkish Film & TV Institute, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Special thanks to Murat Film*

Il film, diretto da Muhsin Ertuğrul, il primo regista dell'era della Repubblica, è la trasposizione di un racconto della scrittrice svedese Selma Lagerlöf, prima donna a vincere il Premio Nobel per la letteratura. La sceneggiatura è opera del celebre poeta Nâzım Hikmet (accreditato sotto pseudonimo).

Girato nel villaggio di Çalı, nella provincia di Bursa, il film ruota attorno ad Aysel, che rimane incinta del padrone mentre lavora presso la famiglia Satilmiszade. Quest'ultima non accetta il figlio e Aysel si rivolge al tribunale per ottenere gli alimenti. Ali, fidanzato con la figlia di uno degli anziani del villaggio, resta colpito dall'atteggiamento di Aysel in aula e inizia a interessarsi a lei, emarginata da tutta la comunità. Considerato il primo film turco ambientato in un villaggio, *Aysel Bataklı Damın Kızı* invita il pubblico a immergersi nella storia attraverso la sua attenzione ai dettagli e la resa autentica dei luoghi.

Completato nel 1934 e uscito nel gennaio 1935, il film lasciò un segno profondo nella storia del cinema turco. Oltre alla regia di Ertuğrul, che inaugurò l'era del sonoro in Turchia, il film vanta un cast d'eccezione che comprende la leggendaria Cahide Sonku (prima regista donna del paese) e Feriha Tevfik (prima Miss Turchia). Le musiche originali sono di Cemal Reşit Rey, il più importante compositore turco dell'epoca.

Elif Ergezen

The film, directed by Muhsin Ertuğrul, the first director of the Turkish Republic era, is an adaptation of a story by Swedish writer Selma Lagerlöf, the first female writer to win the Nobel Prize in Literature. The famous poet Nâzım Hikmet (who used a pseudonym in the credits) wrote the film's screenplay.

Filmed in the village of Çalı in Bursa, the story revolves around Aysel, who gets pregnant while working for Satilmiszade. However, Satilmiszade does not accept the child as his own, so Aysel applies to the court to get alimony. Ali, who is engaged to the daughter of one of the village elders, is very impressed by Aysel's

attitude in court and begins to take an interest in this young woman who is ostracised by everyone in their village. Regarded as the first Turkish film set in a village, the film invites the audience to engage with history through its intricate detail and authentic portrayal of the shooting locations.

Aysel, Bataklı Damın Kızı*, the shooting of which was completed in 1934 and released in January 1935, left a great mark on the history of Turkish cinema. Besides being directed by Muhsin Ertuğrul who started the sound era in Turkey, the film includes many of the important artists of the time. For instance, the legendary actress Cahide Sonku, who is also the first female director in Turkey, and the first Miss Turkey, Feriha Tevfik, take part in the film. The original music is composed by Cemal Reşit Rey, Turkey's most important composer of the period.*

Elif Ergezen

Rapt

RAPT

Francia-Svizzera, 1934
Regia: Dimitri Kirsanoff

▪ Sog.: dal romanzo *La Séparation des races* (1922) di Charles-Ferdinand Ramuz. Scen.: Benjamin Fondane. F.: Nikolai Toporkoff, Viktor Gluck. M.: Jacques Witta. Scgf.: Erwin Scharf. Mus.: Arthur Honegger, Arthur Hoérée. Int.: Dita Parlo (Elsi), Geymond Vital (Firmin), Jeanne Marie-Laurent (madre di Firmin), Auguste Bovério (Mathias), Dyk Rudens (Hans), Hans Kaspar Ilg (Gottfried), Nadia Sibirskaïa (Jeanne), Charles-Ferdinand Ramuz (abitante del villaggio). Prod.: Stefan Markus per Mentor Film AG
▪ 35mm. D.: 83'. Bn. Versione francese e tedesca / *In French and German*
▪ Da: Cinémathèque suisse ▪ Restaurato nel 2025 da *Cinémathèque suisse presso i laboratori L'Immagine Ritrovata, Haghefilm e della Cinémathèque suisse, a partire dai negativi scena e colonna originali, da un duplicato negativo e da una copia d'epoca 35mm. Con il sostegno di Memoriav e SRF / Restored in 2025 by Cinémathèque suisse at L'Immagine Ritrovata, Haghefilm and the Cinémathèque suisse's laboratories, from the original image and sound negatives, a dupe negative and a 35mm original print. Funding provided by Memoriav and SRF*

Uno dei primi film sonori realizzati in Svizzera, *Rapt* riunisce una costellazione di attori e tecnici provenienti da diversi orizzonti dando vita a un'opera unica e innovativa. Adattato dal poeta Benjamin Fondane dal romanzo *La Séparation des races* di Charles-Ferdinand Ramuz (che appare nel film) e diretto da Dimitri Kirsanoff (con il quale Stefan Markus aveva già collaborato in precedenza), il film è ambientato a Lens, un villaggio incastonato tra le Alpi vallesane e bernesi, dove Ramuz era vissuto e da cui trasse ispirazione per il suo romanzo. Le scene in esterni furono girate in loco in condizioni difficili, visibili nel risultato finale.

Oltre che per la poetica visiva di Kirsanoff, *Rapt* si distingue per l'originalità della colonna sonora. I compositori Honegger e Hoérée sperimentarono con diversi effetti, dalle registrazioni sonore dirette alle onde Martenot, fino alla manipolazione fisica del negativo suono. I materiali originali furono inoltre ripetutamente rielaborati da Kirsanoff, e il film fu distribuito in più versioni. Nonostante il plauso della critica, *Rapt* non ebbe successo e fu la prima e ultima produzione di Markus con la Mentor Film AG.

Con il tempo gli elementi originali hanno subito i danni del degrado, che ha compromesso gravemente il negativo immagine, oggi incompleto. Poiché i materiali di conservazione differiscono notevolmente dagli originali, è stato necessario restaurare il film partendo da zero. Per la ricostruzione sono stati usati vari elementi d'epoca, compresa una copia nitrato depositata dal produttore, unico elemento rinvenuto che ha consentito un grading più accurato rispetto ai restauri precedenti. Tuttavia, data l'impossibilità di datare la copia, per mantenere una certa coerenza abbiamo deciso di preservarne tutte le caratteristiche fisiche, inclu-

Europa

Przygoda Człowieka Poczciwego

Calling Mr. Smith

The Eye and the Ear

si i danni presenti al momento della stampa. Particolare attenzione è stata infine dedicata al suono, cercando di riprodurre il più fedelmente possibile l'esperienza d'ascolto offerta dalle apparecchiature sonore dei cinema dell'epoca.

Camille Blot-Wellens

One of the first sound films produced in Switzerland, Rapt *brings together a constellation of actors and technicians from different horizons, making it a unique and innovative work. Adapted by the poet Benjamin Fondane from the novel* La Séparation des races *by Charles-Ferdinand Ramuz (who appears in the film) and directed by Dimitri Kirsanoff (with whom Stefan Markus had previously worked), the story is set in Lens, a village nestled between the Valais and Bernese Alps where Ramuz had lived and which inspired the novel. The outdoor scenes were shot on location in difficult conditions, which are visible in the film.*

In addition to Kirsanoff's visual poetry, Rapt *stands out for the originality of its soundtrack. Composers Honegger and Hoérée experimented with various effects, from direct sound recordings and Martenot waves, to physical manipulation of the sound negative. The original materials were also reworked several times by Kirsanoff, and the film was released in several versions. Despite critical acclaim, the film was not a success and was Markus' first and last production with Mentor Film AG.*

Since then, the elements have also suffered from the passage of time and decay has severely affected the image negative, which is now incomplete. As the conservation elements are quite different from the originals, it was necessary to restore the film from scratch. For the reconstruction, several vintage elements were used, including a nitrate print deposited by the producer, which was the only located material that allowed a more accurate grading than in previous restorations. However, since it was impossible to date the print, we decided to preserve all its physical characteristics, including any damage that existed at the time of printing, in order to maintain a certain degree of consistency. Finally, particular attention was given to the sound, trying to simulate as closely as possible the listening experience of the sound equipment used in cinemas at the time.

Camille Blot-Wellens

EUROPA

Polonia, 1931
Regia: Franciszka e Stefan Themerson

▪ DCP. D.: 12'. Bn.

PRZYGODA CZŁOWIEKA POCZCIWEGO

Polonia, 1937
Regia: Franciszka e Stefan Themerson

▪ T. int.: *Adventures of a Good Citizen.* Scen., F.: Franciszka Themerson, Stefan Themerson. Mus.: Stefan Kisielewski
▪ DCP. D.: 9'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *In Polish with English subtitles*

CALLING MR. SMITH

Regno Unito, 1943
Regia: Franciszka e Stefan Themerson

▪ Scen.: Bruce Graeme. F., M.: Franciszka Themerson, Stefan Themerson. Prod.: Eugeniusz Cękalski per Concanen Film e Polish Film Unit ▪ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione inglese / *In English*

THE EYE AND THE EAR

Regno Unito, 1945
Regia: Franciszka e Stefan Themerson

▪ Scen.: Bruce Graeme. F.: Franciszka Themerson, Stefan Themerson. M.: Franciszka Themerson, Stefan

Themerson. Int.: James McKechnie (voce narrante). Prod.: Polish Film Unit ▪ DCP. D.: 10'. Bn. Versione inglese / *In English*

▪ Da: LUX ▪ Restaurati in 4K nel 2025 da Fixafilm e LUX presso il laboratorio Fixafilm, a partire da copie 35mm conservate presso LUX, Filmoteka Narodowa e BFI National Archive. Con il sostegno di Polski Instytut Sztuki Filmowej / *Restored in 4K in 2025 by Fixafilm and LUX at Fixafilm laboratory, from 35mm prints preserved by LUX, Filmoteka Narodowa and BFI National Archive. Funding provided by Polski Instytut Sztuki Filmowej*

Con solo quattro cortometraggi, Franciszka (1907-1988) e Stefan Themerson (1910-1988) attraversarono sia l'avanguardia polacca che quella britannica, tra il periodo interbellico e l'immediato dopoguerra. Un'esplorazione della sinestesia, un'opera *agitprop* antifascista, una variazione sull'assurdo e una trasposizione di un poemetto futurista compongono un corpus di opere tanto incompleto quanto essenziale. Nati in Polonia e di origini ebraiche, Franciszka e Stefan eccellevano rispettivamente nelle arti visive e nella poesia. Negli anni Trenta si fecero promotori del cinema d'avanguardia, organizzando proiezioni di film provenienti dal Regno Unito, dalla Francia e dalla Germania, facendo propria l'idea di un cinema poetico così come immaginato dal modernista polacco Karol Irzykowski e realizzando al contempo le proprie opere, basate in parte su fotogrammi (immagini ottenute per esposizione diretta) e tecnica stop-motion.

Per decenni si è creduto che dei cortometraggi polacchi prebellici dei Themerson fosse sopravvissuto solo *Przygoda Człowieka Poczciwego*. Di recente è riemersa una copia incompleta di quella che è forse la loro opera polacca più significativa, *Europa*, fedele adattamento visivo di un poemetto futurista pubblicato nel 1925 da Anatol Stern che conteneva una rabbiosa denuncia della povertà e della guerra. Quando Roman Polański realizzò il cortometraggio che segnò un punto di svolta nella sua carriera, *Due uomini e un armadio* (1958), citò l'immagine chiave di *Przygoda Człowieka Poczciwego*.

Dopo essersi trasferiti nel Regno Unito i Themerson unirono sperimentazione e astrazione in un lamento di guerra contro le atrocità naziste, *Calling Mr. Smith*, realizzato utilizzando il singolare procedimento additivo Dufaycolor. Il loro ultimo esperimento filmico, *The Eye and the Ear*, combina animazioni derivate da fotogrammi per realizzare uno studio sugli analoghi audiovisivi – capitolo iniziale di un orizzonte cinematografico ancora inesplorato. Nel loro complesso, queste quattro opere, per citare un'espressione coniata da Stefan Themerson nel suo saggio sulle possibilità di un cinema che rifiutasse sia la narrazione convenzionale sia la tirannia della rappresentazione naturalistica, sono mosse da un unico, irrefrenabile impulso: creare visioni.

Daniel Bird

In the space of four short films, Franciszka (1907-1988) and Stefan Themerson (1910-1988) straddled both Polish and British avant-gardes, of the interwar and immediate post-war periods. A study in synesthesia, anti-fascist agitprop, an exercise in absurdity, and film translation of futurist poetry, constitute a body of work that is incomplete, as it is essential. Born in Poland of Jewish descent, Franciszka and Stefan excelled in the plastic arts and poetry respectively. During the 1930s, they became champions of avant-garde cinema, organizing film screenings of works from the United Kingdom, France and Germany, advocating the idea of a poetic cinema envisaged by the Polish modernist Karol Irzykowski, while making their own works.

Derived in part from photograms and stop motion photography, for decades it seemed that only one of the Themersons' pre-war Polish shorts, Przygoda Człowieka Poczciwego*, had survived. Recently, an incomplete print of arguably their key Polish work has come to light:* Europa*, a literal, visual adaptation of an angry avant-garde poem by Anatol Stern, lamenting both poverty and war. When it came to making his career defining short,* Two Men and a Wardrobe *(1958), Roman Polanski quoted the key image from the Themersons'* Przygoda Człowieka Poczciwego.

Relocated in the United Kingdom, the Themersons utilized both experimentation and abstraction in a wartime lament for Nazi atrocities, Calling Mr. Smith*, printed on the uniquely pointillistic Dufaycolor process. Their last filmic experiment,* The Eye and the Ear*, reconciles animations derived from photograms in an essay on audio-visual analogues – an opening chapter on an as yet uncharted cinematic horizon. Together, these four works, to invoke the turn of phrase coined by Stefan Themerson in his essay on the possibilities of a cinema that eschewed both conventional storytelling and the tyranny of naturalistic cinematic representation, are possessed by a singular urge to create visions.*

Daniel Bird

MONSIEUR FANTÔMAS

Belgio, 1937 Regia: Ernst Moerman

▪ DCP. D.: 19'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique ▪ Restaurato nel 2023 da Cinémathèque royale de Belgique, a partire dal negativo nitrato 35mm. Con il sostegno di Fédération Wallonie-Bruxelles, Next Generation EU, BELSPO e Loterie nationale / *Restored in 2023 by Cinémathèque royale de Belgique, from the 35mm nitrate negative. Funding provided by Fédération Wallonie-Bruxelles, Next Generation EU, BELSPO and Loterie nationale*

Monsieur Fantômas è un singolare omaggio surrealista al genio del crimine dei feuilleton di Souvestre e

Monsieur Fantômas

Allain. Sottotitolato "Un film surrealista", irride sia la chiesa che la polizia, ma soprattutto è una ricerca poetica dell'amore. Fantômas (interpretato da Léon-Michel Smet, padre di Johnny Hallyday) è inseguito da tre agenti maldestri – un'allusione a Dupont e Dupond di Hergé e alle figure anonime di Magritte.

Il film è pervaso dall'assurdo: un prete in biancheria femminile, suore mascherate e Fantômas che si trasforma in un contrabbasso. Una scena in cui una suora in costume da bagno passa accanto a un segnale di senso unico rivela l'umorismo provocatorio di Moerman. Eppure il suo Fantômas è anche un eroe tragico, un Orfeo alla ricerca di Euridice.

Girato tra dune e monasteri, il film cita il dipinto di Magritte *Le Viol* e la poesia di Paul Éluard. Seppur grezzo dal punto di vista tecnico, abbraccia l'improvvisazione: l'esecuzione con cannone e la farandola di suore che danzano attorno a un palo sono pura poesia.

Presentato in anteprima a Bruxelles insieme a *Un chien andalou* di Buñuel, il film fu considerato un capolavoro da alcuni (tra cui Éluard). Oggi resta un'affascinante curiosità, una ribellione "gioiosa e meravigliosa" (Dominique Païni) contro il cinema convenzionale.

Bruno Mestdagh

Monsieur Fantômas *is a unique surrealist homage to the criminal mastermind from the feuilletons of Souvestre and Allain. The film, subtitled "A Surrealist Film", parodies both the church and the police, but above all, it is a poetic quest for love. Fantômas (played by Léon-Michel Smet, father of Johnny Hallyday) is pursued by three bumbling agents – a nod to Hergé's Thompson and Thomson and Magritte's anonymous figures.*

The film is steeped in absurdity: a priest in women's underwear, nuns in masks, and Fantômas transforming into a double bass. A scene featuring a nun in a swimsuit walking past a one-way street sign reveals Moerman's provocative humour. Yet his Fantômas is also a tragic hero, an Orpheus searching for Eurydice.

Shot in dunes and monasteries, the film references Magritte's painting Le Viol *and the poetry of Paul Éluard. Though technically rough, the film embraces improvisation: the execution by cannon and the farandole of nuns dancing around a pole are pure poetry.*

Premiering in Brussels alongside Buñuel's Un chien andalou, *the film was considered a masterpiece by some (including Éluard). Today, it remains a fascinating curiosity, a "joyful and marvellous" (Dominique Païni) rebellion against conventional cinema.*

Bruno Mestdagh

THE THREE BEARS

USA, 1939 Regia: Mannie Davis

▪ Sog.: dalla favola *Goldilocks and the Three Bears* (1837) di Robert Southey. Scen.: John Foster. M.: George McAvoy. Mus.: Philip A. Scheib. Prod.: Paul Terry per Terrytoons ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation presso il laboratorio Roundabout Entertainment, a partire dal negativo nitrato di successiva esposizione. Restauro sonoro effettuato presso i laboratori Audio Mechanics e Simon Daniel Sound, a partire dai negativi colonna originali. Con il sostegno di The Seth MacFarlane Foundation. Un ringraziamento speciale a Paramount Pictures Archive / *Restored in 4K in 2024 by the UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation at Roundabout Entertainment laboratory, from the successive exposure nitrate picture negatives. Audio restored at Audio Mechanics and Simon Daniel Sound laboratories. Funding by The Seth MacFarlane Foundation. Special thanks to Paramount Pictures Archive*

Dalla fiaba *Riccioli d'oro e i tre orsi* sono stati spesso tratti film d'anima-

zione. Diversi sono i titoli degli anni Trenta degni di nota, tra cui produzioni di Ub Iwerks e Disney-MGM che seguono abbastanza fedelmente l'originale: una famiglia di orsi subisce l'intrusione di una ragazzina che mangia il loro cibo, rompe i loro mobili e dorme nei loro letti per poi scappare una volta scoperta. Il cortometraggio *The Three Bears* della Terrytoons, invece, propone alcune vivaci variazioni. Celebre per personaggi come Farmer Al Falfa e Mighty Mouse, la Terrytoons era stata fondata nel 1929 da John Terry ed era nota per l'economia di mezzi. Sfornava però opere di inaspettata genialità, e *The Three Bears* non fa eccezione. Sebbene non sia surreale come la versione del 1934, presenta comunque momenti stravaganti, come una testa staccata dal corpo e un pianoforte che saltella allegramente. Ci sono orsi italiani che mangiano spaghetti, suonano il violino, si abbandonano a gesti plateali di disappunto e insistono calorosamente perché Riccioli d'oro suoni insieme a loro, nonostante la sua maleducazione. Abbandonando la struttura rituale della trama, il film si concentra invece su un personaggio più pericoloso: un cacciatore malvagio che la famiglia improvvisata dovrà superare in astuzia.

Jennifer Lynde Barker

The Three Bears

Goldilocks and the Three Bears *has often been adapted in animation, and there are several films of note from the 1930s, including productions by Ub Iwerks and Disney-MGM that follow the original tale fairly closely: a bear family suffers a home invasion by a girl who eats their food, breaks their furniture, and sleeps in their beds before running off when discovered. The Terrytoons film* The Three Bears*, on the other hand, offers some jazzy revisions. Known for characters such as Farmer Al Falfa and Mighty Mouse, Terrytoons was founded in 1929 by John Terry, and had a reputation for being cheap. The films are often surprisingly inventive, however, and* The Three Bears is *no exception. Although not as surreal as their 1934 version, it has its moments, including a disembodied head and frolicking piano. It features Italian bears who eat spaghetti, play violin, engage in excessive face-palming, and warmly insist that Goldilocks join them to play music despite her rudeness. Abandoning the ritualistic plot, it focuses instead on a more dangerous character – a villainous hunter that this found family must outwit.*

Jennifer Lynde Barker

LIFEBOAT

USA, 1944 Regia: Alfred Hitchcock

▪ T. it.: *Prigionieri dell'oceano*. Sog.: John Steinbeck. Scen.: Jo Swerling. F.: Glen MacWilliams. M.: Dorothy Spencer. Scgf.: James Basevi, Maurice Ransford. Mus.: Hugo W. Friedhofer. Int.: Tallulah Bankhead (Connie Porter), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willi), Mary Anderson (Alice MacKenzie), John Hodiak (Kovac), Henry Hull (Charles J. "Ritt" Rittenhouse), Heather Angel (signora Higley), Hume Cronyn (Stanley Garrett). Prod.: Kenneth Macgowan per 20th Century Fox ▪ DCP. D.: 97'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da The Walt Disney Studios e The Film Foundation in collaborazione con BFI National Archive e MoMA – The Museum of Modern Art presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics, a partire da una copia nitrato 35mm, un duplicato negativo nitrato 35mm, un duplicato negativo acetato italiano 35mm, una copia fine grain 35mm e un duplicato negativo 35mm / *Restored in 4K in 2024 by The Walt Disney Studios and The Film Foundation in collaboration with BFI National Archive and MoMA – The Museum of Modern Art at Cineric and Audio Mechanics laboratories, from a 35mm nitrate print, a 35mm nitrate dupe negative, a 35mm acetate Italian dupe negative, a 35mm fine grain and a 35mm dupe negative*

La prima sequenza, come spesso in Hitchcock muta, è tra le sue più notevoli. Una nave americana è stata affondata da un sommergibile tedesco.

Lifeboat

Tra i flutti si incrociano, in un'incongruità degna di Lautréamont, resti del naufragio: una cassetta *first aid*, un mazzo di cipolle, una copia del "New Yorker", una scacchiera. Uno dopo l'altro ci conducono a una scialuppa sulla quale la reporter e femmina di lusso Tallulah Bankhead, magnifico visone, macchina fotografica in mano, uno sguardo alla smagliatura sulla calza, fuma, scatta e attende. Fondamentalmente (e fin dai titoli) il film è per lei. Hitchcock difendeva tuttavia il dettato politico: "Nel mondo c'erano due forze l'una di fronte all'altra, le democrazie e il nazismo. Ora, le forze democratiche erano in uno stato di completa disorganizzazione, mentre i tedeschi sapevano dove volevano arrivare. Si trattava dunque di dire ai democratici che era assolutamente necessario unirsi, lasciando da parte le divergenze per concentrarsi su un solo nemico". Parole così nobili e (sempre!) risonanti che, in termini narrativi, potevano far temere il peggio. Invece *Lifeboat* ha una sua costretta, collassata vivacità. Gli otto sopravvissuti che si trovano a condividere i pochi metri quadrati della scialuppa compongono un mondo dialettico e sentimentale, un arco parlamentare, una 'piccola città' basculante su un mare infido, con echi di Thornton Wilder via Steinbeck (che aveva scritto un primo trattamento) e un tocco capriano portato da Jo Swerling, che firma la sceneggiatura. Il tedesco accolto sulla scialuppa ha l'aria di un buon birraio bavarese, ma tale non è, e le forze del bene gli riservano la fine che i tempi richiedono.

La fenomenale performance di Tallulah, il suo progressivo spogliarello identitario (perde il visone, gli attrezzi del mestiere, il bracciale di diamanti usato come esca), la sua "raucous comic sexiness" (Pauline Kael), ci fa venire il sospetto che se questa leggenda del teatro americano non trovò più spazio nel cinema, è perché lo schermo degli anni Quaranta non era grande abbastanza per contenere sia Bette Davis sia lei. Congedo in forma di enigma: la guerra non è finita, la guerra non finisce mai, e 'che fare?' è il dilemma che sempre assillerà ogni essere umano, ogni società.

Paola Cristalli

The first sequence, silent, as often in Hitchcock, is one of his most remarkable. An American ship has been sunk by a German submarine. Amid the waves float, as on Lautréamont's dissecting table, the incongruous remnants of the wreck: a first aid kit, a bunch of onions, a copy of "The New Yorker", a chessboard. One by one, they lead us to a lifeboat, where the worldly reporter Tallulah Bankhead – wrapped in a magnificent mink, camera in hand, glancing at a run in her stocking – smokes, casually snaps, and waits. Fundamentally (and from the opening credits), the film belongs to her.

Hitchcock, however, defended the political indictment: "There were two opposing forces in the world, democracies and Nazism. Now, the democratic forces were in a state of complete disorganization, while the Germans knew exactly what they wanted. The idea was to tell the democracies they had to unite, put aside their differences, and concentrate on a single enemy." Words so noble and (always!) resounding that, cinematically speaking, they could betoken the worst. Quite the opposite, Lifeboat *possesses a constrained, compelling vitality. The eight survivors forced to share the lifeboat's few square feet form a small world of dialectic and sentiment, a full parliament, an "our town" rocking to a treacherous sea – with echoes of Thornton Wilder by way of Steinbeck (who wrote an early treatment) and a Capraesque touch from Jo Swerling, who signed the screenplay. The German they saved from the sea looks like a kindly Bavarian brewer, but he isn't, and in the end the forces of good do what the moment calls for.*

Tallulah's phenomenal performance – her progressive stripping away of identity (she loses mink, camera, typewriter, and a diamond bracelet used as bait), her "raucous comic sexiness" (Pauline Kael) – leaves us suspecting that if this American stage legend didn't find more space in cinema, it's because the screen of the 1940s wasn't big enough to hold both Bette Davis and her. Ending in the

form of an enigma: the war isn't over, the war is never over, and "what is to be done?" is the question that will forever haunt every human being, every society.
Paola Cristalli

TILL WE MEET AGAIN

USA, 1944 Regia: Frank Borzage

▪ T. it.: *L'estrema rinuncia*. Sog.: dalla pièce *Tomorrow's Harvest* (1934) di Alfred Maury. Scen.: Leonore J. Coffee. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Elmo Veron. Scfg.: Hans Dreier, Robert Usher. Mus.: David Buttolph. Int.: Ray Milland (John), Barbara Britton (sorella Clothilde/Louise Dupree), Walter Slezak (il sindaco Vitrey), Lucile Watson (la madre superiora), Konstantin Shayne (maggiore Krupp), Vladimir Sokoloff (Cabeau), Mona Freeman (Elise), William Edmunds (Henri Maret). Prod.: Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K da Universal e The Film Foundation presso il laboratorio NBCUniversal StudioPost, a partire dal negativo originale nitrato 35mm, da un fine grain composito 35mm e dal negativo colonna ottico nitrato 35mm. Un ringraziamento speciale a Martin Scorsese e Steven Spielberg / *Restored in 4K by Universal Pictures and The Film Foundation at NBCUniversal StudioPost laboratory, from the original 35mm negative nitrate, a 35mm composite fine grain and the 35mm optical sound track negative nitrate. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg*

Till We Meet Again

Ray Milland interpreta John, un pilota americano costretto ad atterrare nella Francia occupata dai nazisti e aiutato da una giovane suora (Barbara Britton), che, per facilitare la sua fuga, indossa abiti civili. Tra i due nasce un desiderio inespresso.

Nonostante sia un film di guerra in gran parte ignaro del contesto geopolitico in cui è ambientato – e un po' smorzato da un'artificiosità da studio che diluisce lo stile inconfondibile di Borzage –, dal punto di vista tematico *Till We Meet Again* eguaglia per ricchezza i migliori lavori degli anni Trenta del regista. Qui Borzage esplora il significato della spiritualità religiosa in tempo di guerra: se gli innocenti devono soffrire per i colpevoli, l'idea cristiana di sacrificio trova una chiara corrispondenza nelle brutali realtà della guerra. E tuttavia ciò che è veramente in gioco in questo caso è la trascendenza allegorica dell'amore carnale. Il film afferma, con straordinaria chiarezza, che amare qualcuno può sostituire l'amore per Dio – e che il paradiso è la casa in cui ci si sente al sicuro. Ci sono sequenze indimenticabili che costruiscono un ponte tra casa e paradiso, desiderio e divinità. In una di esse, John e la suora salgono su un autobus pieno di soldati tedeschi. Quando lei si accorge che una ferita sul petto di John ha iniziato a sanguinare, macchiandogli la giacca e rischiando di smascherarlo, appoggia delicatamente il capo sul suo petto per nascondere la macchia. Milland, ignaro del vero motivo, interpreta il gesto come una manifestazione di passione e le prende la mano. Una volta scesi i

soldati, lei solleva subito il capo. "Aveva paura anche lei" dice a Milland. "Le batteva forte il cuore". Solo noi sappiamo perché. Borzage condivide sempre i segreti dell'anima dei suoi protagonisti, e per questo gli elementi più convenzionali del film passano in secondo piano o vengono facilmente perdonati.

Quando John parla del suo amore per la moglie sembra quasi che stia facendo l'amore con la suora, attraverso le parole. Nella paura della morte e nel comune senso di smarrimento i due diventano metaforicamente marito e moglie. Questo è Borzage allo stato puro.

Ehsan Khoshbakht

Ray Milland's John, a grounded American pilot in Nazi-occupied France, is helped by a young nun (Barbara Britton) who, in order to facilitate his escape, dresses as a civilian. In doing so, the two develop an unspoken desire for each other.

Despite being a war film largely oblivious to the geopolitical realities of its setting – and somewhat dampened by studio artifice that mutes Borzage's signature style – Till We Meet Again *is thematically as rich as Borzage's finest films of the 1930s. The film explores the meaning of religious spirituality during wartime; if the innocent must suffer for the guilty, then the Christian notion of sacrifice finds a clear parallel in the brutal realities of war. Yet what is truly at stake here is the allegorical transcendence of bodily love. The film asserts with remarkable clarity that loving someone can serve as a substitute for loving God – and that heaven is home, where one feels safe. There are unforgettable sequences that build a bridge between home and heaven, desire and divinity. In one, John and the nun board a bus full of German soldiers. When she notices that a wound on John's chest has begun to bleed, staining his jacket and threatening to expose him, she gently rests her head on his chest to conceal it. Milland, unaware of her true intention, misinterprets it as a gesture of passion and responds by holding her hand. Once the soldiers disembark, she quickly lifts her head. "You were frightened too," she says to Milland. "Your heart was pounding." Only we know why his heart was pounding. Borzage always shares the secrets of his protagonists' souls, and because of that, the film's more conventional elements are easily forgotten or forgiven.*

When John explains his love for his wife, it feels as though he is making love to the nun, in words. In their fear of death and their shared displacement, they metaphorically become husband and wife. That's pure Borzage.

Ehsan Khoshbakht

DUEL IN THE SUN

USA, 1946 Regia: King Vidor

▪ T. it.: *Duello al sole*. Sog.: dal romanzo omonimo (1944) di Niven Bush. Scen.: David O. Selznick. F.: Lee Garmes, Ray Rennahan, Harold Rosson. M.: Hal C. Kern, John D. Faure, William H. Ziegler. Scgf.: J. McMillan Johnson. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Jennifer Jones (Pearl Chavez), Joseph Cotten (Jesse McCanles), Gregory Peck (Lewt McCanles), Lionel Barrymore (senatore McCanles), Herbert Marshall (Scott Chavez), Lillian Gish (Laura Belle McCanles), Walter Huston (Jubal Crabbe), Charles Bickford (Sam Pierce), Butterfly McQueen (Vashti). Prod.: David O. Selznick per Vanguard Films ▪ DCP. D.: 144'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da The Walt Disney Studios e The Film Foundation in collaborazione con George Eastman Museum e MoMA – The Museum of Modern Art presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics, a partire dai negativi di separazione nitrato 35mm / *Restored in 4K in 2024 by The Walt Disney Studios and The Film Foundation in collaboration with George Eastman Museum and MoMA – The Museum of Modern Art at Cineric and Audio Mechanics laboratories, from the 35mm nitrate separation negatives*

A tutto quello che se n'era andato via col vento, Selznick e Vidor concedono un ultimo decadente tributo, un tragico ritorno di fiamma. Pearl Chavez è un "trauma culturale", come scrisse Jean-Louis Comolli, frutto proibito di tempi confusi, figlia d'un disfatto dandy creolo e di un'indiana indomabile; il leone ferito Lionel Barrymore, ranchero texano che non vuole vedere la terra sfigurata dalla ferrovia, infine s'inchina alla bandiera "per cui ho combattuto". Dunque stava dalla parte giusta, eppure oggi teme "i migranti, la politica e le tasse", rabbiosi rancori, povere paure di sempre.

C'è molta storia americana in *Duel in the Sun*, a partire dalla beffarda resilienza dello stereotipo razziale – e la schiavetta Butterfly McQueen, stessa ciarliera testa vuota che veniva presa a schiaffi da Scarlett O'Hara, ne è l'icastico suggello. Ma se siamo qui a parlarne con la reverenza dovuta a un mito, è perché questa è soprattutto una storia di corpi che bruciano, punto quasi inarrivabile dell'erotica hollywoodiana. Una storia di *sécrétions magnifiques*, lacrime, sudore, sangue, saliva e altre che non ci è consentito non immaginare (Vidor, che dovette lasciare la regia delle scene più calde a Selznick, ne era infastidito: "Le rividi al montaggio, mi fecero ridere". Eppure quella dismisura della passione, anni dopo, la fece sua nel capolavoro *Ruby fiore selvaggio*). Perché è chiaro che qualsiasi donna con gli ormoni sotto controllo avrebbe preferito l'ironico avvocato Joseph Cotten a questo Gregory Peck di sorrisi lascivi e speroni danzanti, bullo, omicida e 'semi-stupratore' – parola che è in sé un controsenso, ma questo è esattamente ciò di cui qui si parla, è il pozzo buio che Jennifer Jones esplora sul filo teso tra il desiderio e la sua retorica, creatura surrealista e ipnotica.

Duel in the Sun è un rizoma vivo, capace di riemergere a lunga distanza: una bella serie western edipica ed erotica come *Yellowstone*, dove il pa-

Duel in the Sun

dre padrone marchia a fuoco le bestie 'come fa con i figli', ne è l'ultimo turgido germoglio. Ma noi torniamo all'originale, e facciamoci sommergere dalla musica inesorabile di Dimitri Tiomkin, dai tramonti d'inferno di Lee Garmes, nella bellezza del Technicolor restaurato.

Paola Cristalli

To all that had already gone with the wind, David Selznick and King Vidor granted one last decadent tribute, a tragic, incendiary resurgence. Pearl Chavez is a cultural trauma, as Jean-Louis Comolli wrote, the forbidden fruit of confused times, daughter of a fallen Creole dandy and an untamed Native woman; the wounded lion Lionel Barrymore, a Texas rancher unwilling to see his land scarred by the railroad, finally bows before the flag "I fought for". So he was on the right side after all – and yet today he fears "migrants, politics, and taxes", the same angry resentments, the same timeless, miserable dreads.

There is much American history in Duel in the Sun*, starting with the cynical resilience of the racial stereotype – including the little black maid played by Butterfly McQueen, still the chatty airhead who got slapped by Scarlett O'Hara. But if we are here speaking of the film with the reverence owed to a myth, it's because this is above all a story of bodies ablaze with desire, an almost unreachable peak of Hollywood erotica. A story of* sécrétions magnifiques*: tears, sweat, blood, saliva and others we can't help but imagine. Vidor, who had to leave the directing of the hot stuff to Selznick, was annoyed: "I saw those kisses in the editing room, they made me laugh." And yet, years later, he would make that boundless surge of passion completely his own, in the masterpiece* Ruby Gentry*. Because clearly, any woman with her hormones in check would have preferred the ironic lawyer Joseph Cotten to Gregory Peck's lewd smiles and dancing spurs – a bully, a killer, and a "semi-rapist",* per se *a nonsensical word. But that's exactly what's at stake here, that's the dark pit Jennifer Jones explores, while walk-*

The Paradine Case

ing the taut line between desire and its rhetoric, a wonderful creature, surrealist and hypnotic.

Duel in the Sun *is a living rhizome, capable of resurfacing after great stretches of time: a strikingly Oedipal and erotic western series such as* Yellowstone, *where the domineering father brands cattle "like he does with his sons", is its most recent and swollen offshoot. But let us return to the original, and allow ourselves to be overwhelmed by Dimitri Tiomkin's inescapable music, by Lee Garmes' hellish sunsets, in the beauty of restored Technicolor.*

Paola Cristalli

THE PARADINE CASE

USA, 1947 Regia: Alfred Hitchcock

▪ T. it.: *Il caso Paradine*. Sog.: dal romanzo omonimo (1933) di Robert Smythe Hichens, adattato da Alma Reville. Scen.: David O. Selznick. F.: Lee Garmes. M.: Hal C. Kern, John Faure. Scgf.: J. McMillan Johnson. Mus.: Franz Waxman. Int.: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (giudice Horfield), Alida Valli (Maddalena Anna Paradine), Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield), Charles Coburn (Sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Joan Tetzel (Judi Flaquer). Prod.: David O. Selznick per The Selznick Studio ▪ DCP. D.: 114'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Walt Disney Studios e The Film Foundation in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics, a partire dal negativo originale nitrato 35mm / *Restored in 4K in 2025 by The Walt Disney Studios and The Film Foundation in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art at Cineric and Audio Mechanics laboratories, from the original 35mm nitrate negative*

Serge Lutens, *maître parfumeur* forse più influente degli ultimi trent'anni e sofisticato *storyteller*, così descrisse Féminité du bois, il profumo che nel 1992 cominciò a fare di lui una leggenda: "Diciamo che è un giudice che si innamora del criminale". Questa frase mi ha sempre fatto pensare a *The Paradine Case*, e non solo per via d'un amore che s'accende tra una cella e un'aula giudiziaria (qui è l'avvocato che s'innamora della sua criminale, il giudice è solo uno sguardo laido che scruta una spalla nuda), ma perché questo è un film in cui l'olfatto, l'odore del corpo amato, governa lo snodo cruciale. "Quando Louis Jourdan è chiamato a testimoniare, entra nella sala del tribunale e deve passare dietro ad Alida Valli. Lei gli volta le spalle ma volevo dare l'impressione che lo sentisse, non che indovinasse la sua presenza, ma proprio che ne sentisse l'odore" (così Hitchcock a Truffaut). Un'audace messinscena olfattiva, forse una fantasia alla *Lady Chatterley*, che tuttavia non riesce del tutto. Valli, di cui Hitchcock riprende con voluttuosa cura la nuca e il profilo, resta uno splendido, gotico scrigno chiuso, e nemmeno in *quel* momento avvertiamo il suo fremito; Jourdan è un ragionevole oggetto del desiderio, però lontano da quell'idea di "garzone, con addosso un afrore di letame".

The Paradine Case non è mai piaciuto a nessuno. Hitchcock lo fa controvoglia per doveri contrattuali, Selznick spende quattro milioni di dollari (neanche lontanamente rientrati) per ritrovarsi un film che a tratti pare una produzione Rank o London Films, gli attori sembrano tutti sbagliati (ma davvero Laurence Olivier avrebbe figurato meglio di questo Gregory Peck, stordito dall'amore non corrisposto?), James Agee scrisse: "Molta sapienza tecnica al servizio di molto nulla". Resta però un puro film hitchockiano, una storia di matrimoni tristi o infernali: uno già concluso col delitto, un altro che continua nella sua onesta amorevole malinconia, e al terzo, tra il repellente giudice Charles Laughton e sua moglie, è dedicato un formidabile teatrino sadico, nel quale con poche

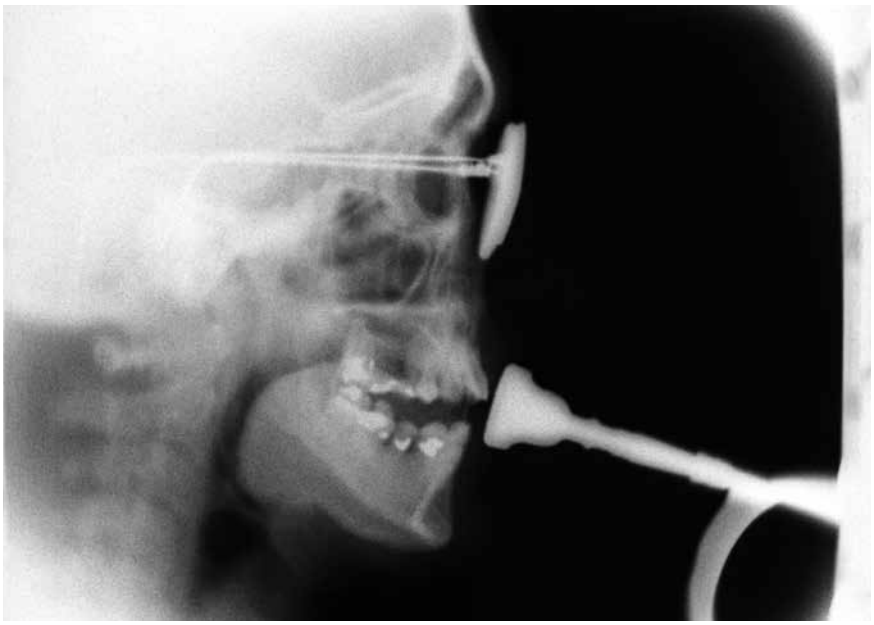
parole contratte, pochi sguardi dolenti e un bicchiere spezzato Ethel della grande famiglia dei Barrymore si guadagnò una nomination all'Oscar.

Paola Cristalli

Serge Lutens – arguably the most influential maître parfumeur *of the past 30 years and a sophisticated storyteller – once described Féminité du bois, the fragrance that in 1992 began to turn him into a legend, with these words: "Let's say it's a judge who falls in love with the criminal." That line has always made me think of* The Paradine Case *– not only because of a love that lingers between a locked cell and a courtroom (here it's the lawyer who falls for his lady criminal, the judge is just a lusty gaze on a bare shoulder), but because this is a film where the sense of smell, the scent of the beloved body, governs the pivotal moment. "When Louis Jourdan is called to testify, he enters the courtroom and has to pass behind Alida Valli. She has her back to him, but I wanted to give the impression that she senses him – not that she guesses he's there, but that she actually smells him," Hitchcock told Truffaut. A bold olfactory staging, perhaps a* Lady Chatterley*-like fantasy, which doesn't entirely succeed. Valli, whose nape and profile Hitchcock films with languid care, remains a splendid, gothic sealed case, and even in* that *moment we don't feel her quiver; Jourdan is a reasonable object of desire, yet far from that idea of "a stable boy, reeking faintly of manure".*

The Paradine Case *has never been anyone's favourite. Hitchcock made it reluctantly, out of contractual obligation. Producer David Selznick spent four million dollars (nowhere near recouped) to end up with a film that at times feels like a Rank or London Films production; the miscasting was notorious (though would Laurence Olivier really have done better than this Gregory Peck dazed by unrequited love?); James Agee wrote: "A lot of skill over a lot of nothing." Yet it remains a pure Hitchcock film, a story of sad or hellish marriages: one already ended in murder, another continuing in its honest, loving melancholy, and a third, between the repellent Judge Charles Laughton and his wife, given over to a brilliant little sadistic stage play, where with just a few clipped words, a few pained glances, and a shattered glass, Ethel – of the great Barrymore family – earned an Oscar nomination.*

Paola Cristalli



Studies in Diagnostic Cinefluorography

STUDIES IN DIAGNOSTIC CINEFLUOROGRAPHY

USA, 1947-1955

Regia: James Sibley Watson

▪ F.: James Sibley Watson. Prod.: Department of Radiology, University of Rochester School of Medicine and Dentistry ▪ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: George Eastman Museum ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da George Eastman Museum presso il laboratorio George Eastman Museum's Film Preservation Services, a partire da una copia 35mm. Con il sostegno di Los Angeles Filmforum e The Getty Foundation / *Restored in 4K in 2024 by George Eastman Museum at George Eastman Museum's Film Preservation Services laboratory, from a 35mm print. Funding by Los Angeles Filmforum and The Getty Foundation*

James Sibley Watson vanta numerosi meriti che ne giustificano la fama. Nato in una famiglia facoltosa, divenne un generoso mecenate. Negli anni Venti del Novecento fu comproprietario e condirettore di una delle più importanti riviste letterarie moderniste, "The Dial". Dopo aver acquistato una cinepresa 35mm per girare film amatoriali realizzò ben presto due opere fondamentali della cosiddetta prima avanguardia cinematografica americana, *The Fall of the House of Usher* (1928) e *Lot in Sodom* (1933), entrambi diretti insieme a Melville Webber. Nel tempo libero realizzò le riprese e occasionalmente curò la regia di film industriali di straordinaria bellezza e molto apprezzati dalla critica, come *The Eyes of Science* (1930) e *Highlights and Shadows* (1938).

Laureato in medicina, negli anni Quaranta avviò una collaborazione con i radiologi dell'Università di Rochester e, per oltre vent'anni, si dedicò

alla cinematografia a raggi X. Destinati esclusivamente alla ricerca, questi film erano a volte deliziosamente eccentrici. I 'modelli' di Watson suonavano strumenti musicali o si truccavano con cosmetici impenetrabili ai raggi X, trasformando uno scheletro in una donna affascinante. Di tanto in tanto il regista sperimentale prendeva il sopravvento sullo scienziato.

Peter Bagrov

James Sibley Watson has many claims to fame. Born into wealth, he became a generous patron of the arts. In the 1920s he co-owned and co-edited one of the most important modernist literary magazines, "The Dial". Having acquired a 35mm camera to shoot home movies, he soon made two seminal works of the so-called First American Film Avant-Garde, The Fall of the House of Usher *(1928) and* Lot in Sodom *(1933), both co-directed with Melville Webber. In his spare time, he photographed and occasionally directed stunningly beautiful and critically acclaimed industrial films, such as* The Eyes of Science *(1930) and* Highlights and Shadows *(1938).*

Trained as a medical doctor, in the 1940s, he teamed up with radiologists from the University of Rochester and, for more than twenty years, worked on X-ray cinematography. Intended for research only, the films were at times charmingly eccentric. Watson's "models" played musical instruments or even put on make-up impenetrable to X-rays, which turned a skeleton into a lovely woman. Every now and then, the avant-garde filmmaker took over the scientist.

Peter Bagrov

RISO AMARO

Italia, 1949 Regia: Giuseppe De Santis

▪ T. int.: *Bitter Rice*. Sog.: Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini. Scen.: Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, Gianni Puccini. F.: Otello Martelli. M.: Gabriele Varriale. Scfg.: Carlo Egidi. Mus.: Goffredo Petrassi. Int.: Vittorio Gassman (Walter), Silvana Mangano (Silvana Melega), Raf Vallone (Marco Galli), Doris Dowling (Francesca), Checco Rissone (Aristide), Nico Pepe (Beppe), Adriana Sivieri (Celeste), Lia Corelli (Amelia). Prod.: Dino De Laurentiis per Lux Film ▪ DCP. D.: 108'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cristaldifilm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale, un duplicato negativo e una copia positiva depositati da Cristaldifilm presso CSC – Cineteca Nazionale e dal controtipo positivo del restauro promosso nel 1994 da CSC – Cineteca Nazionale. Con il sostegno di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE – Association des Cinémathèques Européennes, parte del programma MEDIA di Europa Creativa / *Restored in 4K in 2025 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldifilm at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negative, a dupe negative and a positive print preserved by Cristaldifilm at CSC – Cineteca Nazionale and from the dupe positive of the 1994 restoration promoted by CSC – Cineteca Nazionale. Funding provided by "A Season of Classic Films", an initiative of ACE – Association des Cinémathèques Européennes, supported by the EU Creative Europe MEDIA programme*

Un miscuglio di elementi allo stesso tempo molto tradizionali e molto nuovi, legati abilmente tra loro, decretò il trionfo commerciale di questo film importante per la storia del cinema italiano, sebbene privo di genialità. Sul versante della tradizione: una sceneggiatura romanzesca e violenta, degna di un brutto fotoromanzo. Sul versante della novità: un'ambigua appartenenza al movimento neorealista. Per rendere omogeneo l'insieme De Santis ricorre a un erotismo torrido, frutto di questo insolito assembramento di donne al lavoro e del fascino di Silvana Mangano. La descrizione della miseria di un ambiente sociale precario conferisce al film una dimensione sociologica, rafforzata dalla tendenza unanimista sempre presente in De Santis. È anzi l'aspetto più personale della sua opera, che ritroviamo anche in *Roma ore 11* (1952).

La mediocrità della trama poliziesca non impedisce al regista di mostrare da una grande varietà di angolazioni il microcosmo rappresentato, e, al tempo stesso, di farne percepire il respiro collettivo, di coglierne slanci e delusioni come manifestazioni di un gruppo omogeneo. A tal fine utilizza con discernimento i piani-sequenza, i movimenti di gru in esterni e i cori delle mondine. I personaggi principali (eccezion fatta per il 'cattivo' interpretato da Gassman, figura convenzionale e melodrammatica del tutto fuori posto in una rappresentazione neorealista) esprimono l'ambivalenza comportamentale della generazione uscita dalla guerra: da un lato le tentazioni, le frustrazioni e le loro tragiche conseguenze; dall'altro gli sforzi per risollevarsi e creare un mondo nuovo. Questo dualismo emerge in modo ancora più netto attraverso l'aspetto più marcatamente originale del film: la scelta narrativa di privilegiare decisamente il punto di vista femminile. Ne derivano scene d'azione del tutto inusuali dove i due uomini si ritrovano immobilizzati e passivi, mentre le due donne, armi in pugno, prendono l'iniziativa.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Parigi 1992

A mixture of elements – both very traditional and very modern, linked together by a clever combination – ensures the commercial success of this important film in the history of Italian cinema, even if it is devoid of genius. On the traditional side: a melodramatic and violent plot, worthy of a bad photo-novel. On the modern side: an ambiguous affiliation to the neorealist movement. To give the whole

Riso amaro

thing a sense of unity, Giuseppe De Santis resorts to torrid eroticism, making use of the unusual gathering of women at work and the personal seductiveness of Silvana Mangano. The depiction of the misery of a precarious social milieu adds a sociological dimension to the film, reinforced by the tendency toward unanimity ever-present in De Santis's films. Indeed, it is the most personal aspect to his work and can also be found in Rome 11:00 *(1952).*

The mediocrity of the police element of the plot does not prevent the filmmaker from showing the small universe he describes from a wide variety of angles and, at the same time, from making its collective spirit felt, capturing its enthusiasm and disappointments as the manifestations of a homogeneous group. To achieve this, he astutely uses long shots, crane shots in outdoor scenes and choruses sung by women in the rice fields. The main characters (with the exception of the "villain" incarnated by Vittorio Gassman – a conventional and histrionic figure completely out of place in a neorealist context) express the ambivalence of the postwar generation. On one hand, there are their temptations, their frustrations and their tragic consequences; on the other, there are efforts to break out of the rut and recreate a new world. This duality is even more evident through the film's most notable originality: the clear intention to give priority, through its narrative, to the perspectives of the women. This leads to entirely atypical fight scenes, where the two men remain motionless and passive, while the two women, armed and ready, take action.
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, *Éditions Robert Laffont, Paris 1992*

CONTRO LA LEGGE

Italia, 1950 Regia: Flavio Calzavara

▪ T. int.: *Against the Law*. Sog.: Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Calogero Marrocco. Scen.: Guglielmo Santangelo, Giuseppe Mangione, Flavio Calzavara. F.: Giovanni Vitrotti. M.: Marcella Gengarelli.

Contro la legge

Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Franco Casavola. Int.: Marcello Mastroianni (Marcello Curti), Fulvia Mammi (Maria), Renato Malavasi (Peppino), Tino Buazzelli (commissario), Manlio Busoni (maresciallo), Mario Terribile (venditore di uccelli), Paolo Panelli (Tremolino), Angelo Canova ("Grigio"). Prod.: Giorgio Carini per S.Ca.La. Film ▪ DCP. D.: 96'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: VIGGO ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da VIGGO presso i laboratori Picture & Sound e Video Master Digital, a partire dal negativo camera originale conservato presso Cineteca Milano. Restauro sonoro effettuato da Fabio Venturi presso il laboratorio Touch Entertainment Production / *Restored in 4K in 2025 by VIGGO at Picture & Sound and Video Master Digital laboratory, from the original camera negative preserved by Cineteca Milano. Audio restored by Fabio Venturi at Touch Entertainment Production laboratory*

Marcello Curti, giovane di buona famiglia, traffica valuta all'insaputa dei suoi. Un giorno gli accade di fare da mediatore per uno scambio in dollari, ma la trattativa degenere in rissa e uno dei trafficanti è colpito a morte. Marcello, che ha soccorso il ferito, viene arrestato e accusato dell'omicidio. Grazie all'aiuto della fidanzata e a un indizio ritrovato sul luogo del delitto, Marcello e la polizia riusciranno a rintracciare il colpevole.

Primo film da protagonista di Marcello Mastroianni, che recita con la propria voce, realizzato dalla cooperativa S.Ca.La., Società Capitale Lavoro, di cui facevano parte lo stesso Mastroianni, Paolo Panelli e Tino Buazzelli. Uscito nelle sale nell'estate del 1952, il film ebbe un buon successo di pubblico e di critica, che ne elogia la regia e le scene d'azione pur nella povertà di mezzi: "Narrato con un ritmo ammirevole per crescendo di interesse, il racconto si svolge sul filo di un'inchiesta i cui elementi vengono svelati man mano senza pertanto pregiudicare la sorpresa della scoperta finale. Il ritmo del montaggio segue bene lo sviluppo della vicenda e sottolinea l'avventura con un accento drammatico cadenzato che regala il giusto orgasmo allo spettatore interessato" ("Rivista del cinematografo", agosto 1952).

A differenza di molti film di genere, che spesso incappavano nelle maglie della censura preventiva, il film di Calzavara raccolse fin da subito un giudizio positivo, forte anche della firma nel soggetto di Calogero Marrocco, ex capo della Squadra Mobile di Roma: "La vicenda", si legge nei documenti del ministero, "appare infatti trattata, sotto un certo punto di vista, da mani esperte e l'opera della polizia vi figura quanto mai astuta e brillante. La sceneggiatura non svela certo i segreti della mobile, ma indica sufficientemente quali siano i suoi modi di indagine, fino alla scoperta dell'assassino. Un 'giallo' quindi, ma condotto abilmente senza inutili truculenze".

Cristina D'Osualdo

Marcello Curti is a young man from a good background who, unknown to his family, is also involved in money laundering. While acting as the middleman in a currency exchange, the negotiations degenerate into a brawl and one of the traffickers is fatally shot. Marcello, who attempted to aid the wounded man, is arrested and accused of murder. Thanks to the help of his girlfriend and a clue found at the scene of the crime, Marcello and the police are able to track down the real culprit.

The film was Marcello Mastroianni's first lead role and featured the use of his own voice. It was produced by S.Ca.La., of which Mastroianni, Paolo Panelli and Tino Buazzelli were members. Released in the summer of 1952, the film was popular with audiences and critics alike, who praised the direction and action scenes, despite the limited budget: "The narration progressively tightens its grip on the audience's attention, as the investigation reveals the plot little by little without ever putting at risk the surprise of the final discovery. The pace of the editing is a perfect accompaniment to the narrative development, providing the adventure with the necessary dramatic cadence to give the spectator a thoroughly exciting experience" ("Rivista del cinematografo", August 1952).

Unlike many genre films, which often fell into the trap of precautionary self-censorship, Calzavara's film was positively received from the outset, also because it had been co-written by Calogero Marrocco, the ex-head of Rome's Flying Squad of. The ministerial document states: "The depiction of events, from a certain point of view, appears to have been treated by expert hands and the police work itself comes across as brilliant and astute. The screenplay does not reveal the secrets of the criminal division, but sufficiently depicts its investigative methods, concluding with the apprehension of the murderer. A 'detective film', therefore, but one that is skilfully constructed and free from any unnecessary truculence".

Cristina D'Osualdo

Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe

NIPPON SENBOTSU GAKUSEI NO SHUKI: KIKE WADATSUMI NO KOE

Giappone, 1950 Regia: Hideo Sekigawa

▪ T. int.: *Listen to the Voices of the Sea*. Scen.: Kazuo Funahashi. F.: Shinkichi Otsuka. M.: Shintaro Miyamoto. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Hajime Izu (Aoji), Yasumi Hara (Kishino), Akitake Kono (Kawanishi), Kinzo Shin (Oki), Haruko Sugimura (madre di Akiyama), Yuriko Hanabusa (madre di Kawanishi), Yoichi Numata (Maki), Soji Kamishiro (Shibayama). Prod.: Mitsuo Makino per Toyoko Eigan ▪ DCP. 108'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles*
▪ Da: Toei Company ▪ Restaurato in 4K da Toei Company presso il laboratorio Toei Labo Tech, a partire da una copia d'epoca 35mm. DCP realizzato da Nippon Cine Arts / *Restored in 4K by Toei Company at Toei Labo Tech laboratory, from the original 35mm print. DCP created by Nippon Cine Arts*

Realizzato verso la fine dell'occupazione americana del Giappone (1945-1952), *Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe* è considerato il primo film giapponese del dopoguerra a mostrare scene di combattimento. Il soggetto è tratto da una raccolta di grande successo di lettere e diari scritti da studenti arruolati e morti in guerra.

Oggi poco noto, il regista Hideo Sekigawa (1908-1977) lavorò negli anni Trenta come direttore di produzione alla P.C.L. e debuttò alla regia nel 1944 per la Toho, che aveva raccolto l'eredità della P.C.L., con un documentario sulla Mitsubishi Heavy Industries, all'epoca uno dei principali fornitori della Marina imperiale giapponese. Dopo la guerra, Sekigawa approfittò del clima più libero instauratosi nei primi anni dell'occupazione per esprimere le proprie idee di sinistra.

Sullo sfondo delle crescenti tensioni della Guerra fredda, tuttavia, un epocale sciopero alla Toho fu represso con fermezza dall'esercito americano. Sekigawa, come molti registi di sinistra, finì sulla lista nera. Si trasferì alla neonata Toyoko Eiga (in seguito Toei), dove realizzò questo film che si rivelò un grande successo di pubblico e di critica per la giovane casa di produzione.

Il film fu elogiato sia per la sua tecnica, sia per i valori che esprimeva. Joseph Anderson e Donald Richie ne ammirarono "l'uso energico del montaggio contrappuntistico", in cui le sofferenze dei soldati sono accostate a flashback della vita in tempo di pace. Il film non si limita a condannare la disumanità della guerra, ma racconta anche la liberazione spirituale dei giovani, le cui menti erano state ingabbiate dall'educazione militarista.

Il film riesce a restituire la tragedia della guerra attraverso esperienze individuali, andando oltre il semplice genere antimilitarista. Il conflitto tra obbligo militare e coscienza individuale qui rappresentato "simbolizza le contraddizioni vissute dall'insieme della società giapponese durante la guerra", e *Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe* non si limita a raccontare una pagina di storia ma interroga il presente postbellico.

Ci chiede come possiamo esaminare criticamente l'ideologia militarista che abbiamo seguito fino a ieri, e come possiamo costruire nuovi valori che la sostituiscano.

Alexander Jacoby e
Johan Nordström

Made towards the end of the American Occupation of Japan (1945-1952), Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe *is said to be the first postwar Japanese film to feature scenes of wartime combat. It was based on a bestselling collection of letters and diaries written by students who had been drafted and killed in the war.*

Little known today, director Hideo Sekigawa (1908-1977) served as a production manager at P.C.L. during the 1930s, and made his directorial debut at P.C.L.'s successor, Toho, in 1944 with a documentary about Mitsubishi Heavy Industries, then a leading contractor for the Imperial Japanese Navy. After the war, he took advantage of the freer climate of the early Occupation period to express his leftwing views.

But against a backdrop of escalating Cold War tensions, a landmark strike at Toho was assertively suppressed by the American military. Sekigawa, like many leftwing filmmakers, was blacklisted. He moved to the fledgling Toyoko Eiga (later Toei) to make this film which proved a crucial box-office and critical success for the young company.

The film was praised both for its technique and for its values. Joseph Anderson and Donald Richie admired its "vigorous use of contrapuntal montage", the soldiers' suffering being juxtaposed with flashbacks to peacetime. The film not only indicts the inhumanity of war but also tells the story of the spiritual liberation of young people whose thoughts were constrained by militaristic education.

The film succeeds in portraying the tragedy of war through individual experiences, transcending the simple antiwar film genre. The conflict between military obligation and the individual conscience dramatised in the film symbolises the contradictions faced by Japanese society as a whole during the war, and Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe *does not merely depict a page from history but questions the postwar present. It raises the issue of how one can critically examine the militaristic ideology that was followed until so recently, and how to construct new values to replace it.*

Alexander Jacoby and
Johan Nordström

SUNSET BOULEVARD

USA, 1950 Regia: Billy Wilder

▪ T. it.: *Viale del tramonto*. Scen.: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr.. F.: John F. Seitz. M.: Arthur Schmidt. Scgf.: Hans Dreier, John Meehan. Mus.: Franz Waxman. Int.: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max Von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Cecil B. DeMille (se stesso), Buster Keaton (ospite). Prod.: Charles Brackett per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Paramount Pictures presso il laboratorio Paramount Post Services, a partire da un duplicato negativo 35mm di terza generazione. Una copia 35mm della collezione Paramount e una copia 35mm del 1950 conservata presso Library of Congress sono state utilizzate come riferimento per il grading. Restauro sonoro effettuato presso i laboratori Deluxe Audio e Park Road Post per la creazione di una nuova traccia audio 5.1. Restauro supervisionato da Charles Stepczyk, Charlotte Barker e Elizabeth Kirsckey / *Restored in 4K in 2025 by Paramount Pictures at Paramount Post Services laboratory, from a third-generation 35mm dupe negative. A 35mm print from Paramount's collection and a 1950 35mm print preserved by Library of Congress were used for the colour grading. Audio restored at Deluxe Audio and Park Road Post laboratories for the creation of a brand new 5.1 audio track. Restoration supervised by Charles Stepczyk, Charlotte Barker e Elizabeth Kirsckey*

"Sedeva vicino a me e sapeva di tuberose, un odore che non ho mai potuto sopportare". Leggenda vuole che Gloria Swanson adorasse Narcisse noir, profumo creato da Ernest Daltroff per Caron nel 1911, dunque opportunamente desueto nel 1950; ne abusava, infestava i set, e in specie quello di *Sunset Boulevard*. Tre anni prima, lo stesso profumo aveva dato titolo al film di Powell e Pressburger, *Narciso nero*; in entrambi i casi storie d'una follia, d'un delirio dei sensi fuori tempo o fuori luogo.

Da un fuori luogo, da una curva sbagliata del destino parte la storia di Joe Gillis, giovane sceneggiatore senza fortuna che per sfuggire ai creditori sterza su un vialetto lungo Sunset Boulevard; finisce nella villa di un'anziana diva del muto, che vive una vita macabra e grottesca tra memorie di passato splendore; ne diventa il mantenuto e poi, tra pietà e disgusto, l'amante, e la fine è nota: *le mort saisit le vif*, quando cerca di andarsene lei gli spara, lui morirà per raccontare la storia.

Sunset Boulevard è ancora il più crudele e beffardo film su Hollywood, il più calibrato nei chiaroscuri, sostenuto da un umorismo nero di cui Eric von Stroheim è il gran cerimoniere; ma è anche una storia accorata sull'invecchiare, e sulle illusioni straziate di tutti. A ogni visione la performance di Gloria Swanson è più insostenibile, quella di William Holden più coinvolgente – memorabile tenerezza del dialogo notturno, lungo i set della Paramount, tra due che si stanno innamorando, e lui, contrappunto olfattivo, dice a lei che profuma di aria fresca e biancheria pulita. (Per la cronaca. In Narcisse noir non c'è tuberosa. È l'abbraccio mortale tra il fiordarancio colto un attimo prima della disfatta

Sunset Boulevard

e il sandalo di Mysore. Nel 1948 era invece uscito con gran successo Fracas, tuberosa intossicante, nato dall'estro tempestoso di Germaine Cellier. Quanto Fracas dovevano aver subito Wilder e Brackett, nei party hollywodiani di quegli anni... Così ho sempre pensato che fosse quella la tuberosa che intrideva la chioma posticcia di Norma Desmond, quel cono di luce striato di fumo, mentre un vecchio proiettore rimanda i fantasmi muti di *Queen Kelly*. Ma questa, come direbbe lo stesso Wilder, è un'altra storia – sulla quale forse mi sono già dilungata troppo).

Paola Cristalli

"She'd sit very close to me, and she'd smell of tuberose, which is not my favourite perfume, not by a long shot". Print the legend: Gloria Swanson adored Narcisse noir, the perfume created by Ernest Daltroff for Caron in 1911, by 1950 suitably old-fashioned; she overused it, she saturated her sets – and surely Sunset Boulevard*'s set. Three years earlier, the same perfume had lent its title to Powell and Pressburger's film,* Black Narcissus*; in both cases, stories of derailed minds, of a sensual delirium out of time or out of place.*

From a dislocation, from a wrong turn of fate, so begins the story of Joe Gillis, an out of work young screenwriter who, fleeing creditors, veers into a driveway on Sunset Boulevard; ends up in the villa of an elderly silent film diva, living a macabre and grotesque life amid memories of past glory; becomes her kept man and then, between pity and disgust, her lover, and the ending is known: le mort saisit le vif *– when he tries to leave, she shoots him, and he dies to tell.* Sunset Boulevard *remains the cruellest and most mocking film about Hollywood, the best balanced in its chiaroscuro, sustained by a black humour over which Erich von Stroheim presides as master of ceremonies; but it is also a poignant story about growing old, and about the harrowed illusions we all live with. With every viewing, Gloria Swanson's performance feels more excruciating, William Holden's more skilled and affecting. Unforgettable is the tenderness of that nighttime dialogue, along the Paramount backlots, between two people slowly falling in love – when he, as in an olfactory counterpoint, tells her she smells of fresh air and clean laundry. (For the record: Narcisse noir contains no tuberose. It is the deadly embrace between orange blossom on the verge of collapse and rare Mysore sandalwood. On the other hand, in 1948, Fracas – an intoxicating tuberose born from Germaine Cellier's tempestuous flair – had burst onto the perfume scene to great acclaim. How much Fracas Wilder and Brackett must have endured at Hollywood parties in those years... So I've always thought* that *was the tuberose soaking Norma Desmond's* faux coiffure*, and the cone of light streaked with smoke, while an old projector revives the mute ghosts of* Queen Kelly*. But that, as Wilder himself would say, is another story – on which I may already have lingered too long).*

Paola Cristalli

LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE

Francia, 1951 Regia: Henri Decoin

▪ T. it.: *La follia di Roberta Donge*. T. int.: *The Truth About Bebe Donge*. Sog.: dal romanzo omonimo (1942) di Georges Simenon. Scen.: Maurice Aubergé. F.: Léonce-Henri Burel. M.: Annick Millet. Scgf.: Jean Douarinou. Mus.: Jean-Jacques Grünenwald. Int.: Danielle Darrieux (Elisabeth "Bébé" Donge), Jean Gabin (François Donge), Jacques Castelot (dottor Jalabert), Claude Génia (Jeanne Donge), Daniel Lecourtois (Georges Donge), Gabrielle Dorziat (Madame d'Ortemont), Madeleine Lambert (Madame d'Onneville), Marcel André (giudice istruttore). Prod.: André Halley des Fontaines per Union Générale Cinématographique ▪ DCP. D.: 113'. Bn. Versione francese / *In French*

▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato da Gaumont presso il laboratorio Éclair, a partire dai negativi originali. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animé / *Restored by Gaumont at Éclair*

La Vérité sur Bébé Donge

laboratory, from the original negatives. Funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animé

Al suo terzo film ispirato da un romanzo di Georges Simenon, dopo *Les Inconnus dans la maison* (*Gioventù traviata*, 1942) e *L'Homme de Londres* (1943), l'eclettico Henri Decoin, con lo sceneggiatore Maurice Aubergé, rielaborò completamente il romanzo nella dinamica degli eventi, nella struttura temporale, nei dialoghi, nell'incipit come nel finale. Ma rimase fedele allo spirito: raccontare le motivazioni che inducono un individuo a commettere un delitto. Elisabeth Donge detta Bébé (una magistrale Danielle Darrieux) dissimula in una maschera di impenetrabile freddezza le sofferenze di una moglie tradita e brutalizzata dal marito François, tanto da decidere di vendicarsi. Nel film soltanto François (un sorprendente Jean Gabin, che rivela un'inattesa vulnerabilità) è consapevole di essere stato avvelenato dalla moglie, mentre nel romanzo tutti la ritengono colpevole fin dall'inizio. Diversamente da Simenon, Aubergé e Decoin non mostrano il flashback dell'avvelenamento e celano in ellissi l'unica azione eclatante della storia. Inoltre, condensando la temporalità in sette giorni, hanno accentuato la dialettica fra il passato dell'amore di Bébé per il marito e il presente, dominato dall'odio. Nel film si accentua anche il carattere autodistruttivo della donna e un'altra significativa innovazione risiede nell'introduzione del personaggio di Madame d'Ortemont (Gabrielle Dorziat), che incarna cinismo e malignità allo stato puro. Originale è anche la contaminazione dei generi: nei primi flashback, ricorre spesso un tono da commedia, genere congeniale a Decoin che aveva già diretto Darrieux in sei film brillanti.

In Italia, dove gli venne attribuito il titolo moralistico e fuorviante *La follia di Roberta Donge*, il film subì otto minuti di tagli. Tra l'altro venne eliminata la sequenza in cui i due fratelli François e Georges Donge (Daniel Lecourtois) incontrano Madame d'Ortemont, che 'combina' i matrimoni altrui. Inoltre fu tagliato il dialogo durante la cerimonia nuziale: alla domanda se creda in Dio, François Donge risponde: "Beh, in principio sì. Ma non ne ho molto il tempo". In varie sequenze, come era consuetudine nelle edizioni italiane, il doppiaggio tradisce i dialoghi originali, edulcorando il senso di alcune frasi.

Roberto Chiesi

In his third film based on a novel by Georges Simenon, after Les Inconnus dans la maison *(*The Strangers in the House*, 1942) and* L'Homme de Londres *(*The Man from London*, 1943), the eclectic Henri Decoin, together with screenwriter Maurice Aubergé, completely reworked the novel in respect of the course of events, the temporal structure, the dialogue, and both the beginning and ending. However, he remained faithful to its spirit: recounting the motivations that lead an individual to commit a crime. Elisabeth Donge, known as Bébé (a masterful Danielle Darrieux), conceals behind a mask of impenetrable coldness the sufferings of a wife betrayed by her husband François and brutalised to such an extent that she decides to take revenge. In the film, only François (a surprising Jean Gabin, who reveals an unexpected vulnerability) is aware that he has been poisoned by his wife, while in the novel everybody blames her from the very start. Unlike Simenon, Aubergé and Decoin do not show the poisoning in flashback, and they hide the only striking piece of action in the story behind an ellipsis. Moreover, by condensing the time frame into seven days, they emphasise the dialectic between Bébé's past love for her husband and the present, dominated by hate. The film also emphasises the woman's self-destructive tendencies, while an equally significant innovation is the introduction of the character of Madame d'Ortemont (Gabrielle Dorziat), an incarnation of pure cynicism and spite. The mixing of genres is also original: the first flashbacks are quite comic in tone and reminiscent of a genre well suited to Decoin, who had already directed Darrieux in six comic excursions.*

Four Sided Triangle

In Italy, where it was given the misleading and moralistic title La follia di Roberta Donge *[The Madness of Roberta Donge], the film was cut by eight minutes. This included the sequence in which the siblings François and Georges Donge (Daniel Lecourtois) meet Madame d'Ortemont, who "arranges" other people's marriages. Also cut was the dialogue during the wedding ceremony: to the question as to whether he believes in God, François Donge replies: "Well, in principle, yes. But I don't have the time". In several sequences, the dialogue deviates from the original, sweetening the meaning of the original phrases, as was common for Italian versions of foreign films.*

Roberto Chiesi

FOUR SIDED TRIANGLE

Regno Unito, 1953 Regia: Terence Fisher

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1949) di William F. Temple. Scen.: Terence Fisher, Paul Tabori. F.: Reginal Wyer. M.: Maurice Rootes. Scgf.: J. Elder Wills. Mus.: Malcolm Arnold. Int.: Barbara Payton (Lena/Helen), James Hayter (dottor Harvey), Stephen Murray (Bill), John Van Eyssen (Robin), Percy Marmont (Sir Walter), Jennifer Dearman (Lena bambina), Glyn Dearman (Bill bambino), Sean Barrett (Robin bambino). Prod.: Michael Carreras e Alexander Paal per Hammer Film Production ▪ DCP. D.: 81'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ▪ Da: Hammer Films ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Hammer Films presso il laboratorio Silver Salt Restoration, a partire dal master 35mm fine grain / *Restored in 4K in 2025 by Hammer Films at Silver Salt Restoration laboratory, from a 35mm fine grain master*

Tra i registi britannici più originali emersi negli anni Cinquanta, Terence Fisher costruì un mondo cinematografico attorno alla sindrome di Frankenstein – la duplicazione frutto di una scienza irresponsabile. In questa cruciale declinazione del tema, Freud, le Sacre Scritture e la letteratura pulp formano un'alleanza sacrilega. Nel film, tratto da un romanzo del 1949

di William F. Temple, il racconto è rivolto direttamente alla macchina da presa (rompendo la quarta parete) e narrato in flashback, espediente caro a Fisher in quel decennio. La trama ruota attorno a due laureati di Cambridge che costruiscono il 'duplicatore', una macchina di replicazione. Quando la donna amata da entrambi – la bionda americana Barbara Payton – sceglie uno dei due scienziati, l'altro la clona. Naturalmente l'esperimento degenera in tragedia. Fisher, nei primi film per la Hammer pre-horror, è tutto un melodramma degli eccessi, con una rappresentazione perversa della violenza insita nell'amare troppo, nell'amare inconsapevolmente, nell'amare alla cieca.

Le consuete ansie da Guerra fredda, tipiche della fantascienza americana degli anni Cinquanta, qui non trovano spazio. I britannici erano più interessati ai dilemmi etici sull'umano e il disumano posti dalla nuova scienza che alle sue implicazioni politiche o isteriche. Eppure, girato appena un anno dopo lo sviluppo della bomba atomica da parte del Regno Unito, *Four Sided Triangle* trasuda inevitabilmente un senso d'angoscia post-Oppenheimer.

L'ossessione di Fisher per i quadranti, i pulsanti delle macchine e l'elettrofisiologia del corpo – ponti tra il mondo della conoscenza e l'ignoto – rivela l'euforia della rinascita, ma allude anche a una Gran Bretagna che ha acquisito ingiustificati poteri divini. Cristiano scientista e insieme voyeur, Fisher si assume il compito di tracciare la scorciatoia che va dal fisico al metafisico. Una didascalia alla fine del film cita Ralph Waldo Emerson: "Avrai la gioia o avrai il potere, disse Dio; non li avrai entrambi". Fisher sembra averli entrambi. A questo servivano i film della Hammer.

Ehsan Khoshbakht

One of the most distinctive British directors to emerge in the 1950s, Terence Fisher built a cinematic world around the Frankenstein syndrome – duplication through irresponsible science. In this key manifestation of that theme, Freud, the Holy Scriptures, and pulp literature form an unholy alliance. Based on a 1949 novel by William F. Temple, the narrative is addressed directly to camera (breaking the fourth wall) and told in flashback, the latter being a favourite device of Fisher's in the 1950s. It follows two Cambridge graduates who build a replication machine. When the woman they both love – American blonde Barbara Payton – chooses one of them, the other scientist clones her. Of course, the experiment goes horribly wrong. Early Fisher is a melodrama of extremes, with a perverse depiction of the violence inherent in loving too much, loving unknowingly, loving in the dark.

The usual Cold War concerns prevalent in American sci-fi films of the 50s are not relevant here. The British were more preoccupied with the (in)humanist questions raised by new science than with its political or hysterical implications. Yet, made just a year after the UK developed its own atomic bomb, Four Sided Triangle *inevitably conveys a sense of post-Oppenheimer angst.*

Fisher's obsessive attention to the dials and buttons of machines and the electrophysiology of the body – connecting the world of knowledge to the unknown – reveals the exhilaration of rebirth, but also a Britain that has acquired unwarranted godly powers. Both a Christian scientist and a voyeur, Fisher takes on the task of delineating the shortcut from the physical to the metaphysical. A title card at the end of the film quotes Ralph Waldo Emerson: "You shall have joy, or you shall have power, said God; you shall not have both." Fisher seems to be having both. That's what Hammer films were for.

Ehsan Khoshbakht

ARTISTS AND MODELS

USA, 1955 Regia: Frank Tashlin

▪ T. it.: *Artisti e modelle*. Sog.: da una commedia di Michael Davidson e Norman Lessing. Scen.: Frank Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker. F.: Daniel L. Fapp. M.: Warren Low. Scgf.: Hal Pereira, Tambi Larsen. Mus.: Jack Brooks, Harry Warren. Int.: Dean Martin (Rick Todd), Jerry Lewis (Eugene Fullstack), Shirley MacLaine (Bessie Sparrowbush), Dorothy Malone (Abigail Parker), Eddie Mayehoff (Mr. Murdock), Eva Gabor (Sonia), Anita Ekberg (Anita), George "Foghorn" Winslow (Richard Stilton). Prod.: Hal B. Wallis per Paramount Pictures, Hall Wallis Productions ▪ DCP. D.: 109'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Paramount Pictures ▪ Restaurato in 6K nel 2024 da Paramount Pictures presso il laboratorio ColorTime, a partire dal negativo originale VistaVision 35mm / *Restored in 6K in 2024 by Paramount Pictures at ColorTime laboratory, from the original 35mm VistaVision negative*

In compagnia dei suoi *Artists and Models*, Frank Tashlin, ex cartoonist alla quinta regia, comincia una breve serie di film che restano pietre miliari dello sgargiante gusto d'epoca. Tashlin ha un istinto per il Technicolor, gli oggetti di scena, i gadget, le gag anatomiche, e una capacità sopraffina di trasformarli in sintomi culturali. Dei sogni americani anni Cinquanta coglie il dato irresistibile e mostruoso; i sintomi di cui specialmente ama occuparsi sono la pubblicità, la televisione, la musica rock, Jayne Mansfield e Jerry Lewis. Rispetto alla virulenza satirica di *Gangster cerca moglie* e *La bionda esplosiva*, film più compatti e più deflagranti, *Artists and Models* (storia di squattrinati nell'Hollywood-Village) ha come un'arcaica, presunta innocenza. Sempre che possa decentemente chiamarsi innocente la parodia di un uomo adulto che ha il cervello di un bambino di sei anni. "La colpa è dei fumetti", si autoaccusa Jerry, tra incroci di occhi e ginocchia, contrazioni spastiche, dizione blesa, l'"imbecillità sprofondata nei vertici del genio" di cui scrisse Raymond Durgnat. (Siamo sicuri, appunto, che secondo i nuovi codici, tutto ciò sia ancora accettabile? Non sono state marchiate a fuoco più vaghe scorrettezze?).

Artists and Models

Come sempre, Tashlin batte con energia un ferro caldo. Nel 1954 era uscito *Seduction of the Innocent*, best-seller nel quale lo psichiatra Fred Werthman metteva sotto accusa i *crime comics*, corruttori delle giovani menti americane, e sobillatori di atti aggressivi (qui un bambinaccio morde il dito di un editore). Jerry è un lettore accanito del genere, idolatra una Bat-Lady e di notte ha incubi popolati di creature extragalattiche, sui quali il gaglioffo Dean Martin prende appunti per rivenderli il giorno dopo. Insomma sono tipi così, e come due donne deliziose quali la finta austera Dorothy Malone e la squinternata vera Shirley MacLaine possano volerli impalmare resta un mistero. Ma mentre da una ridondante tavolozza cromatica, con brusco taglio di montaggio, si passa a due candidi abiti da sposa, tutti cantano che "ogni finale è un happy ending, purché si accetti di far finta": e così, taglia corto Tashlin, anche questo mistero americano è spiegato.

Paola Cristalli

In the company of Artists and Models*, his fifth film as a director after a long career as a cartoonist, Frank Tashlin begins a short streak of movies that remain milestones of mid-century Technicolor exuberance. Tashlin has a flair for colours, props, gadgets, anatomical gags – and a sharp instinct for turning them into cultural symptoms. Of 1950s American dreams he captures the irresistible and the monstrous; the symptoms he most loves to explore are advertising, television, rock music, Jayne Mansfield, and Jerry Lewis. Compared to the biting satire of* The Girl Can't Help *It and* Will Success Spoil Rock Hunter*?, both tighter and more explosive films* – Artists and Models *(a tale of broke wannabes in the Hollywood village) has a kind of archaic, apparent innocence. Provided, of course, that we can still decently call "innocent" the parody of an adult man with the brain of a six-year-old. "It's because of the comics," Jerry admits, eyes and knees crossed, in spastic contortions, lisping his way through the*

"imbecility sunk to the height of genius", as Raymond Durgnat put it. (Are we sure, under today's codes, that all this is still acceptable? Haven't vaguer infractions been branded beyond redemption?)

As always, Tashlin strikes the iron while it's hot. In 1954, Seduction of the Innocent *had come out – a bestseller in which psychiatrist Fred Wertham attacked crime comics as corruptors of young American minds and inciters of violent acts. (Here, a brat bites a publisher's finger). Jerry is a compulsive reader of the genre, idolises a Bat Lady, and at night suffers nightmares filled with extraterrestrial creatures, which the sly Dean Martin dutifully jots down to sell the next day. These are the kinds of guys we're dealing with – and how two lovely women, the faux-icy Dorothy Malone and the true oddball Shirley MacLaine, could want to marry them remains a mystery. But as the redundant colour palette cuts sharply to two virginal wedding dresses, everyone sings that "every ending is a happy ending, if you're willing to pretend" – so Tashlin abruptly snaps the book shut, and even this American mystery has got its answer.*

Paola Cristalli

THE QUATERMASS XPERIMENT

Regno Unito, 1955 Regia: Val Guest

▪ T. it.: *L'astronave atomica del dottor Quatermass*. Sog.: dalla miniserie BBC *The Quatermass Experiment* (1953). Scen.: Richard Landau, Val Guest. F.: Walter Harvey. M.: James Needs. Mus.: James Bernard. Int.: Brian Donlevy (professor Bernard Quatermass), Jack Warner (ispettore Lomax), Richard Wordsworth (Victor Carroon), Margia Dean (Judith Carroon), Thora Hird (Rosie Elizabeth Wrigley), David King-Wood (dottor Gordon Briscoe), Harold Lang (Christie), Lionel Jeffries (Blake). Prod.: Anthony Hinds per Hammer Films ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ▪ Da: Hammer Films ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Hammer Films presso il laboratorio Silver Salt Restoration, a partire dal master 35mm fine grain / *Restored in 4K in 2025 by Hammer Films at Silver Salt Restoration laboratory, from a 35mm fine grain master*

The Quatermass Xperiment (la Hammer cambiò la grafia in "Xperiment" per richiamare la prevedibile classificazione X) era stato trasmesso in sei episodi nel 1953 dalla BBC, ed era il primo di tre serie sul professor Bernard Quatermass scritte tra il 1953 e il 1960 da Nigel Kneale, uno scrittore di grande talento proveniente dall'isola di Man. […] Il film conserva momenti di notevole forza, soprattutto grazie a un'interpretazione indimenticabile e commovente di Richard Wordsworth, nella parte alla Frankenstein del mezzo mostro.

Forse l'aspetto più sorprendente del film a una visione attuale è la decisione con cui la sequenza d'apertura (che fu completamente cambiata da quella della versione televisiva) sembra registrare l'*intrusione* della Hammer nella casalinga domesticità borghese del cinema inglese. Due innamorati del tutto convenzionali arrivano su un prato declamando le loro battute con l'esatta, affettata riservatezza che aveva perseguitato i film inglesi degli anni Quaranta e Cinquanta. […] Ridacchiano e si abbracciano rigidamente su un mucchio di fieno, quando la scena è interrotta da un rumore […] insopportabile e la coppia barcolla, per poi correre indietro confusa, attraverso il campo fino a una baracca. Mentre i due si fanno piccoli per il terrore, un grande razzo tubolare […] attraversa il cielo precipitando nel campo, esattamente nel punto dove giaceva la coppia. Sarebbe difficile immaginare un inizio più simbolico o appropriato per l'irruzione della Hammer sulla scena cinematografica inglese degli anni Cinquanta.

Come primo film di mostri della Hammer, *The Quatermass Xperiment* dimostrò anche la grande abilità del truccatore Phil Leakey. […] Il suo lavoro su Richard Wordsworth comunicava il senso di un intero corpo in corso di decomposizione, in una maniera più sottile che truculenta, e valorizzava la mimica tragica di Wordsworth. […] La sua figura che si aggira zoppicante in un'area bombardata […] è senza dubbio uno dei mostri più patetici creati dalla Hammer.
David Pirie, *L'identificazione della Hammer*, in *Hammer e dintorni*, a cura di Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting, 1990

The Quatermass Xperiment *(Hammer had changed the spelling to "Xperiment" to tie in with the expected X certificate) had originally been broadcast in six episodes on BBC television in 1953, the first of the three series concerning Professor Bernard Quatermass which were written for television between 1953 and 1960 by the extremely talented Manx writer, Nigel Kneale … The film retains moments of surprising power largely thanks to a tremendously impressive and pathetic performance from Richard Wordsworth in a Frankenstein-like role as the halfmonster.*

Perhaps the most astonishing thing about the film when one sees it again today is how decisively the opening sequence (which was completely altered from the TV version) seems to record the intrusion of Hammer into the cosy middle class domesticity of the British cinema. Two utterly conventional cinematic lovers run across a meadow mouthing their lines with precisely the kind of simpering coyness that had dogged British films through the 1940s and 1950s … They giggle and embrace stiffly on a convenient haystack when suddenly the whole scene is interrupted by a terrible whining noise … the couple stagger to their feet and begin to run in complete disarray back across the field to take refuge in a hut. As they cringe in terror, a huge tubular rocket ship … plunges through the sky into the field exactly at the point where they have been lying. It would be difficult to conceive of a more

The Quatermass Xperiment

symbolic or appropriate beginning for Hammer's eruption into the British film scene in the late 1950s.

The Quatermass Xperiment, *being the first Hammer monster film, also proved to be an excellent demonstration of Phil Leakey's brilliance with make-up … His work on Richard Wordsworth manage to convey the sense of a whole body in the process of decomposition in a way that was more sublte than gruesome and greatly enhances Wordsworth's own tragic mime … The figure of Victor in* The Quatermass Xperiment, *limping miserably over a bomb-site … undoubtedly amounts to one of the most pathetic monster that Hammer has ever created.*
David Pirie, A Heritage of Horror, *The Gordon Fraser Gallery, London-Bedford 1974*

UKIGUMO

Giappone, 1955 Regia: Mikio Naruse

■ T. it.: *Nubi fluttuanti*. T. int.: *Floating Clouds*. Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di Fumiko Hayashi. Scen.: Yoko Mizuki. F.: Masao Tamai. M.: Eiji Ooi. Scgf.: Satoru Chuko. Mus.: Ichiro Saito. Int.: Hideko Takamine (Yukiko Koda), Masayuki Mori (Kengo Tomioka), Mariko Okada (Sei Mukai), Isao Yamagata (Sugio Iba), Chieko Nakakita (Kuniko Tomioka), Daisuke Kato (Seikichi Mukai), Mayuri Mokusho (Nomiya no musume). Prod.: Sanezumi Fujimoto per Toho ■ DCP. D.: 124'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ■ Da: Toho ■ Restaurato in 4K nel 2025 da Toho, a partire dal master positivo 35mm / *Restored in 4K in 2025 by Toho, from the 35mm positive master*

Ukigumo

Avvincente melodramma romantico, *Ukigumo* fu acclamato tanto dai colleghi di Naruse nell'industria cinematografica (Yasujiro Ozu lo definì un capolavoro) quanto dalla critica giapponese, che gli assegnò il primo posto nel sondaggio annuale dei dieci migliori film organizzato tra i critici della principale rivista cinematografica del paese, "Kinema Junpo". In Giappone è ancora oggi considerato, per citare Masumi Tanaka, specialista dell'opera di Naruse, "l'apice della sua espressione creativa".

Il film è uno dei sei che Naruse trasse dagli scritti della celebre autrice Fumiko Hayashi (1903-1951), e uno dei diciassette in cui diresse la grande attrice Hideko Takamine (1924-2010), il cui personaggio cinematografico sensibile e al tempo stesso determinato incarnava perfettamente le eroine infelici ma intraprendenti del regista. *Ukigumo* è una perfetta sintesi della sensibilità letteraria di Hayashi e della sobrietà visiva di Naruse, con Takamine come ponte essenziale tra queste due visioni artistiche. La genialità di Naruse sta nella sua capacità di catturare le emozioni fugaci che attraversano il volto di Takamine – le momentanee esitazioni, i lampi di speranza rapidamente spenti e la quieta determinazione che segna il percorso del suo personaggio attraverso la disillusione del dopoguerra.

Il nucleo drammatico del film è stato a lungo interpretato come un microcosmo dell'esperienza bellica e postbellica del Giappone. Naruse e Takamine trasformano quella che potrebbe essere una semplice storia d'amore non corrisposto in una profonda meditazione sul senso di smarrimento vissuto da un'intera generazione che aveva perso non solo una guerra ma anche il proprio posto in un ordine sociale in rapida trasformazione. Attraverso l'interpretazione ricca di sfumature di Takamine assistiamo alla disillusione del Giappone postbellico non come concetto astratto ma come realtà emotiva vissuta.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

A compelling romantic melodrama, Ukigumo *was acclaimed both by the director's colleagues in the film industry (Yasujiro Ozu hailed it as a masterpiece) and by the Japanese critical establishment, who voted it into first place in that year's Best Ten critics' poll for Japan's leading film magazine, "Kinema Junpo". In Japan, it is still generally regarded as, in the words of Naruse scholar Masumi Tanaka, "the pinnacle of his creative achievement".*

The film was one of six that Naruse adapted from writings by the distinguished female author Fumiko Hayashi (1903-1951), and one of 17 in which he directed the great actress Hideko Takamine (1924-2010), whose sensitive

yet determined screen persona ideally personified his unhappy yet resourceful heroines. Ukigumo *is a perfect synthesis of Hayashi's literary sensitivity and Naruse's visual restraint, with Takamine serving as the essential bridge between these two artistic visions. The genius of Naruse lies in his ability to capture the fleeting emotions that cross Takamine's face – those momentary hesitations, flashes of hope quickly extinguished, and the quiet determination that marks her character's journey through postwar disillusionment.*

The film's drama has long been interpreted as a microcosm of Japan's wartime and postwar experience. Naruse and Takamine transform what could be a simple story of unrequited love into a profound meditation on the displacement experienced by an entire generation who had lost not only a war but their place in a rapidly changing social order. In Takamine's nuanced performance, we witness the disillusionment of postwar Japan not as abstract concept but as lived emotional reality.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

El inquilino

EL INQUILINO

Spagna, 1957
Regia: José Antonio Nieves Conde

▪ T. int.: *The Tenant*. Sog.: José Luis Duró. Scen.: Manuel Sebares Caso, José María Pérez Lozan, José Antonio Nieves-Conde. F.: Francisco Sempere. M.: Margarita de Ochoa. Scgf.: Enrique Alarcón. Mus.: Miguel Asins Arbó. Int.: Fernando Fernán Gómez (Evaristo González), María Rosa Salgado (Marta), José Marco Davó (Fulgencio), Paco Camoiras (operaio), Pedro Beltrán (Felipe), Julio Sanjuan (Borracho), Manuel de Juan (Tabernero), Manuel Alexandre (Limpiabotas). Prod.: Rafael Carrillo per Films Españoles Cooperativa ▪ DCP. D.: 108'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca Española per concessione di Juan Miguel Nieves Mascuñan ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Filmoteca Española in collaborazione con la famiglia Nieves Conde, a partire dai negativi 35mm acetato e una copia 35mm acetato. Con il sostegno di ICAA – Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales e del Ministerio de Cultura / *Restored in 4K in 2025 by Filmoteca Española in collaboration with the Nieves Conde family, from the 35mm acetate negatives and a 35mm acetate print. Funding provided by ICAA – Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales and Ministerio de Cultura*

Il film fu prodotto all'inizio del secondo decennio della dittatura franchista e concepito come un progetto legato ai problemi che affliggevano la vita di molte persone, ma ben lontano da qualsiasi forma di radicalismo o di critica politica. L'obiettivo era rappresentare, con un umorismo relativamente lieve ma senza rinunciare a un forte tono realistico, l'impatto della speculazione edilizia che in quegli anni stava trasformando Madrid. Nonostante i momenti di sarcasmo e una certa crudezza nella descrizione delle difficoltà di una famiglia piccolo-borghese alla ricerca di un alloggio sicuro, il film superò inizialmente i filtri della commissione per la censura, che impose tagli e modifiche ma – secondo il regista e co-sceneggiatore José Antonio Nieves Conde – senza stravolgerne il senso e l'essenza. Tuttavia, quando *El inquilino* fu finalmente distribuito, la difficoltà maggiore che dovette affrontare fu l'intervento indignato del Ministero dell'Edilizia, che, ritenendolo offensivo, fece di tutto per ostacolarne la diffusione e riuscì a imporre numerose modifiche sostanziali, compreso un finale diverso. Questo comportò inevitabilmente non solo una circolazione e una visibilità molto limitate, ma anche una distorsione del suo valore e del suo messaggio. Come scrisse Nieves Conde, il film fu "schiacciato, maltrattato, tagliato, alterato... non era più il film che avevamo girato".

Nel 1993, quasi vent'anni dopo la morte di Franco e trentacinque dopo la prima, José Antonio Nieves Conde riuscì a ottenere una copia di distribuzione non censurata e rimontò il

Les Mistons

film, aggiungendo materiale inedito per mostrare le variazioni subite. La versione restaurata che sarà proiettata al festival proviene proprio da questa copia ricomposta e recuperata, completa del trailer originale e di una spiegazione finale. L'obiettivo è restituire il film al pubblico e alla memoria storica così come il suo creatore lo aveva concepito.

Valeria Camporesi e Patricia Uceda

El inquilino *was produced at the beginning of the second decade of the Franco dictatorship and from its origins was conceived as a project connected to the current events of many people's lives, yet well removed from any form of radicalism or political criticism. The idea was to portray, with relatively mild humour, but without renouncing a strong realistic tone, the impact of real estate speculation that was going on in Madrid at the time. Despite moments of sarcasm and a certain crudeness with which it portrays the difficulties of a petty-bourgeois family struggling to secure safe housing, it initially passed the filters of the Censorship Board. They imposed cuts and adaptations, but, according to its director and co-writer, José Antonio Nieves Conde, without distorting its meaning and essence.*

However, when the film was finally distributed, the toughest obstacle it encountered was the angry intervention of the Ministry of Housing, which, finding it offensive, did everything possible to hinder its distribution and managed to impose several substantial modifications, as well as a different ending. This inevitably meant that its circulation and visibility were not only very limited, but its value and message were distorted. As Nieves Conde wrote, the film was "crushed, it was beaten, it was cut, it was altered… that was not the film we had shot".

In 1993, almost 20 years after Franco's death, and 35 years after the film's premiere, José Antonio Nieves Conde was able to obtain an uncensored release print and recut his film, adding extra material to show the variations it underwent. The restored version that will be screened at the festival is from this reassembled and recovered print, complete with its original trailer and final explanation. It aims to give back the film to the public, and to historical memory, as its creator originally intended.

Valeria Camporesi and Patricia Uceda

LES MISTONS

Francia, 1957 Regia: François Truffaut

▪ T. it.: *L'età difficile*. T. int.: *The Mischief Makers*. Sog.: da un racconto (1955) di Maurice Pons. Scen.: François Truffaut. F.: Jean Malige. M.: Cécile Decugis. Mus.: Maurice Leroux. Int.: Gérard Blein (Gérard), Bernadette Lafont (Bernadette), Michele François (narratore). Prod.: Les Films du Carrosse ▪ DCP. D.: 18'. Bn. Versione francese / *In French*
▪ Da: Mk2 per concessione di I Wonder
▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Mk2 presso il laboratorio Transperfect, a partire dai negativi originali / *Restored in 4K in 2024 by Mk2 at Transperfect laboratory, from the original negatives*

[gennaio 1958] Parigi, giovedì

Caro vecchio Robert [Lachenay], […] presento *Les Mistons*, nella versione definitiva, martedì sera alle 18 agli Champs-Elysées. Spero che tu possa venire, porta pure chi vuoi; la sala è molto grande e preferirei che fosse piena, per avere un'atmosfera migliore.

Rivette, Rohmer, Godard, Doniol, Bazin, ecc., amano smodatamente il film, in effetti piace di nuovo anche a me, quasi del tutto. La musica è stupenda, vedrai. Tra qualche giorno, il film sarà proiettato a Tours, fuori concorso, davanti a duemila persone. Ovviamente sono eccitatissimo, perché sta per suonare l'ora in cui saprò che partito prendere in un prossimo futuro: altri episodi, un gran film, o un bel tubo.

François Truffaut, *Autoritratto*, Einaudi, Torino 1989

Girato nel Sud, liberamente tratto da una novella letteraria compresa nella raccolta di Maurice Pons *Virginales*, e fin da allora prodotto dalla società 'famigliare' di Truffaut (Les Films du Carrosse) sotto la cui insegna apparirà la maggioranza delle sue opere, *Les Mistons* in poco più di un quarto d'ora rivela compiutamente il talento del cineasta. […] "Vi si beve come a una sorgente", scriverà al giovane ami-

co Henri-Pierre Roché, il vecchio autore di *Jules e Jim*. E anche Maurice Pons, il cui racconto il nuovo autore ha adattato alle proprie predilezioni, finirà per convincersi che il "tradimento", effettuato per il passaggio dalla pagina allo schermo, era quello che ci voleva. È come se gli *enfants terribles* di Cocteau s'incontrassero e scontrassero con la sensualità emanante dalla natura dei Renoir padre e figlio. C'è già Truffaut nella "obiettività soggettiva" con cui guarda all'età difficile che questi manigoldi in mezzo al guado stanno attraversando, nella riprovazione per quel cinema francese che strumentalizza l'infanzia (il bersaglio è *Cani perduti senza collare* di Delannoy), oltre che nel senso di morte che pervade il finale.
Ugo Casiraghi, *Vivement Truffaut!*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Lindau, Torino 2011

[January 1958] Paris, Thursday
Dear old Robert [Lachenay], …
I am screening Les Mistons*, absolutely finished, Tuesday evening about 6.00, on the Champs-Elysées. I hope you'll be able to come with whoever you like, the auditorium is very large and I'd like to fill it so as to have a better atmosphere.*
Rivette, Rohmer, Godard, Doniol, Bazin, etc. like the film enormously, and I've also come to like it again, nearly all of it. The music is terrific, you'll see. A few days later, the film will be shown out of competition at Tours to two thousand people. I'm obviously very excited since the time is coming when I'll know what the immediate future holds for me: more sketches, a feature film or who can say?
François Truffaut, Letters*, Faber and Faber, London 1989*

Filmed in the South, freely adapted from a short story taken from the Maurice Pons collection Virginales*, and produced by Truffaut's own production company (Les Films du Carrosse), which would go on to make most of his works, in little over a quarter of an hour* Les Mistons *fully reveals the talent of the filmmaker …*

Henri-Pierre Roché, the elderly author of Jules et Jim *will write to his young friend "Drink from it like from a spring". So too Maurice Pons, whose story the up-and-coming director adapted according to his own tastes, will end up convincing himself that the "betrayal" carried out in the transition from page to screen was precisely what was needed. It is as though Cocteau's* enfants terribles *had met and clashed with the sensuality emanating from the Renoirs, father and son. Truffaut is already present in the "subjective objectivity" with which the film depicts the difficult age these brats, as if waist deep in a ford, are passing through, and in the disapproval of that French cinema that manipulates childhood (the target is Delannoy's* Chiens perdus sans collier*), as well as in the sense of death that pervades the ending.*
Ugo Casiraghi, Vivement Truffaut!*, edited by Lorenzo Pellizzari, Lindau, Turin 2011*

SAINT JOAN

USA, 1957 Regia: Otto Preminger

▪ T. it.: *Santa Giovanna*. Sog.: dalla pièce omonima (1923) di George Bernard Shaw. Scen.: Graham Greene. F.: Georges Périnal. M.: Helga Cranston. Scgf.: Roger Furse, Ray Simm. Mus.: Mischa Spoliansky. Int.: Jean Seberg (Giovanna d'Arco), Richard Widmark (il Delfino, poi Re Carlo VII), Richard Todd (Dunois), Anton Walbrook (vescovo Cauchon), John Gielgud (conte di Warwick), Felix Aylmer (inquisitore), Harry Andrews (John de Stogumber), Barry Jones (De Courcelles). Prod.: Otto Preminger e Douglas Peirce per Wheel Productions ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Ignite Films ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Academy Film Archive e The Film Foundation presso il laboratorio Roundabout Entertainment, a partire dal negativo scena originale 35mm. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Audio Mechanics, a partire dal negativo colonna ottico 35mm. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation
/ Restored in 4K in 2024 by Academy Film Archive and The Film Foundation at Roundabout Entertainment laboratory, from the original 35mm camera negative. Audio restored at Audio Mechanics laboratory, from the 35mm optical negative. Funding provided by Hobson/ Lucas Family Foundation

Saint Joan è uno dei rari autentici film maledetti della storia del cinema. Non solo fu snobbato dal pubblico e massacrato dalla critica, ma fu frainteso e presentato come l'esatto opposto di ciò che era: un film infedele rispetto alla pièce di Shaw [...]. Come avrebbe potuto Preminger essere infedele a Shaw [...] lui che aveva con lo scrittore irlandese tante affinità e tanti punti in comune: lo scetticismo, il gusto per il paradosso, il rifiuto del sentimentalismo, e, sotto la freddezza e il pudore, una vera generosità?

In *Saint Joan* – opera teatrale e film – il gusto per il paradosso si manifesta con forza attraverso questa eroina insieme realista e mistica che può piacere (o dispiacere) sia agli agnostici che ai credenti. [...] Al di là della sua fedeltà a Shaw, *Saint Joan* è al cento per cento un film d'autore. Come in *Vertigine*, *Il ventaglio*, *Buongiorno tristezza*, ecc., la realtà è osservata a distanza, come dall'altro lato dello specchio, e collocata in un'eternità che le restituisce complessità e sottigliezza meglio di quanto farebbe una rappresentazione imprigionata nella superficie delle apparenze. (L'idea di presentare la storia di Giovanna attraverso flashback a partire dal sogno di Carlo VII è di Preminger e Graham Greene, che per questo si sono ispirati all'epilogo dell'opera teatrale di Shaw).

La Giovanna alla quale Jean Seberg presta i suoi tratti, con una spontaneità e un'autenticità geniali, è una vera eroina premingeriana, ostinata e affascinante, molteplice eppure unitaria, e la cui vittoria e apoteosi saranno anche una tragedia. Il cuore segreto

dell'opera, e ciò che probabilmente ha più interessato Preminger nella pièce di Shaw, è la relazione tra Dunois e Giovanna. Attraverso di essa si vede, come spesso nell'opera di Preminger, che l'amore non è mai tanto amore come quando rimane incompiuto. [...]

Per quanto riguarda la regia, Preminger porta all'estremo grado di sofisticazione il suo gusto per i piani-sequenza lunghi, complessi, sinuosi, serpeggianti, che trasformano, come nella scena del gioco della campana, uno spazio teatrale in uno spazio cinematografico. [...]

Non era la prima volta che Preminger ricavava da un soggetto minore un'opera dal respiro universale. In *Saint Joan*, invece, a partire da un tema universale ha tratto un film intimo e segreto, un *film de chevet* realizzato per diletto personale e destinato agli *happy few*, che sono qui ampiamente ricompensati.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Parigi 1992

Saint Joan

Saint Joan *is one of the few truly cursed films in the history of cinema. Not only was it shunned by the public and ripped apart by critics, it was also misconstrued and portrayed as the very opposite of what it was: a film unfaithful to Shaw's play… How could Preminger have been unfaithful to Shaw..., when he had numerous affinities and commonalities with the Irish writer: scepticism, a taste for paradox, a rejection of sentimentality and, beneath the cold and modest exterior, a genuinely generous spirit?*

In both the play and the film of Saint Joan*, the penchant for paradox bursts forth through the heroine, who is as realistic as she is mystical, capable of attracting (or repelling) agnostics and the devout alike... Beyond its fidelity to Shaw,* Saint Joan *is also 100% a* film d'auteur*. As in* Laura*,* The Fan*,* Bonjour Tristesse *and others, reality is seen from a distance, as if from the other side of a mirror, in a realm of eternity that restores its complexity and subtlety better than if it were caught in the net of what is immediately visible. (The technique of presenting Joan's story through flashbacks based on Charles VII's dream was invented by Preminger and Graham Greene, who drew upon the epilogue of Shaw's play for this purpose.)*

Joan, as incarnated by Jean Seberg with an uncanny spontaneity and authenticity, is a quintessential Preminger heroine: stubborn and fascinating, multifaceted and yet true to herself, whose victory and apotheosis will also result in tragedy. The veiled essence of the film, and, in all likelihood, what interested Preminger most in Shaw's play, is the relationship between Dunois and Joan. Through her, we see – as always in the Preminger œuvre – that love is never more powerful than when it remains unfulfilled ...

In terms of directing, Preminger reached an extreme level of sophisti-

cation, given his predilection for long, complex, sinuous, reptilian shots (exemplified by the hopscotch scene), which transform a theatrical space into a cinematic one ...

More than once, Preminger succeeded in elevating a minor subject into a feature of universal scope. With Saint Joan*, he did the reverse; starting from a universal theme, he created an intimate, secret film, one to personally treasure, made for his own enjoyment and intended for the happy few, who here, are fully gratified.*
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Paris 1992*

Esterina

ESTERINA

Italia, 1959 Regia: Carlo Lizzani

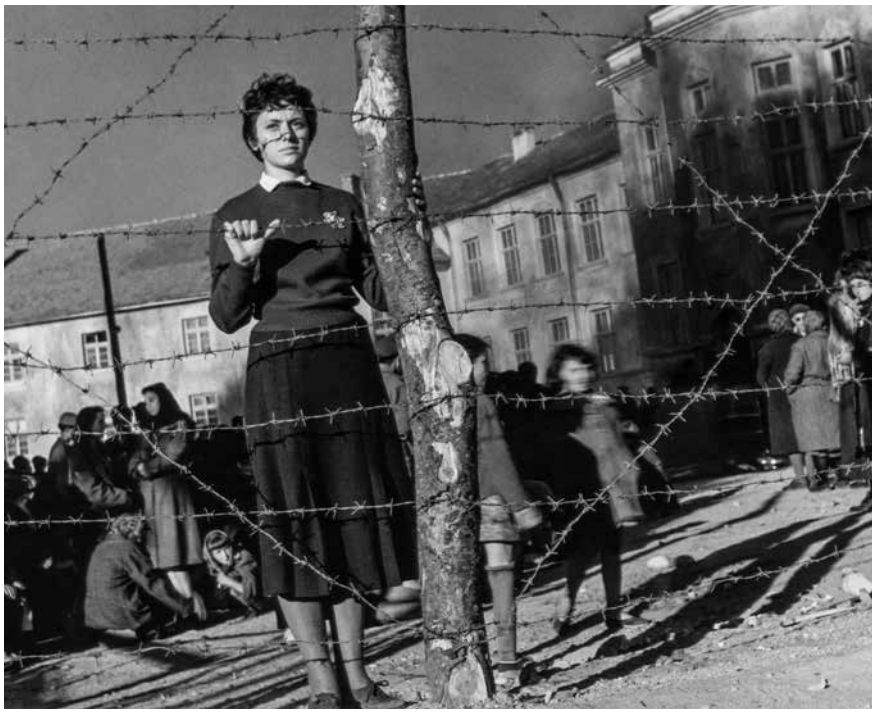
▪ Ass. regia: Giuliano Montaldo. Sog.: Giorgio Arlorio. Scen.: Ennio De Concini. F.: Roberto Gerardi. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Nedo Azzini. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Carla Gravina (Esterina), Geoffrey Horne (Gino), Domenico Modugno (Piero), Anna María Aveta (moglie di Piero), Silvana Jachino (la padrona di casa), Raimondo Van Riel (lo sfrattato), Sandro Merli (il capo dell'officina), Mario Mazza (il motociclista profittatore). Prod.: Alfredo Guarini per Italia Produzione Film e Gray Film ▪ DCP. D: 93'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Compass Film ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da CSC – Cineteca Nazionale in collaborazione con Compass Film presso il laboratorio CSC Digital Lab, a partire dai negativi scena e colonna sonora messi a disposizione da Compass Film / *Restored in 4K in 2025 by CSC – Cineteca Nazionale in collaboration with Compass Film at CSC Digital Lab laboratory, from the camera and sound negatives provided by Compass Film*

Carlo Lizzani, Giorgio Arlorio ed Ennio De Concini, rispettivamente regista, autore del soggetto e della sceneggiatura, concepiscono *Esterina* come uno spaccato dell'Italia che sta cambiando e si affidano alla struttura del road movie, all'epoca assai poco frequentata nel cinema italiano, proprio come elemento di rottura narrativa. Si vedono città in costruzione (il quartiere Falchera di Torino), strade che iniziano a diventare affollate di mezzi, ragazze che vogliono fuggire dall'ambito famigliare, porti che ospitano mille attività, officine che lavorano soprattutto sui veicoli a motore. Domenico Modugno, mentre interpreta il film, progetta con Arlorio un soggetto di fantascienza che non si realizzerà mai. Alla Mostra di Venezia fu molto apprezzato da René Clair, che si complimentò personalmente con Lizzani, ma non vinse perché chiuso da due film italiani importanti come *Il generale Della Rovere* e *La grande guerra*.

Primo ruolo da protagonista per Carla Gravina, scelta da Lizzani perché "sembrava francese". Modugno, già famoso per *Nel blu dipinto di blu*, accetta di interpretare il film perché "gli piace il gruppo che si è formato" e compone appositamente *Una testa piena di sogni*. De Concini suggerisce di ambientare il secondo tentativo di suicidio della protagonista alle cascate di Monte Gelato nel comune di Mazzano Romano; le conosceva molto bene perché lì sono state girate scene in tutti i film mitologici, filone inventato dallo stesso De Concini con *Le fatiche di Ercole*. Giuliano Montaldo, aiuto regista del film, ricordava che fecero i sopralluoghi in quattro su una Seicento, con il direttore di produzione che pregava di non puntare le ginocchia sul sedile perché si poteva rovinare.

Steve Della Casa

Carlo Lizzani, Giorgio Arlorio and Ennio De Concini (respectively director, author of the story, and screenwriter) conceived Esterina *as a slice-of-life glimpse of a changing Italy. To do so, they resorted to the format of the road movie, which was unusual in Italian cinema at the time and functioned as a narrative break. In the film, you can see cities under construction (the Falchera district of*



Sterne

Turin), streets becoming crowded with vehicles, young girls who want to flee the family nest, doorways revealing a thousand different activities, and workshops servicing motor-driven vehicles. While starring in the film, Domenico Modugno was also preparing a sci-fi story with Arlorio for a film that was ultimately never made. At the Venice Film Festival, René Clair greatly admired the film and offered his personal congratulations to Lizzani, but it did not win anything because it was overshadowed by two important Italian films: General Della Rovere *and* The Great War.

It was Carla Gravina's first role as protagonist and Lizzani chose her because she "seemed French". Modugno, who was already famous for the song Nel blu dipinto di blu *[*Volare*], agreed to appear because "he liked the people who had come together to make it" and he composed* Una testa piena di sogni *[A Head Full of Dreams] specifically for the film. De Concini suggested staging the protagonist's second suicide attempt at the Monte Gelato Falls in the town of Mazzano Romano; he knew the location very well because scenes from all the mythological films – a genre he himself initiated with* Hercules *– were shot there. The film's assistant director, Giuliano Montaldo, recalls that four of them went location-scouting in a Fiat 600 and the production manager begged them not to dig their knees into the seats as it could damage them.*

Steve Della Casa

STERNE

Germania Est-Bulgaria, 1959
Regia: Konrad Wolf

▪ T. it.: *La stella di David*. Scen.: Angel Wagenstein. F.: Werner Bergmann. M.: Christa Wernicke. Scgf.: Alfred Hirschmeier. Mus.: Simeon Pironkow. Int.: Sascha Kruscharska (Ruth), Jürgen Frohriep (sergente Walter), Erik S. Klein (luogotenente Kurt), Stefan Pejchev (Bai Petko), Georgi Naumow (Blashe), Iwan Kondow (il padre di Ruth), Milka Tujkowa (un partigiano), Stiljan Kunew ('Doktor'), Naitscha Petrow (il capo della polizia), Elena Chranowa (l'anziana ebrea). Prod.: DEFA – Studio für Spielfilme (Berlin), Studio für Spielfilme (Sofia) ▪ DCP. D.: 93'. Bn. Versione tedesca, bulgara, ladina con sottotitoli inglesi / *In German, Bulgarian, Ladino with English subtitles*
▪ Da: Coproduction Office
▪ Restaurato in 4K nel 2025 da DEFA Stiftung e Coproduction Office presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo scena 35mm, dal negativo colonna 35mm e da una copia distribuzione utilizzata come riferimento per il grading / *Restored in 4K in 2025 by DEFA Stiftung and Coproduction Office at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 35mm camera negative, the 35mm sound negative and a distribution print used for colour grading*

Durante il viaggio di deportazione verso il campo di concentramento di Auschwitz un gruppo ebrei greci viene fatto sostare per tre giorni in Bulgaria. Qui incontrano Walter (interpretato da Jürgen Frohriep), sergente della Wehrmacht rimasto ferito a Leningrado. Durante la guerra Walter è diventato nichilista, e innamoratosi di una delle donne ebree, Ruth (Sascha Kruscharska), aiuterà i partigiani bulgari e tenterà di salvarla.

Diretto con straordinaria padronanza artistica, *Sterne* narra senza sentimentalismi e con dialoghi sobri e concreti una tragedia ebraica priva di sconvolgenti effetti drammatici e attenta piuttosto al dramma interiore della sofferenza umana. Una menzione speciale va all'eccellente lavoro del direttore della fotografia Werner Bergmann (1921-1990), che lavorò a quasi tutti i film di Wolf. Insieme al regista e allo scenografo Alfred Hirschmeier, Bergmann si basò qui per la prima volta su uno storyboard. La pianificazione di ciascuna inquadratura contribuì ad accentuare la carica simbolica di molte immagini. Per la sceneggiatura l'autore bulgaro Angel Wagenstein attinse a elementi autobiografici. Fu lui

a suggerire che la regia fosse affidata a Wolf, suo amico dagli anni degli studi a Mosca.

Film sulle colpe e le responsabilità dei tedeschi nell'Olocausto, *Sterne* fu uno dei più importanti titoli antifascisti della DEFA e fu girato in coproduzione con la Bulgaria nei pressi di Sofia. Ricevette un premio speciale della giuria al Festival di Cannes, ma poiché la Germania Ovest pretese di essere l'unica rappresentante, il film fu proposto come produzione esclusivamente bulgara omettendo la partecipazione della DEFA. Anche la giovane protagonista Sascha Kruscharska fu applaudita a Cannes, benché fosse stata una scelta di ripiego, dato che le più celebri Haya Haraeet e Tat'jana Samojlova non erano disponibili. Kruscharska emigrò poi in Italia per ragioni personali e rinunciò a una grande carriera nel cinema.

Philip Zengel

During their deportation to the Auschwitz concentration camp, Greek Jews have a three-day stopover in Bulgaria, where they meet Wehrmacht sergeant Walter (played by Jürgen Frohriep), who was wounded in Leningrad. During the war he has become a nihilist, and he falls in love with one of the Jewish women, Ruth (Sascha Kruscharska). Walter will support the Bulgarian partisans and try to save Ruth.

In a completely unsentimental but artistically outstanding style, with factual, sober dialogue, under a masterly direction, Sterne *tells a Jewish tragedy in which there are no shocking dramatic effects, but rather the more internalised drama of human suffering. The outstanding work of cameraman Werner Bergmann (1921-1990), who shot almost all of Wolf's films, deserves special mention. Together with Wolf and set designer Alfred Hirschmeier, he drafted a visual script for the first time. Each shot was planned in detail beforehand, which turned many images into symbols. In his screenplay, the Bulgarian author Angel Wagenstein used motifs from his own biography and he suggested Wolf, a friend from his student days in Moscow, as director.*

Sterne *is one of the most important anti-fascist films of the DEFA, which deals with the guilt and responsibility of the Germans in the Holocaust and it was shot in co-production with Bulgaria in the area around Sofia. It received a special jury prize at the Cannes Film Festival, however, due to West Germany's claim to sole representation, the film was billed as an exclusively Bulgarian production and the involvement of DEFA was suppressed. The young leading actress Sascha Kruscharska was also celebrated in Cannes, although she was actually cast out of necessity, as favoured star actresses such as Haya Haraeet and Tatiana Samoilova were not available. Later Kruscharska emigrated to Italy for private reasons and renounced a great film career.*

Philip Zengel

LES MAUVAIS COUPS

Francia, 1961 Regia: François Leterrier

▪ T. it.: *I cattivi colpi*. T. int.: *Naked Autumn*. Sog.: dal romanzo omonimo (1948) di Roger Vailland. Scen.: Roger Vailland, François Leterrier. F.: Jean Badal. M.: Léonide Azar. Scgf.: Pierre Charbonnier. Mus.: Maurice Le Roux. Int.: Simone Signoret (Roberte), Reginald Kernan (Milan), Alexandra Stewart (Hélène), José Luis de Vilallonga (Prévieux), Marcello Pagliero (Luigi), Marie-Claude Poirier (Jacqueline), Nicole Chollet (l'oste), Marcelle Ranson (Radiguette), Serge Rousseau (Duval), Serge Sauvion (il veterinario). Prod.: Jean Thuillier per Carlton Film, Les Éditions Cinégraphiques ▪ DCP. D.: 104'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ▪ Da: Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Pathé presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire dal negativo originale. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2025 by Pathé at L'Image Retrouvée laboratory, from the original negative. Funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

Nel 1961, François Leterrier, rivelatosi come attore in *Un condannato a morte è fuggito* (1956) di Robert Bresson, passa alla regia dopo essere stato assistente di Louis Malle e di Yves e Marc Allégret. Sceglie di adattare un romanzo di Roger Vailland, pubblicato nel 1948, lavorando alla sceneggiatura insieme all'autore.

Les Mauvais coups racconta la disgregazione di una coppia. Milan (Reginald Kernan) e Roberte (Simone Signoret) sono sposati da dieci anni. Ma da quando lui ha abbandonato le corse automobilistiche dopo la morte del suo migliore amico, tra loro nulla va più per il verso giusto.

Per questo esordio alla regia Leterrier nega di aver voluto imitare lo stile del suo mentore: "Robert Bresson è stato soprattutto un esempio morale. Vedendolo lavorare ho capito che fare un film significa innanzitutto perseverare con ostinazione. Ma è certo che il cinema ha assunto per me un significato a partire dall'incontro con lui. Il film ne risentirà, fosse anche solo perché uno dei suoi temi resta l'opposizione tra finzione e presenza, tra teatro e vita".

Il confronto serrato e senza via di fuga tra i due coniugi richiama il minimalismo di Bresson, con i suoi paesaggi invernali immersi nella nebbia e il gracchiare dei corvi. Girato tra Bagnoles-de-l'Orne e Saint-Fargeau, il film deve a Jean Badal una fotografia sontuosa, che valorizza la campagna borgognona in un raffinato bianco e nero. La musica minimalista e atonale di Maurice Le Roux conferisce al film una tonalità cupa che ricorda alcuni noir di Claude Chabrol (le cui colonne sonore erano firmate da Pierre Jansen).

All'uscita del film la stampa criticò il fatto che il personaggio principale

Les Mauvais coups

fosse Roberte e non Milan come nel romanzo. Jean de Baroncelli scrisse su "Le Monde": "Il romanzo di Roger Vailland era la storia di un uomo. Simone Signoret ha ribaltato completamente la prospettiva. Sul grande schermo, *Les Mauvais coups* è diventato il dramma di una donna". Lo spostamento dell'attenzione sul personaggio femminile ci appare oggi felicissimo, soprattutto perché Signoret è assolutamente straordinaria in questo ruolo di quarantenne consapevole che la giovinezza è passata, ma determinata a vivere con intensità. Come dice Milan: "Roberte è una fiamma. Brucia".

Un film che merita di essere riscoperto per la magnifica interpretazione di Simone Signoret.

Christine Leteux

In 1961, having first been seen on screen in Robert Bresson's 1956 film, Un condamné à mort s'est échappé, *François Leterrier went into directing after a stint as assistant to Louis Malle and Yves and Marc Allégret. He chose as his subject a Roger Vailland novel, published in 1948, adapting it with its author.*

Les Mauvais coups *tells the story of a couple breaking up. Milan (Reginald D. Kernan) and Roberte (Simone Signoret) have been married for 10 years. But after he retires from motor racing following the death of his best friend, things no longer work between them.*

In this, his first production, Leterrier denied having copied the style of his mentor: "More than anything else, Robert Bresson has been an ethical role model. Having watched him work, I discovered that making a film is first and foremost about digging one's heels in for a given time. But it's true that cinema became something that made sense to me after meeting him. And that's how film should feel, if only because one of its themes is the opposition of performance and presence, theatre and life." The life of the couple behind closed doors evokes Bresson's minimalism, with foggy wintry landscapes set to the cawing of crows. Shot in Bagnoles-de-l'Orne and Saint-Fargeau, head cameraman Jean Badal captures the Burgundian countryside wonderfully in sumptuous black and white. The minimalist, atonal music of Maurice Le Roux lends the film a sombre tone, reminiscent of certain Claude Chabrol noir films that are scored by Pierre Jansen.

On the film's release, the press complained that the lead character was Roberte, and not Milan, as in the novel. As Jean de Baroncelli wrote in "Le Monde": "Roger Vailland's novel was the story of a man. Simone Signoret has turned everything on its head. On the screen, the 'wrong moves' alluded to in the title became the drama of a woman." Nowadays, this shift to the female character feels perfectly fine to us, especially as Signoret is utterly splendid in this role as a woman in her forties who knows her youth is behind her, but continues to live life intensely. As Milan puts it: "Roberte is a flame. A roaring flame."

This is a film that deserves to be rediscovered for Simone Signoret's magnificent performance.

Christine Leteux

PEOR ES NADA
Meglio di niente / *Better than nothing*
Film in 16mm realizzati durante la crisi del cinema messicano (1961-1984)
16mm films made during times of crisis in Mexican cinema (1961-1984)

Gli anni Cinquanta furono, nonostante tutto, un decennio prolifico per l'industria cinematografica messicana. In termini di finanziamento, si producevano in media circa cento lungometraggi all'anno. Tra il 1961 e il 1962, tuttavia, molti iniziarono a segnalare l'inizio di un declino forse irreversibile, in contrasto con la relativa prosperità economica di un paese come il Messico che all'epoca beneficiava ancora dell'espansione capitalista successiva alla Seconda guerra mondiale.

Il formato 16mm, introdotto dalla Eastman Kodak nel 1923 e pensato inizialmente per i film amatoriali, cominciò a essere utilizzato negli anni Trenta in progetti educativi e divenne gradualmente un'alternativa più economica al formato convenzionale 35mm. Nel secondo dopoguerra ci fu una grande espansione delle case di produzione specializzate in film educativi, che negli anni Cinquanta e Sessanta produsse un'estesa rete di professionisti del 16mm.

Tuttavia, la manipolazione del negativo era complessa e le tecniche di laboratorio erano quasi artigianali; effetti visivi come dissolvenze e sovrimpressioni erano quindi rari. Per ottenere una distribuzione ampia era necessario realizzare un internegativo in 35mm mediante un processo di ingrandimento. Oggi le tecnologie digitali offrono strumenti avanzati per restaurare, preservare e diffondere la produzione professionale in 16mm.

È importante sottolineare come il cinema realizzato in questo formato abbia rappresentato durante i periodi di crisi una vera alternativa, e continui a essere *peor es nada* (meglio di niente), come si suol dire, anche perché la migliore tradizione estetica e concettuale legata a quest'arte e mezzo di comunicazione di massa è riuscita in fin dei conti a restare viva. Alcuni di questi film, in verità molto pochi, riuscirono persino a essere ingranditi in 35mm e ad accedere alla distribuzione commerciale.

Chema Prado e Iván Trujillo

En el balcón vacío

The 1950s decade was, in spite of everything, a fruitful period for the Mexican film industry. In terms of financing, an average of 100 feature films were made per year. In the years 1961-1962, there were many who raised alarm bells that national cinema was entering an irremediable period of crisis that did not necessarily correspond to the situation of a Latin American country such as Mexico. At that time, the country was still experiencing relative prosperity associated with the phase of capitalist expansion after the Second World War.

The 16mm format introduced by Eastman Kodak in 1923 was initially targeted at making home movies; however, around the 1930s it began to be used in educational projects, little by little becoming a cheaper alternative to the conventional 35mm format. During the post-war years, educational film companies expanded considerably, and they created an extensive network of 16mm film professionals during the 1950s and 1960s.

However, manipulating the negative was so difficult that techniques in the lab were practically handcrafted, therefore visual effects such as dissolves and overprinting were rare. For wider distribution, a 35mm internegative had to be made up using the blow-up process. Nowadays, digital techniques offer improved ways to restore, preserve and disseminate professional 16mm production.

It's worth pointing out that cinema produced in this format was a real alternative during a long period of crisis, and it was still Peor es nada *(better than nothing) as the popular saying goes, es-*

pecially since the best aesthetic and conceptual traditions linked to this art and mass medium ultimately survived. Very few of these films were eventually blown up to 35mm and obtained commercial distribution.

Chema Prado and Iván Trujillo

EN EL BALCÓN VACÍO

Messico, 1961 Regia: Jomí García Ascot

▪ Sog.: María Luisa Elio. Scen.: María Luisa Elío, Jomí García Ascot, Emilio García Riera. F.: José Torre. M.: Jorge Espejel. Int.: Nuri Pereña, María Luisa Elio, Alicia Bergua, Martín Bergua, Belina García, Concha Genovés. Prod.: Ascot e Torre ▪ DCP. D.: 57'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato nel 2025 da Filmoteca de la UNAM ed Elías Querejeta Zine Eskola in collaborazione con TV UNAM presso il laboratorio Zine Escola Elias Querejeta, a partire dai duplicati negativi combinati 16mm conservati presso Filmoteca de la UNAM. Con il sostegno di Elías Querejeta Zine Escola, Gobierno de Navarra e Luis Alberto Juárez Pineda / *Restored in 2025 by Filmoteca de la UNAM and Elías Querejeta Zine Eskola in collaboration with TV UNAM at Elías Querejeta Zine Eskola laboratory, from the 16mm combined dupe negatives preserved by Filmoteca de la UNAM. Funding provided by Elías Querejeta Zine Eskola, Gobierno de Navarra and Luis Alberto Juárez Pineda*

Non è del tutto casuale che *En el balcón vacío*, girato nell'arco di due anni durante circa quaranta fine settimana, sia considerato il film manifesto del Grupo Nuevo Cine, organizzazione civile fondata nel 1960 con l'obiettivo di portare innovazioni, a livello tematico e strutturale, all'interno di quella che era stata la più potente industria culturale del mondo ispanofono e che allora versava in condizioni critiche. Ispirandosi ad alcuni racconti di María Luisa Elío, all'epoca sua moglie, García Ascot realizza un film dalle ambizioni 'proustiane' sul trauma dell'esilio spagnolo in Messico. Il film non ebbe mai il privilegio di una distribuzione commerciale nelle sale, ma i riconoscimenti ottenuti ai festival di Locarno (Premio Fipresci) e Sestri Levante (Premio Giano d'Oro) furono chiaro segno del suo valore estetico-formale e della sua audacia narrativa, aspetti ampiamente lodati sia dalla critica europea sia da quella nazionale. A posteriori, non vi sono dubbi sul fatto che *En el balcón vacío* abbia segnato un punto di svolta nel cinema messicano realizzato al di fuori dell'industria. Il film ha inoltre saputo cercare il proprio pubblico nei cineclub e in spazi alternativi di proiezione.

Eduardo de la Vega Alfaro

It was not entirely coincidental that En el balcón vacío *(shot over the course of two years and around forty weekends), is considered to be the film manifesto of the Grupo Nuevo Cine. This was a civil organization founded in 1960 with the purpose of thematically and structurally innovating within the critical state of what had previously been the most powerful cultural industry of the Spanish-speaking world. Inspired by stories from his then wife, María Luisa Elío, García Ascot's film is a story with Proustian ambitions about the trauma of Spanish exile in Mexico. The film never had the privilege of being commercially shown in theatres, but the recognition it obtained in festivals in Locarno (FIPRESCI award) and Sestri Levante in Italy (Golden Janus award) were a clear sign of its aesthetic and formal achievements, as well as its narrative audacity, aspects that were widely praised by both European and Mexican critics. In hindsight, there is no doubt that En el balcón vacio marked a turning point in Mexican cinema made outside the usual industry. In addition, it began to attract audiences in cinema clubs and other alternative exhibition spaces*

Eduardo de la Vega Alfaro

EL GRITO

Messico, 1968
Regia: Leobardo López Arretche

▪ T. int.: *The Scream*. Scen.: Oriana Fallaci. F.: Arturo de la Rosa, Francisco Bojórquez. M.: Juan Ramón Aupart. Prod.: José Rovirosa per Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México ▪ DCP. D.: 84'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato in 4K nel 2018 da Filmoteca de la UNAM, a partire dal negativo 16mm originale / *Restored in 4K in 2018 by Filmoteca de la UNAM, from the original 16mm negative*

Girato in coordinamento con il Movimento Studentesco-Popolare, emerso con forza nella capitale messicana nel luglio del 1968, questo film in 16mm è stato realizzato dalla Scuola di Cinema dell'Università Nazionale Autonoma del Messico e, nonostante la sua natura di creazione collettiva, è attribuito a Leobardo López Arretche. Si tratta di una vera e propria pietra miliare nella storia del documentario messicano, paragonabile solo ai tanti film di questo genere realizzati durante il periodo noto come Rivoluzione messicana (1911-1917). Testimonianza significativa di quei giorni che sconvolsero il paese prima dei XIX Giochi Olimpici e che culminarono in un'atroce repressione il 2 ottobre di quell'anno emblematico, *El grito* segnò inoltre l'avvio di un cinema a forte contenuto politico e sociale in una società fino a quel momento priva di simili rappresentazioni ma già segnata dalla crisi profonda del modello d'intervento statale che aveva prevalso per decenni.

Eduardo de la Vega Alfaro

Filmed in coordination with the Mexican Student Movement that broke out in the Mexican capital in July 1968, this 16mm work, El grito*, was produced by the National Autonomous*

El grito

University of Mexico´s Film School and, despite its status as a collective project, it is attributed to Leobardo López Arretche. It was a true cornerstone in the history of Mexican documentary, only comparable to many activist films made during the period known as the Mexican Revolution (1911-1917). A significant testimony of the days that shook the country prior to the XIX Olympic Games, which culminated in an atrocious repression on October 2 of that emblematic year, El grito *also set the tone for a cinema with political and social themes, sorely lacking in a society beginning to chafe under the yoke of a state intervention model that had prevailed for decades.*

Eduardo de la Vega Alfaro

DOÑA HERLINDA Y SU HIJO

Messico, 1982
Regia: Jaime Humberto Hermosillo

▪ T. it.: *Donna Herlinda e suo figlio*. T. int.: *Mrs. Herlinda and Her Son*. Sog.: dal racconto omonimo (1980) di Jorge López Páez. Scen.: Jaime Humberto Hermosillo. F.: Miguel Erhenberg. M.: Luis Nelly. Scgf.: Daniel Varela. Int.: Guadalupe Gómez del Toro (Doña Herlinda), Arturo Meza (Ramón), Marco Treviño (Rodolfo), Letícia Lupercio (Olga), Guillermina Alba (Billy), Angélica Guerrero (la madre di Ramón), Arturo Villaseñor (il padre di Ramón). Prod.: Manuel Barbachano Ponce per Clasa Films Mundiales ▪ DCP. D.: 85'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM per concessione di Claro Video ▪ Restaurato nel 2018 da Filmoteca de la UNAM, a partire dal negativo originale 16mm e da un duplicato negativo 35mm. Con il sostegno di Festival Internacional de Cine en Guadalajara / *Restored in 2018 by Filmoteca de la UNAM, from the original 16mm negative and a 35mm dupe negative. Funding provided by Festival Internacional de Cine en Guadalajara*

Ispirato a un racconto di Jorge López Páez, *Doña Herlinda y su hijo* è la prima opera del cinema gay messicano a ottenere riconoscimento internazionale, anticipando temi che si sarebbero affermati compiutamente solo in seguito. Girato a Guadalajara – città all'epoca simbolo di un conservatorismo estremo – il film utilizza un umorismo corrosivo e una sottile ambivalenza per smantellare i valori familiari tradizionali. Tuttavia, neppure un regista con la maturità di Hermosillo riuscì a evitare di ridurre le donne a semplici strumenti di riproduzione biologica, in questo caso funzionali alla realizzazione di una coppia omosessuale che gode del determinante sostegno di una delle madri, ruolo interpretato da Guadalupe Gómez del Toro – nella vita vera madre dell'oggi celebre regista e scrittore Guillermo del Toro, all'epoca collaboratore alla produzione e persino comparsa in un breve cameo. Il film, convertito in 35mm, riuscì a ottenere una distribuzione commerciale sia in Messico che all'estero.

Eduardo de la Vega Alfaro

Doña Herlinda y su hijo*, inspired by a Jorge López Páez's story, is the best known and most internationally disseminated early work of Mexican gay cinema, a theme that would fully emerge in Mexican cinema sometime later. Filmed in Guadalajara, a city once characterized by its extreme conservatism, the film uses corrosive humour and a subtle ambivalence to attack prevailing family values. However, not even a filmmaker with the maturity of Hermosillo could move away from representing women simply as the means of biological reproduction, in this case, for the ultimate gratification of a homosexual couple. They have unflinching support from one of their mothers, a role played by Mrs. Guadalupe Gómez del Toro, the real life mother of the renowned filmmaker and writer Guillermo del Toro, who collaborated on the film as production manager and even appears briefly as a supporting character. The film was blown up to 35mm and was consequently distributed in commercial cinemas, both in Mexico and abroad.*

Eduardo de la Vega Alfaro

Doña Herlinda y su hijo

FRIDA, NATURALEZA VIVA

Messico, 1983 Regia: Paul Leduc

▪ T. int.: *Frida Still Life*. Scen.: José Joaquín Blanco, Paul Leduc. F.: Ángel Goded. M.: Rafael Castanedo. Scgf.: Alejandro Luna. Int.: Ofelia Medina (Frida Kahlo), Juan José Gurrola (Diego Rivera), Max Kerlow (Lev Trockij), Claudio Brook (Guillermo Kahlo), Salvador Sánchez (David Alfaro Siqueiros), Cecilia Toussaint (Christina), Ziwta Kerlow (la moglie di Trockij), Margarita Sanz (amico di Frida). Prod.: Manuel Barbachano Ponce per Clasa Films Mundiales. ▪ DCP. D.: 108'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Nacional de México per concessione di Fundación Cultural Televisa ▪ Restaurato nel 2015 da Cineteca Nacional de México in collaborazione con Fundación Cultural Televisa, a partire da un duplicato negativo 35mm ricavato dal negativo originale 16mm / *Restored in 2015 by Cineteca Nacional de México in collaboration with Fundación Cultural Televisa, from a 35mm dupe negative struck from the 16mm original negative*

Frida traccia sullo schermo, attraverso il fremito violento di ricordi e immagini, i percorsi interiori ed esteriori – per sempre straziati – della pittrice Frida Kahlo e il suo incontro con le personalità del suo tempo, che coincide con l'epoca dominante del muralismo messicano.

Frida affronta, dalla precaria piattaforma della sua sedia a rotelle (la poliomielite, le operazioni, le amputazioni), non solo Rivera e Siqueiros con la loro colorata e appassionata parata ideologica, ma anche una delle figure più controverse del Ventesimo secolo: l'esiliato Trockij, che cercò rifugio tra i cactus e i muri centenari di Coyoacán, quartiere meridionale di Città del Messico. *Frida* diventa così l'eco di una lacerazione che ieri si incideva sulla tela e oggi si imprime sulla sottile duttilità della pellicola…

Il regista Paul Leduc, abituato al formato 16mm, scelse di girare con una cinepresa portatile Éclair per contenere i costi e, insieme al direttore della fotografia Ángel Goded, garantire una maggiore mobilità. La leggerezza dell'attrezzatura permise riprese con camera a mano, senza cavalletto, in condizioni di scarsa illuminazione e con pochi dialoghi.

Héctor Ramírez Williams

Through the violent tremor of memories and images, Frida *traces on the screen the endlessly tortuous interior and exterior trials of the painter Frida Kahlo, and her encounter with the personalities of her time, which coincided with the heyday of Mexican muralism.*

From the rickety platform of her wheelchair (polio, operations, and am-

putations), Frida not only encounters Rivera and Siqueiros with their colourful and passionate paraphernalia, but also one of the striking characters of the 20th century, the exiled Trotsky, king of controversy who sought refuge among the cacti and walls of centennial Coyocan, the southern district of Mexico City.

So, Frida *the film converts itself into the echo of laceration that yesterday was engraved onto canvas, and today is inscribed onto the subtle pliability of a film...*

Director Paul Leduc, familiar with the 16mm format, chose this camera (a handheld Éclair) to reduce costs and, together with cinematographer Ángel Goded, achieve greater mobility. Its lightness allowed it to be used for handheld camera work without a tripod, in low light and with minimal dialogue.

Héctor Ramírez Williams

Frida, naturaleza viva

REDONDO

Messico, 1984 Regia: Raúl Busteros

▪ T. int.: *Round*. Sog.: dal romanzo *Fuga, hierro y fuego* (1979) di Paco Ignacio Taibo I. Scen.: Raúl Busteros. F.: Mario Luna. M.: Fernando Pardo. Scgf.: Darsel Salinas. Mus.: Carlos López. Int.: Alfredo Sevilla (Paco), Diana Bracho (María Magdalena), Fernando Balzaretti (Fabian de Merido), Angeles Gonzáles, Jorge Gallardo, Javier García Galiano, Brígida Alexander, Carlos Eusebio Salces. Prod.: Helene Damet per Cinematografica Redondo ▪ DCP. D.: 97'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM per concessione di Raúl Busteros ▪ Restaurato nel 2025 da Filmoteca de la UNAM in collaborazione con TV UNAM, a partire dal negativo acetato originale 16mm / *Restored in 2025 by Filmoteca de la UNAM in collaboration with TV UNAM, from the original 16mm negative acetate*

Libera rilettura di *Fuga, ferro e fuoco*, romanzo di Paco Ignacio Taibo I – esponente di spicco dell'esilio spagnolo in Messico – Redondo seleziona alcuni frammenti di quella storia per dar vita a un film apertamente satirico. Un'opera che non solo si oppone al cinema messicano tradizionale, ma si costruisce in radicale contrapposizione con tutto ciò che veniva prodotto al di fuori dei canoni industriali, rivendicando con orgoglio questa diversità. Il film di Busteros sviluppa un piacevole gioco narrativo tra passato coloniale e presente tumultuoso, tra letteratura e cinema, rivelando un artista iconoclasta che attinge a serial televisivi, telenovelas e operette per mettere in discussione persino se stesso, sfidando il mito del 'regista-autore'. Proprio nel momento peggiore della crisi del cinema messicano, Redondo ebbe il merito di essere selezionato in due prestigiosi festival europei: quello francese di Amiens e quello spagnolo di Huelva.

Eduardo de la Vega Alfaro

A loose interpretation of Fuga, hierro y fuego *(*Fugue, iron and fire*), a novel by Paco Ignacio Taibo I, who was a prominent member of the exiled Spanish community in Mexico. Redondo uses some elements of that story to tackle an openly satirical film, opposed not only to Mexican cinema in general, but conceived, in a sense, as contrary to everything made outside industrial canons, and proud of it. In what turned out to be a pleasant narrative play-off between the colonial past and the turbulent present, as well as between literature and cinema, Busteros' film portrayed an iconoclastic artist capable of resorting to elements from serials, soap operas and operettas to attack even himself, that is, the sacred figure of the cinematographic author. Right at the worst moment of the crisis that national cinema as a whole was going through, Redondo had the merit of being invited, among others, to two important festivals in Europe: Amiens, France, and Huelva, Spain.*

Eduardo de la Vega Alfaro

Lo sgarro

LO SGARRO

Italia, 1962 Regia: Silvio Siano

▪ Scen.: Silvio Siano, Mario Di Nardo, Sabatino Ciuffini. F.: Antonio Secchi. M.: Gabriele Varriale. Scgf.: Franco Mancini. Mus.: Gino Peguri. Int.: Charles Vanel (Don Vincenzo), Gérard Blain (Paolo), Saro Urzì (Carmelo), Nino Vingelli (Alberto), Gordana Miletic (Rosaria), Piero Palermini (Pietro), Ubaldo Granata (don Michele), Ettore Annunziata (Turi), Antonietta Genovesi (Mariella). Prod.: Giovanni Addessi per Giovanni Addessi Produzione Cinematografica, U.G. Cinematografica, Comptoir Français du Film Production ▪ DCP. D.: 84'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Associazione Cinematografica Quaderni di CinemaSud per concessione di Broadmedia Service ▪ Restaurato nel 2025 da Associazione Cinematografica Quaderni di CinemaSud in collaborazione con Broadmedia Services, Leopoldo e Cristiana Siano presso i laboratori Cinema Communication, Studio Matacchiera e P-Road Studio, a partire dal negativo scena originale e dal negativo colonna ottico messo a disposizione di Studio Cine / *Restored in 2025 by Associazione Cinematografica Quaderni di CinemaSud in collaboration with Broadmedia Services, Leopoldo and Cristiana Siano at Cinema Communication, Studio Matacchiera and P-Road Studio laboratories, from the original picture negative and the optical negative sound track provided by Studio Cine*

Alla sua uscita, quattro anni dopo *La sfida*, fu naturale associare questo film al vibrante esordio di Francesco Rosi: analogo il tema (la prepotenza sociale della camorra), identico il contesto (l'hinterland rurale di Napoli, dove il mare è lontano e la modernità tarda ad arrivare), uguali persino i ruoli di alcuni attori importanti: da Saro Urzì a Nino Vingelli a Ubaldo Granata, 'cattivi' per eccellenza. Soprattutto, la stessa tensione realistica del regista, Silvio Siano (già apprezzato per l'inte-

ressante *Soli per le strade*, sull'infanzia abbandonata nel napoletano), votato a una narrazione senza compiacimenti di una terra che il cinema di allora presentava al mondo all'insegna della triade mare-sole-canzoni.

Oltre che di *La sfida*, storia di una faida interna alla camorra ispirata alla vicenda di Pascalone 'e Nola e della giovane sposa-vendicatrice Pupetta Maresca, il film di Siano rivela echi e suggestioni del cinema di Giuseppe De Santis, che non a caso sposò il progetto come supervisore. Qui la lotta, come in *Riso amaro* e *Non c'è pace tra gli ulivi*, è tra oppressori e oppressi, sullo sfondo storico delle lotte contadine nell'alta Irpinia, che Siano riprenderà l'anno successivo in *La donnaccia*.

Dai film di De Santis *Lo sgarro* mutua, con rara padronanza tecnica, le atmosfere da western rurale, il ritmo incalzante, i dialoghi essenziali e la figura del 'giustiziere democratico'; un convincente Gérard Blain veste i panni del giovane contadino Paolo, che, dopo aver ceduto alle lusinghe affaristiche della camorra, si ribellerà al crudele boss don Michele, ritrovando lo spirito di classe, la stima del vecchio e onesto genitore (un maestoso Charles Vanel) e l'amore di Rosaria (Gordana Miletic, una presenza luminosa).

Oggi *Lo sgarro*, anche grazie alle ricerche degli storici Pasquale Gerardo Santella e Savino Carrella e all'impegno di Giuseppe Luciano Cuomo di "Quaderni di Cinemasud", può essere definito il capolavoro ritrovato di un regista da riscoprire.

Paolo Speranza

Strongroom

On its release, it made sense to compare Lo sgarro *to Francesco Rosi's vibrant debut* La sfida*, made four years earlier: the theme is similar (the social corruption of the camorra, the Neapolitan mafia), the context identical (the rural periphery of Naples, far from the sea and still untouched by modernity), and the roles played by several important actors unchanged: Saro Urzì, Nino Vingelli and Ubaldo Granata, all quintessential villains. Above all, director Silvio Siano (already noteworthy for his interesting film about neglected children in the Neapolitan region,* Soli per le strade*) adopts the same realistic approach in the service of an unforgiving narrative about a place which the cinema of the time usually depicted through the stereotypical images of sun, sea and song.*

Besides La sfida*, the story of a feud within the camorra inspired by events surrounding*

Pascalone 'e Nola and the young bride-avenger Pupetta Maresca, Siano's film displays echoes and influences from the cinema of Giuseppe De Santis, who not coincidentally acted as a supervisor on the project. Here, as in Riso amaro *and* No Peace Under the Olive Tree*, the conflict is between oppressors and the oppressed and is set against the historic backdrop of the peasant struggles in Upper Irpinia, which Siano would revisit the following year in* La donnaccia.

With unusual technical mastery, Lo sgarro *borrows from De Santis' films the atmosphere of a rural western, the insistent rhythm, the pared-back dialogue and the figure of the democratic avenger. The latter role is entrusted to a highly convincing Gérard Blain, playing the young peasant Paolo who, after having succumbed to the tempting business offers of the camorra, ultimately rebels against the cruel boss Don Michele, rediscovering class solidarity and the respect of his honest, elderly father (a masterful Charles Vanel) and the love of Rosaria (Gordana Miletic, a luminous presence).*

Today, thanks in part to research carried out by the historians Pasquale Gerardo Santella and Savino Carrella and the efforts of Giuseppe Luciano Cuomo of "Quaderni di Cinemasud", Lo sgarro *can be considered a newfound classic by a director ripe for rediscovery.*

Paolo Speranza

STRONGROOM

Regno Unito, 1962

Regia: Vernon Sewell

▪ T. it.: *La camera blindata*. Sog.; Richard Harris. Scen.: Richard Harris, Max Marquis. F.: Basil Emmott. M.: John Trumper. Scgf. : Duncan Sutherland. Mus.: Johnny

Gregory. Int.: Colin Gordon (Mr. Spencer), Ann Lynn (Rose Taylor), Derren Nesbitt (Griff), Keith Faulkner (Len Warren), William Morgan Sheppard (Alec Warren), Jack Stewart (sergente McIntyre), Ian Colin (Creighton), John Chappell (John Musgrove). Prod.: Guido Coen per Theatrecraft Films ▪ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: BFI National Archive per concessione di EuroLondon ▪ Restaurato da BFI National Archive presso il laboratorio Haghefilm, a partire da un duplicato positivo combinato 35mm / *Restored by BFI National Archive at Haghefilm laboratory, from a 35mm combined dupe positive*

Il thriller poliziesco di Vernon Sewell, costruito come una corsa contro il tempo, è uno dei titoli più notevoli della tradizione dei film britannici di serie B. Girando in tempi stretti per la Theatrecraft Films, Sewell sfruttò con maestria il budget limitato e le poche location disponibili per raccontare con tensione implacabile una rapina finita male, in cui un direttore di banca e la sua segretaria finiscono intrappolati nel caveau mentre l'ossigeno si esaurisce minuto dopo minuto.

Negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta Sewell fu una presenza costante nell'industria britannica del cinema di serie B, anche se inizialmente la sua carriera aveva fatto pensare a un percorso più promettente. Entrò nel mondo del cinema nel 1929 ed ebbe tra i primi mentori Michael Powell: fece parte della troupe che si recò sull'isola scozzese di Foula per girare *Ai confini del mondo* (1937), e il suo primo film, *La flotta d'argento* (1943), fu prodotto dalla casa di produzione The Archers di Powell e Pressburger. Negli anni Quaranta Sewell ebbe successo con film di serie A come *L'amante della morte* (1946) e l'incantevole *The Ghosts of Berkeley Square* (1947), dopo di che girò soprattutto film di serie B: quasi trenta titoli nei due decenni successivi, spaziando tra thriller, horror, sexploitation e altri generi.

Appassionato di vela, Sewell realizzò diversi film a tema nautico, come *Ghost Ship* (1952) e *Dangerous Voyage* (1954). Ma aveva un talento particolare per i thriller claustrofobici e cupamente fatalisti, come *The Man in The Back Seat* (1961), con Derren Nesbitt e Keith Faulkner, in cui l'azione si svolge interamente all'interno di un'automobile. L'accoppiata Nesbitt-Faulkner fu riproposta un anno dopo, con esiti altrettanto sordidi e memorabili, in *Strongroom*. La reputazione del film, un tempo trascurato, è risorta grazie agli elogi pubblici di Quentin Tarantino, Martin Scorsese ed Edgar Wright.

James Bell

Vernon Sewell's race-against-time crime thriller is a standout entry in the British 'B' film tradition. Shooting quickly for Theatrecraft Films, Sewell made economical use of his limited budget and locations to craft a taut-as-a-drum account of a bank robbery gone wrong, resulting in the confining of the bank manager and his secretary inside the vault, the oxygen dwindling as each minute passes.

Sewell was a mainstay of the British 'B' industry through the 1940s, 50s and 60s, though his early career suggested a more auspicious path. He entered the industry in 1929 and had an early mentor in Michael Powell: Sewell was among the crew who travelled to the Scottish island of Foula to make Powell's The Edge of the World *(1937), and* The Silver Fleet *(1943), Sewell's first feature as director, was made for Powell and Pressburger's Archers company. In the 1940s Sewell had success with 'A' pictures like* Latin Quarter *(1946) and the charming* The Ghosts of Berkeley Square *(1947) but thereafter most of his career was confined to 'B films' – he made nearly thirty over the next two decades, spanning thrillers, horror, sexploitation and more.*

A keen yachtsman, a number of Sewell's films, such as Ghost Ship *(1952) and* Dangerous Voyage *(1954), had a nautical theme. But he had a particular flair for grimly fatalistic, claustrophobic thrillers, including 1961's* The Man in The Back Seat, *starring Derren Nesbitt and Keith Faulkner, in which the action is confined within a car. Nesbitt and Faulkner were paired again a year later, to similarly seedy and memorable effect, in* Strongroom. *Once overlooked,* Strongroom*'s reputation has been revived after being hailed publicly by Quentin Tarantino, Martin Scorsese and Edgar Wright.*

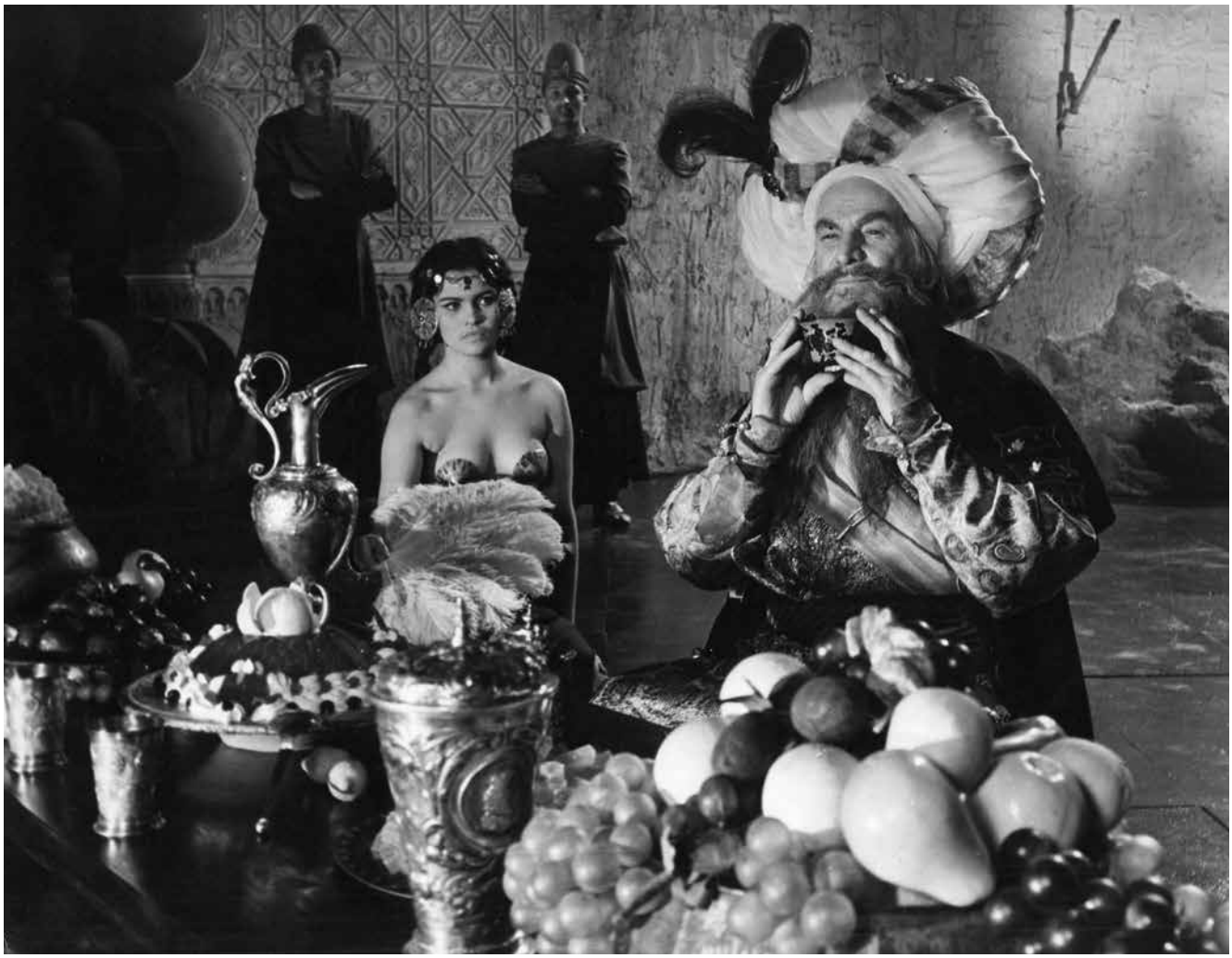
James Bell

RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE – Director's Cut

Polonia, 1964
Regia: Wojciech Jerzy Has

▪ T. it.: *Il manoscritto trovato a Saragozza*. T. int.: *The Saragossa Manuscript*. Sog.: dal romanzo omonimo (1815) di Jan Potocki. Scen.: Tadeusz Kwiatkowski. F.: Mieczysław Jahoda. M.: Krystyna Komosińska. Scgf.: Jerzy Skarżyński, Tadeusz Myszorek. Mus.: Krzysztof Penderecki. Int.: Zbigniew Cybulski (Alfonse Van Worden), Iga Cembrzyńska (principessa Emina), Elżbieta Czyżewska (Donna Frasquetta Salero), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez), Stanisław Igar (Don Gaspar Soarez), Joanna Jędryka (Zibelda), Janusz Kłosiński (Don Diego Salero), Bogumił Kobiela (Senor Toledo). Prod.: Zespół Filmowy Kamera ▪ DCP. D.: 183'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *In Polish with English subtitles*
▪ Da: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, a partire dai negativi originali. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Toya Studios / *Restored in 4K in 2025 by Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, from the original negatives. Audio restored at Toya Studios laboratory*

Rękopis znaleziony w Saragossie è un film surrealista su scala epica, e questo già basterebbe a renderlo unico e memorabile. Basato sul romanzo di Jan



Rękopis znaleziony w Saragossie

Potocki, si divide in due parti. La prima segue le disavventure di un nobile (Zbigniew Cybulski) nella Spagna del Settecento, ancora terrorizzata dall'Inquisizione e perseguitata dai fantasmi dei Mori. Nella seconda parte, un nobile seduto a tavola ascolta dalla bocca di un vecchio zingaro una serie di storie che si incastrano l'una dentro l'altra in un groviglio di sogno e realtà.

Wojciech Has (1925-2000) approdò alla scuola cinematografica di Łódż dopo aver trascorso alcuni anni all'Accademia di belle arti di Cracovia e aver lavorato per uno studio di produzione di Varsavia specializzato in documentari. Regista estremamente versatile, è noto soprattutto per le due incursioni nel surrealismo: *Saragossie* e *Sanatorium pod klepsydra* (1974), un film a colori fosco e allucinatorio che almeno negli ambienti delle arti visive è diventato un'opera di culto. In questi film il regista mette a frutto il suo passato di documentarista e di artista figurativo: immagini affilatissime si scontrano con combinazioni fantasiose e sorprendenti di situazioni e composizioni visive che appaiono vive e tangibili. Grazie alla sua formazione il regista potrebbe essere definito l'equivalente cinematografico di Salvador Dalí. Non sorprende dunque che *Rękopis znaleziony w Saragossie* fosse uno dei film preferiti di Luis Buñuel, che nella sua produzione più tarda (soprattutto il *Il fascino discreto della borghesia*) tentò in vari modi di ricreare gli intrecci complessi e sensuali prodotti dalle tecniche narrative di Has. Ma neanche il maestro del surrealismo riuscì a sorpassare le visioni del regista polacco: le storie di Has e le loro diramazioni danno vita a un felicissimo viaggio cinematografico in un mondo onirico nel quale tutto alla fine assume un senso, logico o paradossale che sia.

Petteri Kalliomäki

Seisaku no Tsuma

Rękopis znaleziony w Saragossie *is a surrealist film made on an epic scale, which is already quite a unique and memorable effort. Based on a novel by Jan Potocki, the film is divided into two parts. The first follows the misadventures of a nobleman (Zbigniew Cybulski) in 18th century Spain, which is still terrorized by the Inquisition and haunted by the ghosts of the Moors. The second part is a wonderful recreation of leisurely evenings of story-telling from the past: a nobleman sits down at the dinner table and listens to a series of nested stories told by an old gypsy, with no one in a hurry-not even to complete his own story.*

Wojciech Has (1925-2000) came to the Łódź film school after spending some years at the Academy of Fine Arts of Krakow and working for a documentary studio in Warsaw. As a feature film director his output has been versatile, but he is best remembered for his two ventures into the surrealist arena: Saragossie *and* Sanatorium pod klepsydrą *(1974), a gloomy, hallucinatory colour film with a cult following, at least in the visual arts circuits. These films combine Has' background as both documentarist and pictorial artist: the razor-sharp pictures collide with imaginative and surprising combinations of situations and visual compositions as if they were living and breathing. On the basis of these two achievements the director could be well described as a cinematic equivalent to Salvador Dalí. From this point of view it is not surprising that* Rękopis znaleziony w Saragossie *was one of Luis Buñuel's favorite films; it seems to have had quite an effect on his production. Many of his later films (especially* The Discreet Charm of the Bourgeoisie*) try in one way or another to recreate Has' sensual flow of multi-layered storytelling techniques. But surpassing the original Polish vision was impossible even for the master of surrealism himself: Has' seven (or so) inner stories that link with other stories form one of the most joyous cinematic journeys ever seen – a journey inside a world of dreams where in the end everything makes perfect sense both in logical terms and as an absurd joke.*

Petteri Kalliomäki

SEISAKU NO TSUMA

Giappone, 1965
Regia: Yasuzo Masumura

▪ T. int.: *The Wife of Seisaku*. Sog.: dal romanzo omonimo (1924) di Genjiro Yoshida. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Tomohiro Akino. M.: Tatsuji Nakashizu. Mus.: Tadashi Yamauchi. Int.: Ayako Wakao (Okane), Takahiro Tamura (Seisaku), Nobuo Chiba (Heisuke), Yuzo Hayakawa (sergente), Yuka Konno (Oshina), Mikio Narita (il poliziotto), Taiji Tonoyama (il pensionato). Prod.: Takeo Ito per Daiei Studios ▪ DCP. D.: 94'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Kadokawa presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services, a partire dal negativo scena 35mm e dal negativo colonna 35mm. Grading supervisionato da Masahiro Miyajima / *Restored in 4K in 2024 by Kadokawa at Imagica Entertainment Media Services, from the original 35mm negative and the 35mm sound negative. Grading supervised by Masahiro Miyajima*

Dopo che *Rashomon* vinse il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia, Yasuzo Masumura, all'epoca dipendente degli studi Daiei, fu mandato in Italia a studiare cinema: per un giapponese era la prima volta. Frequentò il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove ebbe come maestri Federico Fellini, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Tornato in Giappone, iniziò la sua carriera come assistente alla regia di Kenji Mizoguchi e Kon Ichikawa. Girò il suo primo film nel 1957, durante l'età dell'oro del cinema giapponese, e continuò a realizzare opere di rilievo anche durante la crisi dell'industria cinematografica nazionale, che culminò con il fallimento della Daiei nel 1971. La sua filmografia conta 57 titoli.

Seisaku no Tsuma è uno dei capolavori di Yasuzo Masumura con protagonista la sua musa, Ayako Wakao. Nei venti titoli in cui collaborarono, l'attrice si affermò come una delle interpreti più importanti del cinema giapponese. *Seisaku no Tsuma* è certamente rappresentativo del genere di 'film al femminile' che realizzarono insieme.

Ambientato sullo sfondo della guerra russo-giapponese, il film descrive l'amore tra una donna individualista, segnata da esperienze difficili vissute per il bene della famiglia, e un giovane patriota ammirato dalla comunità. La tragedia che ne deriva porta con sé un forte messaggio antimilitarista, oltre che una critica alla società giapponese dell'epoca.

Sullo sfondo bellico si snoda un dramma umano di grande intensità emotiva incentrato su una donna il cui unico scopo è l'amore per il marito, un sentimento che la condurrà a gesti estremi. Ayako Wakao è straordinariamente incisiva nel ruolo della protagonista: emerge con forza nel contrasto con la sobria fotografia e l'illuminazione misurata. Incarna il risentimento e l'amarezza del mondo che la circonda, contribuendo a fare di *Seisaku no Tsuma* un'opera fondamentale.

Miki Zeze

Winter Kept Us Warm

After Rashomon *won the Golden Lion at the Venice Film Festival, Yasuzo Masumura, an employee of Daiei Studios, was sent to study film in Italy, the first Japanese to do so. He studied under Federico Fellini, Luchino Visconti and Michelangelo Antonioni at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. On returning to Japan, he began his career as assistant director to Kenji Mizoguchi and Kon Ichikawa. His feature debut was in 1957, during the golden age of Japanese cinema, and he continued to direct masterpieces even as the Japanese cinema industry entered a period of decline and Daiei went into bankruptcy in 1971. His career spans 57 films in total.*

Seisaku no Tsuma *is one of Yasuzo Masumura's masterpieces starring his muse, Ayako Wakao; through the 20 titles they collaborated on, she became one of Japan's leading actresses.* Seisaku no Tsuma *is certainly representative of the "women's pictures" they made together.*

This film is set against the background of the Japanese-Russo war. An individualistic woman, who has lived under difficult circumstances for sake of her family, and a patriotic young man, the ideal of his village, fall in love. The tragedy that ensues resounds with a strong anti-war message as well as a critique of Japanese society of the time.

Against the backdrop of war, this powerful human drama depicts a wife whose only purpose in life is her love for her husband, which drives her to extreme behavior. As the heroine, Ayako Wakao is particularly striking, standing out against the restrained cinematography and lighting. She embodies the resentment and bitterness of the world she inhabits in this key work.

Miki Zeze

WINTER KEPT US WARM

Canada, 1965 Regia: David Secter

▪ Scen.: David Secter, Ian Porter, John Clute. F.: Robert Fresco, Ernest Meershoek. M.: Michael Foyténi. Mus.: Paul Hoffert. Int.: John Labow (Doug), Henry Tarvainen (Peter), Joy Tepperman

(Bev), Janet Amos (Sandra), Ian Ewing (Artie), Jack Messinger (Nick), Larry Greenspan (Larry), Sol Mandlsohn (Hall Porter). Prod.: David Secter per Varsity Films ▪ DCP. D.: 81'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Revenante Films ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Canadian International Pictures in collaborazione con Library and Archives Canada, Blackhawk Films, Five Seventy Films, Saturated Hats, a partire dai negativi originali A/B. Con il sostegno di Telefilm Canada / *Restored in 4K in 2024 by Canadian International Pictures in collaboration with Library and Archives Canada, Blackhawk Films, Five Seventy Films, Saturated Hats, from the original negatives A/B. Funding provided by Telefilm Canada*

David Secter aveva ventun anni quando decise di trascorrere buona parte dell'ultimo anno all'Università di Toronto scrivendo e dirigendo un film ispiratogli dall'amore non corrisposto per un compagno di studi. Il lungometraggio che ne risultò, *Winter Kept Us Warm*, fu il primo film canadese in lingua inglese a essere presentato a Cannes, destò in David Cronenberg l'ambizione di diventare regista e ha il merito di essere il primo film canadese a tematica gay, anche se nel 1965 questo aspetto venne minimizzato, dato che in Canada l'omosessualità fu legalizzata solo quattro anni dopo.

A dire il vero, Secter sostenne che gli attori non fossero consapevoli del sottotesto gay che conferisce complessità e intensità emotiva al rapporto tra l'introversa matricola Peter (Henry Tarvainen) e il carismatico studente dell'ultimo anno Doug (John Labow). I due diventano grandi amici, ma il desiderio inespresso che Secter riesce a cogliere nei loro incontri è tangibile, e si avverte un'inequivocabile tensione erotica mentre li osserviamo giocare sulla neve o insaponarsi la schiena a vicenda dopo la palestra. Quando Doug confessa a Peter di aver imparato a memoria uno dei brani del suo album di canzoni popolari finlandesi e di saperlo suonare alla chitarra, il gesto appare come una dichiarazione d'amore, ma Secter è ben consapevole di quanto i gesti possano essere fraintesi e i segnali ignorati.

Secter si ispirò a Cassavetes e Godard per dare forma alla propria visione con le scarse risorse a disposizione. L'inesperienza del cast e della troupe, così come la produzione caotica, s'intravedono in alcune interpretazioni impacciate o in sporadici disallineamenti tra suono e immagine, ma la regia di Secter è creativa e intelligente, e la seducente sincerità emotiva del film compensa ampiamente i limiti tecnici. *Winter Kept Us Warm* è un vivido spaccato di un'epoca ben precisa, ma ciò che ancora oggi lo rende così intenso e attuale, a sessant'anni di distanza, è l'autentico senso di tristezza e rimpianto che riesce a evocare, mentre assistiamo all'inesorabile allontanarsi di due persone. Come ha detto in seguito lo stesso Secter, "l'amicizia, come la neve, è splendida ma fugace".

Philip Concannon

David Secter was 21 years old when he decided to spend much of his final year at the University of Toronto writing and directing a film inspired by his unrequited crush on a fellow student. The resulting feature, Winter Kept Us Warm, *became the first English-language Canadian film to play at Cannes, it sparked the filmmaking ambitions of David Cronenberg, and it has the distinction of being Canada's first gay film, although that fact was downplayed in 1965, as homosexuality would not be legalised in Canada for another four years.*

In fact, Secter claimed his actors remained unaware of the gay subtext that adds a layer of complexity and poignancy to the relationship between introspective freshman Peter (Henry Tarvainen) and charismatic senior Doug (John Labow). The pair become fast friends, but the sense of yearning that Secter captures in the encounters between them is palpable, and there is an unmistakable homoerotic undercurrent as we watch them frolicking in the snow or washing each other's backs in the post-gym shower. When Doug reveals to Peter that he has memorised one of the tracks from his album of Finnish folk songs and has learned to play it on the guitar, it feels tantamount to a declaration of love, but Secter is acutely aware of the way gestures can be misread and signals ignored.

Secter drew on the influence of Cassavetes and Godard to realise his vision with the meagre resources at his disposal. Evidence of the cast and crew's inexperience and the haphazard production can be glimpsed in some awkward performances, or the occasional mismatch of sound and image, but Secter's direction is imaginative and intelligent, and the film's beguiling emotional sincerity compensates for any technical limitations. Winter Kept Us Warm *is a vivid snapshot of a particular moment in time, but what keeps it feeling so vital and resonant sixty years later is the authentic sense of sadness and regret that it evokes, as we watch two people drift inexorably apart. As Secter later put it, "friendship, like snow, is brilliant but ephemeral."*

Philip Concannon

THE SENSUALIST

USA, 1966

Regia: Peter Emmanuel Goldman

▪ F.: Peter Emmanuel Goldman, Simon Nuchtern. M.: Peter Rostov. Int.: Ilona Lys (Karina), Ann Kirton (Sharon), Carolyn Carlton (Louise), Daniel Tomaso (Robert), Michele Roberts (Yvonne). Prod.: Peter Emmanuel Goldman per American Film Distributing Corporation ▪ DCP. D.: 9'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 2024 da La Cinémathèque française, a partire da una copia 16mm messa a disposizione da Peter Emmanuel Goldman / *Restored in 2024 by La Cinémathèque française, from a 16mm print provided by Peter Emmanuel Goldman*

The Sensualist

Vagabondaggio erotico nelle strade notturne di New York di una giovane straniera che si interroga sulle proprie emozioni. "Peter Emanuel Goldman, regista, compositore, modello per pittori, scrittore, nasce nel 1939 a New York, dove studia storia e poi cinema alla Brown University. La sua opera folgorante si sviluppa tra il 1962 e il 1968, poi Goldman abbandona il cinema per farvi ritorno solo nel 1983 con un saggio video. […] Goldman riassume così la sua breve stagione cinematografica: 'Per me e i miei amici di allora gli anni Sessanta furono un periodo di disperazione e profondo sconforto fatto di caffè e conversazioni al bar, musica folk, carestia sessuale, conflitti insanabili, disperazione, assenza di scopo, caos.'[…] In un contesto in cui il cinema assume come principale funzione analgesica quella di insegnare a sopportare il mondo, i film di Goldman si sono rivelati troppo integri, troppo sinceri, troppo nudi, troppo esatti per poter essere guardati in faccia" (Nicole Brenez).

An erotic meander through the nighttime streets of New York by a foreign young woman questioning her own feelings. "Peter Emanuel Goldman, filmmaker, composer, artist's model, writer, was born in 1939 in New York, where he studied history, then cinema at Brown University. His lightning spurt of work ran from 1962 to 1968, when he abandoned cinema, only returning to moving images in 1983 to make a video essay … Goldman summed up his brief film decade: 'For me and my friends back then, the 1960s was a time of despair and despondency. It was all coffees and café conversations, folk music, poetry, sexual starvation, irreconcilable conflicts, despair, lack of direction, chaos.' … In a context in which cinema's main analgesic function is to teach us to withstand the world, Goldman's films turned out to be too honest, too sincere, too stark, too precise to be viewed head on" (Nicole Brenez).

DIABOLIK

Italia-Francia, 1968 Regia: Mario Bava

▪ T. int.: *Danger: Diabolik*. Sog.: Angela Giussani, Luciana Giussani, Dino Maiuri, Adriano Baracco, dalla serie a fumetti omonima. Scen.: Dino Maiuri, Brian Degas, Tudor Gates, Mario Bava. F.: Antonio Rinaldi. M.: Romano Fortini. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Ennio Morricone. Int.: John Phillip Law (Diabolik), Marisa Mell (Eva Kant), Michel Piccoli (ispettore Ginko), Adolfo Celi (Ralph Valmont), Claudio Gora (capo della polizia), Mario Donen (sergente Danek), Andrea Bosic (direttore banca), Lucia Modugno (prostituta). Prod.: Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica, Marianne Productions ▪ DCP. D.: 103'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Paramount Pictures in collaborazione con Kino Lorber presso il laboratorio Paramount Post Services, a partire dal negativo scena originale 35mm / *Restored in 4K in 2024 by Paramount Pictures in collaboration with Kino Lorber at Paramount Post Services, from the original 35mm camera negative*

Dino De Laurentiis affida a Bava il progetto più impegnativo con il budget più consistente della sua carriera, *Diabolik* […]. Uscito per la prima volta in edicola il primo novembre 1962, il fumetto ideato dalle sorelle milanesi Angela e Luciana Giussani ha come protagonista un superladro che da una parte è discendente di Rocambole e Fantômas, e dall'altra è un prodotto dell'era del boom e di 007. […] Per la parte dei Eva Kant viene chiamata Catherine Deneuve, che però non si intende con Bava, e viene sostituita da Marisa Mell. […]

Che *Diabolik* faccia tesoro di questo stile visivo (pop) è evidente nelle scenografie di Flavio Mogherini, tra l'incubo futurista e il sogno di un borghese arricchito, e nei costumi di Luciana Marinacci e Giulio Coltellacci, che erotizzano audacemente Marisa Mell. Ma Bava forse fa un'operazione più sottile e profonda, girando un film davvero warholiano: non soltanto perché riproduce l'iconografia degli stereotipi del consumismo, ma perché lo fa in modo acritico, accettando il vuoto e il cattivo gusto, e rinunciando non solo all'ironia e alla parodia, ma a

Diabolik

qualunque critica sociologica o ribellismo di facciata. […] *Diabolik* non usa il materiale di partenza 'basso' per denunciare o smascherare la società dei consumi, come fa *Lemmy Caution, missione Alphaville* di Jean-Luc Godard. Non finge di essere più intelligente di quello che è, come *Modesty Blaise*. Non vuole sembrare nemmeno più divertente e audace di quello che è, come *Kriminal* o *Satanik*. È un film kitsch che mette in crisi il concetto di prodotto commerciale, così come le lattine di minestra Campbell's di Warhol mettono in crisi il concetto di arte per la pedanteria e la piattezza con cui sono riprodotte. […] *Diabolik* è un film perversamente antispettacolare che finge di sedurre con immagini di modernità, trasgressione, lusso, erotismo e *dépense* […]. Bava, pittore raffinato e creatore di mondi impossibili, fa esattamente come Diabolik: butta via, distrugge, spreca.
Alberto Pezzotta, *Mario Bava*,
Il Castoro, Milano 2014

Dino De Laurentiis entrusted Bava with the most ambitious and highest-budget project of his career: Diabolik *... First released on newsstands on 1 November 1962, the comic created by the Milanese sisters Angela and Luciana Giussani features a master thief who is, on one hand, a descendant of Rocambole and Fantômas, and on the other, a product of the economic boom and the age of 007 ... Catherine Deneuve was initially cast in the role of Eva Kant, but she did not get along with Bava and was replaced by Marisa Mell ...*

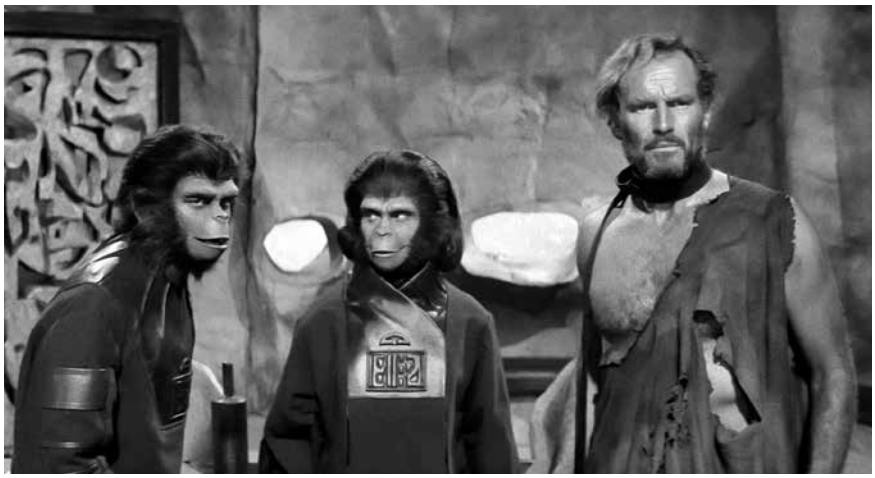
That Diabolik *draws from this (pop) visual style is clear in Flavio Mogherini's set design – somewhere between a futurist nightmare and a nouveau riche fantasy – and in the costumes by Luciana Marinacci and Giulio Coltellacci, which boldly eroticize Marisa Mell. But Bava perhaps goes further, undertaking a subtler and deeper operation, shooting a truly Warholian film; not just because he reproduces the iconography of consumerist stereotypes, but because he does so without critique – embracing emp-*

tiness and bad taste, abandoning not only irony and parody, but any trace of sociological commentary or surface-level rebellion … Diabolik *does not use its "lowbrow" source material to expose or denounce consumer society, as Jean-Luc Godard did with* Alphaville. *It does not pretend to be smarter than it is, like* Modesty Blaise. *It does not even try to seem more fun or daring than it is, like* Kriminal *or* Satanik. *It is a kitsch film that destabilizes the very idea of a commercial product, much like Warhol's Campbell's soup cans challenge the idea of art through their flatness and deadpan uniformity …* Diabolik *is a perversely anti-spectacular film that pretends to seduce with images of modernity, transgression, luxury, eroticism and extravagance … Bava – a refined painter and creator of impossible worlds – does exactly what Diabolik does: he throws things away, destroys them, wastes them.*
Alberto Pezzotta, Mario Bava,
Il Castoro, Milan 2014

PLANET OF THE APES

USA, 1968 Regia: Franklin J. Schaffner

▪ T. it.: *Il pianeta delle scimmie*. Sog.: dal romanzo omonimo (1963) di Pierre Boulle. Scen.: Michael Wilson, Rod Serling. F.: Leon Shamroy. M.: Hugh S. Flower. Scgf.: Jack Martin Smith, William Creber. Mus.: Jerry Goldsmith. Int.: Charlton Heston (George Taylor), Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zira), Maurice Evans (professor Zaius), James Whitmore (presidente dell'assemblea), James Daly (Honorious), Linda Harrison (Nova), Robert Gunner (Landon). Prod.: Arthur P. Jacobs per 20th Century Fox, APJAC Productions ▪ DCP. D.: 112'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da 20th Century Studios presso i laboratori Roundabout Entertainment e Audio Mechanics, a partire dagli unici due rulli sopravvissuti del negativo originale 35mm, da un interpositivo 35mm e dai master di separazione YCM per alcune scene. Con il sostegno di The Walt Disney Studios / *Restored in 4K in 2024 by 20th Century Studios at Roundabout Entertainment and Audio Mechanics laboratories, from the only two survived reels of the original 35mm negative, a 35mm interpositive and the 35mm separation masters YCM for a few scenes. Funding provided by The Walt Disney Studios*



Planet of the Apes

Un classico del cinema di fantascienza lo si giudica anche dalla sua longevità. Il successo di *Planet of the Apes* è stato tale da generare, nell'immediato, una saga cinematografica (quattro titoli, dal 1970 al 1973) e due serie televisive (una omonima nel 1974 e una animata l'anno successivo) e, nel lungo periodo, il remake di Tim Burton (2001) e la nuova saga-reboot che tra 2011 e 2024 ha prodotto quattro ulteriori film.

Eppure, il primo progetto targato Warner Bros. non decolla. Blake Edwards, incaricato della regia, rinuncia. Subentrano la 20th Century Fox e Franklin J. Schaffner, che firma così il suo primo successo. All'origine del soggetto c'è il romanzo omonimo del francese Pierre Boulle, sceneggiato dal geniale creatore di *Ai confini della realtà* Rod Serling e da Michael Wilson, Oscar per *Un posto al sole* (e per *Il ponte sul fiume Kwai*, altro adattamento da Boulle, premio che non ottenne all'epoca in quanto *blacklisted* ma gli sarà conferito postumo).

La storia è nota: tre astronauti americani approdano su un pianeta sconosciuto dominato dalle scimmie. I primati hanno costruito una società evoluta e cacciano una specie umana ridotta in condizioni animalesche, oltre che incapace di parlare. Il paradosso fantascientifico sta tutto in questo gioco di rovesciamento e di rispecchiamento, nelle voci umane "dislocate", per dirla con Vivan Sobchack, nei corpi scimmieschi. È un mondo al contrario, dove chi abitualmente domina è dominato, una "upside down civilization", come la definisce il protagonista Charlton Heston. Il mondo prodotto da questa evoluzione inversa riprende ed estremizza le qualità negative della società occidentale. Tutti temi che naturalmente, all'uscita del film nel 1968, si sono caricati di inevitabili letture politiche. E che il finale spiazzante e allucinato non fa che sancire ulteriormente.

Si noti che nel mondo oscurantista creato dalle scimmie l'unico personaggio davvero positivo, animato da desiderio di conoscenza e dalla capacità di osservare la realtà senza pregiudizi e filtri ideologici, è una scimpanzé donna, la dottoressa Zira.

Alice Autelitano

You can judge a classic of science-fiction cinema by its longevity. The success of Planet of the Apes *was such that it immediately resulted in a film saga (four titles between 1970 and 1973) and two television series (one by the same name in 1974 and an animated one the following year) and, much later, a remake by Tim Burton (2001) and a new saga-reboot of a further four films between 2011 and 2024.*

That said, the initial project for Warner Bros. did not take off. Blake Edwards, who was tasked with directing, quit. Then 20th Century Fox stepped in with Franklin J. Schaffner, who thus achieved his first hit. The original story came from the book of the same name by the Frenchman Pierre Boulle, and was adapted by Rod Serling (the brilliant creator of The Twilight Zone*) and Michael Wilson, who had won Oscars for* A Place in the Sun *and* The Bridge on the River Kwai *– the latter another Boulle adaptation, for which the blacklisted Wilson received his award only posthumously.*

The story is well known: three American astronauts land on an unknown planet dominated by apes. The primates have constructed a highly evolved society and hunt humans, who are unable to speak and have been reduced to animal-like conditions. The science-fiction paradox resides entirely in this game of reversal and mirroring, in the human voices "displaced", as Vivian Sobchack put it, onto simian bodies. It is a backwards world, in which those who are normally dominant are dominated, an "upside-down civilisation", as the protagonist played by Charlton Heston defines it. The world produced by this reverse evolution picks up on and exaggerates the negative qualities of Western civilisation. When the film came out in 1968, these themes inevitably led to political readings – which the disconcerting and hallucinatory ending only reinforced.

It is worth noting that in the obscurantist world created by the apes, the only truly positive character, who is motivated by a thirst for knowledge and the ability to observe the world without prejudice or ideological filters, is a chimpanzee woman, Dr Zira.

Alice Autelitano

DONG FU REN

Hong Kong, 1968
Regia: Shu Shuen Tang

▪ T. int.: *The Arch*. Scen.: Shu Shuen Tang. F.: Subrata Mitra, Ho-che Chi. M.: Les Blank, Shu Shuen Tang. Scgf.: Tianming Bao. Mus.: Tsun-yuen Lui. Int.: Hsuan Chou (Wei-Ling), Lisa Lu (Madam Tung), Roy Chiao (capitano Yang), Ying Lee (Chang), Jui Liang (Monk), Szu-yun Chen, Yu-Kuan Chen, Po Hu. Prod.: Li Chiu-chung per Film Dynasty ▪ DCP. D.: 95'. Bn. Versione mandarina con sottotitoli inglesi */ In Mandarin with English subtitles* ▪ Da: M+ Restored ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da M+ presso il laboratorio Silver Salt Restoration, a partire da una copia 35mm conservata presso University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive e da una copia 35mm conservata presso BFI National Archive. Un'iniziativa 'M+ Restored', con il supporto di Chanel */ Restored in 4K in 2025 by M+ at Silver Salt Restoration laboratory, from a 35mm print preserved by University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive and from a 35mm print preserved by BFI National Archive. A 'M+ Restored' initiative, supported by Chanel*

Shu Shuen Tang potrebbe non essere nota al grande pubblico o perfino agli amanti del cinema cinese, eppure è stata la prima regista indipendente di Hong Kong a ricevere riconoscimenti internazionali e premi importanti. Inoltre, era una donna in un'epoca in cui l'industria cinematografica cinese era dominata da studi gestiti da uomini, come quello dei fratelli Shaw, disposti a finanziare solo film commerciali. […] Il film d'esordio di Tang, *Dong fu ren*, fu autoprodotto e girato a Hong Kong con un budget limitato. Nel 1971 vinse quattro Golden Horse Awards, tra cui Miglior attrice (Lisa Lu), Migliore fotografia, Migliore realizzazione artistica e, soprattutto, il Premio speciale della giuria per l'innovazione creativa, istituito appositamente per Tang e assegnatole proprio per questo film […].

Alla fine degli anni Sessanta, dopo gli studi alla University of Southern California, Tang fece ritorno a Hong Kong per organizzare le riprese del suo primo film, *Dong fu ren*. Ambientato nella Cina del XVII secolo, il film racconta la storia di Madame Tung, una vedova a cui il re sta facendo erigere un arco trionfale per onorare i suoi meriti nei confronti della comunità – l'arco è un antico simbolo cinese d'onore. Il conflitto nasce quando un giovane ufficiale viene alloggiato a casa sua e inizia a mostrare un interesse romantico sia per lei che per sua figlia. Madame Tung deve scegliere tra desiderio e dovere di vedova e madre, situazione che mette in evidenza la crudeltà delle convenzioni sociali che annientano la voce e l'identità di una donna dopo la morte del marito. […] Nel cinema cinese non si era mai vista una rappresentazione così profonda della repressione femminile. […]

Nonostante la formazione americana di Tang, *Dong fu ren* non ha niente a che vedere con una produzione hollywoodiana. "Il soggetto è in realtà molto cinematografico. Quando ultimai la sceneggiatura la diedi da leggere al mio professore alla USC, che la giudicò non adatta a essere trasformata in un film perché parlava dei sentimenti di una donna che non aveva modo di esprimerli e perché la trama conteneva troppo pochi personaggi. Ma è proprio per questo che la trovavo perfetta per il cinema!".
Alice Shih, "Cineaction", n. 94, 2014

Shu Shuen Tang may not be familiar to mainstream movie lovers or even cinéphiles *of Chinese cinema, but she was actually the first internationally rec-*

Dong fu ren

ognized, award-winning independent filmmaker in Hong Kong. In addition, she also happened to be a woman at a time when the Chinese film industry was controlled by studios run by men like the Shaw Brothers. The studios would only finance commercial films … Tang's debut film, Dong fu ren*, was self-financed and shot in Hong Kong on a limited budget. It garnered four Golden Horse Awards in 1971 including Best Actress (Lisa Lu), Best Cinematography, Best Artistic achievement and, most important of all, the Special Jury Prize of Creative Innovation created and awarded to Tang for this film … In the late 1960s, after her studies at USC, Tang returned to Hong Kong to prepare for the shoot of her first feature,* Dong fu ren. *The film is set in 17th century China; its protagonist, Madame Tung, is a widow for whom a triumphal arch is to be erected by the king to honour her contributions to her village – the arch being an ancient Chinese symbol of honour. A conflict arises when a young officer is billeted in her house and proceeds to show romantic attachment to both Madame Tung and her daughter. Madame Tung must choose between her own desire and her duty as a widow and mother, a situation that foregrounds the cruelty of societal pressure on a woman whose voice has been taken away from her after the passing of her husband … a similar expression of female suppression had never before been seen in Chinese films …*

Although Tang had been immersed in the American film scene, Dong fu ren *does not resemble a Hollywood production as one might expect. "The subject matter is actually very cinematic. When I finished writing the script I gave it to my professor at USC to read, and he said that it was not a filmable script, because it was about the interior feelings of a woman who had no outlet to express them, and the plot had too few characters. But that is exactly why I thought it is good material for the cinema!"*
Alice Shih, "Cineaction", no. 94, 2014

LA PARTENZA

Italia, 1968 Regia: Jean-Claude Biette

▪ F.: Giulio Albonico. Int.: Giuseppe Bertolucci, Gianluigi Calderone
▪ DCP. D.: 12'. Bn. Versione italiana con sottotitoli francesi / *In Italian with French subtitles* ▪ Da: La Cinémathèque française
▪ Restaurato da La Cinémathèque française, a partire da elementi 16mm messi a disposizione da Jean-Claude Biette / *Restored by La Cinémathèque française, from 16mm elements provided by Jean-Claude Biette*

Jean-Claude Biette lasciò la Francia a ventitré anni, senza avvisare la famiglia, per sottrarsi al servizio militare. [...] Quando divenne renitente alla leva nell'autunno del 1965 la guerra d'Algeria si era ormai conclusa, ma all'epoca il servizio militare obbligatorio durava ancora sedici mesi. [...] Questo episodio fondante nella vita di Biette è in sostanza il tema de *La partenza* [...].

Il giovane protagonista, ripreso durante una conversazione con un amico, è 'in partenza' da un luogo preciso: Parma e la sua provincia. [...] Il ragazzo è interpretato da Giuseppe Bertolucci, il figlio del poeta e organizzatore del cineclub parmense Attilio Bertolucci, amico di Pier Paolo Pasolini, con il quale Biette instaurò un legame professionale fungendo a tratti da insegnante di francese, assistente e creatore dei sottotitoli per alcuni film. [...] All'Algeria della 'missione pacificatrice' coloniale […] si sostituisce qui la Tunisia socialista di Bourguiba, dove un giovane professore in rotta con la società desidera recarsi per insegnare ai bambini.

La partenza è uno dei quattro cortometraggi italiani di Jean-Claude Biette. [...] Si inserisce in una trilogia di ritratti girati tutti nel 1968: *Attilio Bertolucci* e *Sandro Penna* sono dedicati a due grandi poeti italiani. *La partenza*, in questa prospettiva, è al contempo il ritratto del figlio del primo e il ritratto implicito (celato nella fenomenologia di una fuga) di un figliol prodigo animato da sentimenti nobili, nonché di un poeta della vita.

Hervé Joubert-Laurencin

Jean-Claude Biette left France at 23 without a word to his family so as to escape military service … The Algerian war was over when he went absent without leave in autumn 1965, but the pe-

La partenza

riod of compulsory national service was still 16 months … This key episode in Biette's life is essentially the subject matter of La partenza.

The young man's "departing", as told to a friend, takes place in a specific location: Parma and the surrounding area … The young man is played by Giuseppe Bertolucci, whose father was the poet and organiser of Parma's film club, Attilio Bertolucci, a friend of Pier Paolo Pasolini; Biette had become Pasolini's occasional French teacher, assistant and the subtitler of some of his films … Here, the colonial "peace-making mission" in Algeria … becomes Bourguiba's socialist Tunisia, where a young teacher at odds with authority wants to go to teach children.

La partenza *is one of the four Italian shorts by Jean-Claude Biette … It is part of a trilogy of portraits, all filmed in 1968:* Attilio Bertolucci *and* Sandro Penna *are the portraits of two great Italian poets. Accordingly,* La partenza*, is a portrait of the former's son and the hidden portrayal (under the phenomenology of an escape) of a high-minded prodigal son as well as a poet of life.*

Hervé Joubert-Laurencin

ARANYER DIN RATRI

India, 1970 Regia: Satyajit Ray

▪ T. it.: *Giorni e notti nella foresta*. T. int.: *Days and Nights in the Forest*. Sog.: dal romanzo omonimo (1967) di Sunil Gangopadhyay. Scen.: Satyajit Ray. F.: Soumendu Roy. M.: Dulal Dutta. Scgf.: Bansi Chandragupta. Mus.: Satyajit Ray. Int.: Sharmila Tagore (Aparna), Kaberi Bose (Jaya), Simi Garewal (Duli), Soumitra Chatterjee (Ashim), Subhendu Chatterjee (Sanjoy), Rabi Gosh (Shekhar), Samit Bhanja (Hari), Pahari Sanyal (Sadashiv Tripathi). Prod.: Asim Dutta, Nepal Dutta per Priya Films ▪ DCP. D.: 116'. Bn. Versione bengalese con sottotitoli inglesi / *In Bengali with English subtitles* ▪ Da: Film Heritage Foundation ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Film Foundation's World Cinema Project e Film Heritage Foundation in collaborazione con Janus Films – The Criterion Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi camera e suono originali messi a disposizione da Purnima Dutta e dalla traccia magnetica conservata presso BFI National Archive. Con il sostegno di Golden Globe Foundation. Un ringraziamento speciale a Wes Anderson e Sandip Ray / *Restored in 4K in 2025 by The Film Foundation's World Cinema Project and Film Heritage Foundation in collaboration with Janus Films – The Criterion Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives provided by Purnima Dutta and the magnetic track preserved by BFI National Archive. Funding provided by Golden Globe Foundation. Special thanks to Wes Anderson and Sandip Ray*

"Qualsiasi cosa porti la firma di Satyajit Ray merita di essere custodita e preservata; ma il quasi dimenticato *Aranyer Din Ratri* è un gioiello speciale... Realizzato nel 1970. Moderno e romanzesco. Ray si muove qui su un terreno forse più familiare a Cassavetes. Uno scontro/trattativa tra caste e sessi. Urbani e rurali. Uomini egoisti con le loro speranze e crudeltà e una spettacolare mancanza di saggezza. Donne che li vedono per ciò che sono. Il grande Soumitra Chatterjee: smarrito, ma alla ricerca di sé. La grande Sharmila Tagore: misteriosa, cerebrale, magnetica. Dal maestro, un altro capolavoro" (Wes Anderson).

Aranyer Din Ratri è un gioiello del cinema bengalese che offre un ritratto introspettivo e ricco di sfumature dell'India urbana post-coloniale. Attraverso lo sguardo di quattro giovani uomini in cerca di una fuga temporanea nelle foreste di Palamau, il film svela con delicatezza le complessità della coscienza di classe, delle relazioni di genere e del peso persistente della tradizione in una società in rapido cambiamento. Lungi dall'essere un semplice sfondo, il paesaggio lussureggiante diventa un vero e proprio catalizzatore: porta a galla i pregiudizi intrinseci dei protagonisti e allo stesso tempo mette in luce i loro margini di consapevolezza di sé e di trasformazione personale. Dalla sceneggiatura agli storyboard disegnati a mano, dal casting al montaggio, dalla musica alla creazione degli insoliti titoli di

Aranyer Din Ratri

testa e del materiale pubblicitario, Satyajit Ray curò tutto personalmente. Si mise persino dietro la macchina da presa per girare la celebre scena del gioco mnemonico, nella quale ogni movimento di macchina restituisce la complessità delle relazioni e dell'identità dei personaggi.

Il film vanta un cast di talenti eccezionali, tra cui Sharmila Tagore, Kaberi Bose, Simi Garewal, Soumitra Chatterjee, Shubhendu Chatterjee, Rabi Ghosh, Samit Bhanja, Pahari Sanyal, Premashish Sen, Samar Nag, Khairatilal Lahori, Master Dibyendu Chatterjee e Aparna Sen. Acclamato da David Robinson sul "Financial Times" come "una delle opere migliori di Ray", *Aranyer Din Ratri* trascende la sua struttura narrativa per offrire una meditazione profonda sulle difficoltà affrontate da una generazione sospesa tra privilegi ereditati e la promessa nascente di una nuova India.

Shivendra Singh Dungarpur

"Anything signed by Satyajit Ray must be cherished and preserved; but the nearly forgotten Aranyer Din Ratri *is a special/particular gem ... Made in 1970. Modern and novelistic. Ray worked in terrain perhaps more familiar to Cassavetes. A clash/negotiation between castes and sexes. Urbans and rurals. Selfish men and their hopes and cruelties and spectacular lack of wisdom. Women who see through them. The great Soumitra Chatterjee: lost but searching. The great Sharmila Tagore: mysterious, cerebral, mesmerising. From the master, another masterpiece" (Wes Anderson).*

Aranyer Din Ratri *is a Bengali gem that offers a nuanced and introspective portrayal of post-colonial urban India. Through the lens of four young men seeking a temporary escape in the forests of Palamau, the film subtly unravels the complexities of class-consciousness, gender relations, and the enduring weight of tradition in a rapidly changing society. Far from serving as mere scenery, the verdant landscape becomes a catalyst, exposing the protagonists' inherent prejudices and simultaneously illuminating their potential for self-awareness and personal evolution. Right from the script to hand-drawn storyboards, casting, editing, music as well as the design of the unusual credit titles and the publicity material – Satyajit Ray did it all. He even operated the camera himself*

Five Easy Pieces

for the famed memory game sequence in the film, where every movement of the camera captures the complexity of the relationships and identity of the characters.

The film boasts a constellation of talent, including Sharmila Tagore, Kaberi Bose, Simi Garewal, Soumitra Chatterjee, Shubhendu Chatterjee, Rabi Ghosh, Samit Bhanja, Pahari Sanyal, Premashish Sen, Samar Nag, Khairatilal Lahori, Master Dibyendu Chatterjee and Aparna Sen. Hailed by David Robinson in the "Financial Times" as "Ray's work at its best", Aranyer Din Ratri *transcends its narrative framework to offer a profound meditation on the challenges faced by a generation caught between inherited privilege and the burgeoning promise of a new India.*

Shivendra Singh Dungarpur

FIVE EASY PIECES

USA, 1970 Regia: Bob Rafelson

▪ T. it.: *Cinque pezzi facili*. Sog.: Bob Rafelson, Adrien Joyce [Carole Eastman]. Scen.: Adrien Joyce. F.: László Kovács. M.: Christopher Holmes, Gerald Shepard. Scgf.: Toby Rafelson. Mus.: Pearl Kaufman. Int.: Jack Nicholson (Robert 'Bobby' Eroica Dupea), Karen Black (Rayette Dipesto), Lois Smith (Partita Dupea), Susan Anspach (Catherine Van Oost), Ralph Waite (Carl Fidelio Dupea), Helena Kallianiotes (Palm Apodaca), Toni Basil (Terry Grouse), Sally Ann Struthers (Betty). Prod.: Bob Rafelson e Richard Wechsler per Five Easy Pieces Productions e BBS Productions ▪ DCP. D.: 98'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel

2025 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori Cineric e Motion Picture Imaging, a partire dal negativo scena originale 35mm e dai master di separazione YCM 35mm. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Deluxe Audio, a partire dai master suono mono / *Restored in 4K in 2025 by Sony Pictures Entertainment at Cineric and Motion Picture Imaging laboratories, from the original 35mm picture negative and from the 35mm YCM separation masters. Audio restored at Deluxe Audio laboratory, from the mono audio masters*

Guardando Bobby Dupea (Jack Nicholson) si capisce subito che ha attraversato l'intera scala sociale fino ad approdare alla più assoluta banalità. Ha vissuto nel mondo rarefatto della cultura alta e ha cercato di raggiungere il nucleo della vita reale, qualunque cosa ciò significhi. L'ex *enfant prodige* del pianoforte è ora un coriaceo operaio che sgobba su una piattaforma petrolifera. Ma l'inquieto vagabondo non ha perso la sua sensibilità. Ha perso il senso di sé.

In una scena folgorante, Dupea ordina un'insalata di pollo. In realtà desidera più di ogni altra cosa del pane tostato, e quando scopre che non ce n'è rifiuta sia il pollo che l'insalata e poi scaglia tovaglia e posate sul pavimento. La scena rivela i principi del nuovo cinema. La vita si è frammentata in istanti il cui segreto è proprietà esclusiva di ciascun individuo.

L'incontro con il padre morente non è la chiave di nulla, se non dell'ovvio fatto che viviamo in un'epoca di famiglie spezzate, e che i ricordi sono ormai una realtà irraggiungibile. La cameriera interpretata da Karen Black non sarà un faro di saggezza ma è una brava persona e sa cantare.

Le esplosioni improvvise sono importanti, e – come ha osservato Shirley MacLaine – anche il fatto che Nicholson abbia osato rimanere un eterno sperimentatore. Sfida tutto ciò che è prevedibile e accettabile. Da solo, affidandosi solo alle sue risorse, scopre un nuovo modo di recitare, una spontaneità mai vista che sembra recitazione senza copione.

Altrettanto essenziali sono i silenzi, come le quasi-meditazioni davanti allo specchio del bagno della stazione di servizio. Iniziano e finiscono nel vuoto. Un umorismo folle lascia intravedere realtà diverse, più gradevoli. Il regista Bob Rafelson e Nicholson non cadono nel cliché della 'crescita spirituale': "Bobby è almeno altrettanto falso alla fine del film, quando siede nella cabina del camion diretto in Alaska e scosso dai brividi continua a ripetere di stare bene. È di nuovo in viaggio verso un posto nuovo, verso una nuova frustrante realtà".
Peter von Bagh, *Tähtien kirja* [The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006. Curato in inglese da Antti Alanen

You can tell by looking at Bobby Dupea (Jack Nicholson) that he has passed through the scale of society to absolute ordinariness. He has lived in the rarefied world of high culture and wanted to enter the core of real life, whatever that may be. The former piano prodigy is now a tough-skinned labourer who toils on an oil rig. However, the restless wanderer has not lost his sensitivity. He does not know who he is.

In a startling scene, Dupea orders chicken salad. More than anything he wants toast, and when there is none, he refuses the chicken and the salad. He throws the tablecloth and silverware onto the floor. The scene reveals the principles of new cinema. Life has become divided into fragments whose secret is each person's private property.

Meeting his dying father is not the key to anything except the self-evident fact that we now live in an era of broken families, and that memories are another, now unattainable reality. The waitress interpreted by Karen Black may not be a spiritual giant, but she is a good person and can sing.

Sudden explosions are important, and – as observed by Shirley MacLaine – the fact that Nicholson dared to remain an eternal experimenter. He defies everything that is expected and acceptable. Single-handedly, left to his own devices, he discovers a new way of acting, a brand new spontaneity that feels like acting without a script.

Equally essential are silences, for instance, the quasi-meditations in the mirror of the gas station bathroom. They begin and end in emptiness. An insane sense of humour brings the promise of other, more pleasant realities. The director Bob Rafelson and Nicholson don't get lost in the cliché of "spiritual growth": "Bobby is at least as false at the end of the film when he sits in the cab of the truck on his way to Alaska, shivering and insisting that he is doing fine. He is on his way again to a new place, to a new, frustrating reality."
Peter von Bagh, Tähtien kirja *[The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006. Edited in English by Antti Alanen*

...HANNO CAMBIATO FACCIA

Italia, 1970 Regia: Corrado Farina

▪ T. int.: *They Have Changed Their Face*. Sog.: Corrado Farina. Scen.: Giulio Berruti, Corrado Farina. F.: Aiace Parolin. M.: Giulio Berruti. Scgf.: Mimmo Scavia. Mus.: Amedeo Tommasi. Int.: Adolfo Celi (Giovanni Nosferatu), Geraldine Hooper (Corinna), Giuliano Disperati (Alberto Valle), Francesca Modigliani (Laura), Rosalba Bongiovanni, Pio Buscaglione, Salvatore Cantagalli. Prod.: Filmsettanta ▪ DCP. D.: 95'. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Videa ▪ Restaurato nel 2023 da Severin Films presso il laboratorio CSC Digital, a partire da una copia positiva 35mm conservata presso CSC – Cineteca nazionale. Restauro supervisionato da Alberto Farina / *Restored in 2023 by Severin Films at CSC Digital laboratory, from a 35mm positive print preserved by CSC – Cineteca nazionale. Restoration supervised by Alberto Farina*

...hanno cambiato faccia

Seriamente, possiamo pretendere equilibrio e armonia da un film che butta nella mischia (tra gli altri) Nosferatu, Marcuse, Godard, il marchese De Sade, Freud, la pubblicità, una fabbrica di preservativi, gli hippy, l'LSD, i paesaggi nebbiosi delle Langhe e l'irresistibile Adolfo Celi? Non sarebbe buona cosa. *...hanno cambiato faccia* è figlio di un'epoca forse irripetibile che accoglieva con favore forme di autorialità scriteriate e trasformava la confusione in uno strumento per leggere il mondo. Oggi, guardare un film del genere è come entrare in una macchina del tempo volutamente difettosa.

Corrado Farina non si fa alcun scrupolo a prendere per il bavero i classici (Bram Stoker e Murnau) per ordire un metaforone su consumismo, capitalismo e tecnologismo dei tempi suoi (e magari anche dei nostri), alternando meditazioni tortuose, galoppate nel grottesco e sprazzi di puro sberleffo. L'incontro del novello Jonathan Harker con l'incravattato imprenditore Giovanni Nosferatu (principe dei poteri occulti) diventa una sorta di lamento funebre per la morte del Sessantotto, senza piangersi troppo addosso.

In un mondo che ha smarrito la bussola, capitano cose a dir poco strane. Per esempio restare a corto di benzina in un immobile villaggio di montagna e trovarsi alle prese con un'autostoppista a seno nudo sbucata dal nulla. O schivare un'orda di implacabili guardiani a bordo di Fiat 500 bianche pronti a mettere sotto le gomme gli ospiti indesiderati. O aprire il rubinetto della doccia e farsi avvolgere da messaggi pubblicitari probabilmente truffaldini che escono da altoparlanti incassati nelle pareti. E che ne dite di una partitella di golf nel giardino un po' decrepito di villa Nosferatu? *...hanno cambiato faccia* ha un gusto salubre per gli stimoli imprevisti. Hai spesso l'impressione di trovarti nel posto sbagliato. Lo spiazzamento è la sua ragione d'essere.

Corrado Farina, già molto attivo nei caroselli e nel documentario breve, un paio d'anni dopo questo suo esordio riuscirà a portare a compimento un secondo lungometraggio, il travagliato *Baba Yaga*, altra incursione polimorfa e stravagante nel finto horror dai contorni sbrindellati. Sarà il suo ultimo, ed è un peccato.

Andrea Meneghelli

Can we seriously expect a sense of balance and harmony from a film that throws into the mix Nosferatu, Marcuse, Godard, the Marquis De Sade, Freud, advertising, a condom factory, hippies, LSD, the foggy landscapes of the Langhe, an irresistible Adolfo Celi, and much more besides? It would be unwise. ...hanno cambiato faccia *is the product of a possibly unrepeatable era that welcomed scatter-brained auteurs and transformed a sense of confusion into a way of interpreting the world. Watching such a film today is like stepping into a deliberately defective time machine.*

Corrado Farina displays no qualms about grabbing classics (Bram Stoker and Murnau) by the scruff of the neck in order to construct a giant metaphor for the consumerism, capitalism and techno-fetishism of the period (and perhaps also our own), alternating between tortuous reflections, brief detours into the grotesque, and flashes of mocking comedy. The meeting between the updated Jonathan Harker and the tie-wearing entrepreneur Giovanni Nosferatu (a product of shadowy powers) becomes a sort of funereal lament for the end of '68, without shedding too many tears in the process.

In a world that has lost its way, things occur that are, to put it mildly, rather strange. For example, running out of petrol in a quiet and remote mountain village and coming face-to-face with a bare-breasted hitchhiker who appears out of nowhere. Or dodging a horde of implacable custodians intent on running over unwelcome guests with the wheels of their white Fiat 500. Or turning on the shower and finding yourself bombarded by probably fraudulent adverts from speakers hidden in the walls. And what can one say about a golf match in the decaying gardens of Nosferatu's vil-

la? ...hanno cambiato faccia *displays a healthy propensity for the unexpected. You often get the feeling you are in the wrong place. This sense of disorientation is precisely the point.*

Corrado Farina was already very active making "carosello" adverts and short documentaries. A few years after this, his debut film, he managed to complete a second feature, the troubled Baba Yaga, *another extravagant, polymorphous excursion into fake horror with ragged edges. It would be his final film, and that is a shame.*

Andrea Meneghelli

PERFORMANCE

Regno Unito, 1970
Regia: Donald Cammell, Nicolas Roeg

▪ T. it.: *Sadismo*. Scen.: Donald Cammell. F.: Nicolas Roeg. M.: Antony Gibbs, Brian Smedley-Aston. Mus.: Jack Nitzsche. Int.: James Fox (Chas), Mick Jagger (Turner), Anita Pallenberg (Pherber), Michèle Breton (Lucy), Ann Sidney (Dana), John Bindon (Moody), Stanley Meadows (Rosebloom), Allan Cuthbertson (l'avvocato), Anthony Morton (Dennis). Prod.: Sanford Lieberson per Goodtimes Enterprises ▪ DCP. D.: 106'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Warner Bros ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da The Criterion Collection presso il laboratorio Resillion, a partire dal negativo scena originale 35mm. Restauro approvato dal produttore Sandy Lieberson / *Restored in 4K in 2024 by The Criterion Collection at Resillion laboratory, from the original 35mm camera negative. Restoration approved by producer Sandy Lieberson*

Performance

Performance fu girato nel 1968 ma venne distribuito dalla Warner Bros. solo due anni dopo, tali furono le onde d'urto che provocò all'interno degli studios. L'idea di un incontro disturbante tra il violento mondo criminale dell'East London e la controcultura decadente della West London fu di Donald Cammell, ritrattista di successo e bohémien di professione. Un gangster violento e arrogante (James Fox in un ruolo inaspettato che gli ha cambiato la vita) fugge dal suo spietato boss e si rifugia nello scantinato di una rockstar 'in disarmo' (Mick Jagger nei panni di un alter ego non troppo dissimile dal vero) e delle sue due libere e disinibite compagne (Anita Pallenberg e Michèle Breton). Sotto l'effetto di funghi allucinogeni le identità dei due uomini si fondono, la loro sessualità diventa ambigua e la realtà si trasforma in un viaggio negli angoli più folli dell'immaginazione.

Alla sua prima esperienza da regista, Cammell fu costretto a lavorare in tandem con l'affermato direttore della fotografia – nonché aspirante regista – Nicolas Roeg, ma i due si trovarono in sintonia nella volontà di portare il film in territori inesplorati, tra visioni frammentate e un montaggio tale da sovvertire l'ordine temporale. Gli eccessi surreali di piacere e dolore che il film si concede non piacquero né ai produttori né alla censura e il film subì un lungo processo di montaggio, ma dopo un'uscita iniziale in sordina divenne un grande *cult movie*.

Con la sua colonna sonora eccezionale (che coinvolge figure illustri come Randy Newman, Ry Cooder e lo stesso Jagger) e dialoghi memorabili, *Performance* è oggi considerato l'apice dell'esplosione di libertà che caratterizzò il cinema degli anni Sessanta. Solo recentemente, però, il film è stato riportato alla sua versione originale: gli accostamenti censurati di sesso e violenza sono stati integralmente ripristinati e alcuni ridicoli doppiaggi che coprivano le autentiche inflessioni *cockney* sono stati rimossi. Guardatelo e lasciatevi stupire.

David Thompson

Performance *was filmed in 1968 but not released by Warner Bros. for another two years, such were the shockwaves it sent through the studio. The idea of a disturbing confrontation between the brutal criminal world of East London and the counter-culture decadence of*

Pink Narcissus

West London came from successful portrait artist and professional bohemian Donald Cammell. A tough, arrogant gangster (James Fox in an unexpected role that changed his life) goes on the run from his ruthless boss and takes refuge in the basement den of a "retired" rock star (Mick Jagger playing a not-so-distant cousin of himself) and his two free-spirited female companions (Anita Pallenberg and Michèle Breton). Under the influence of hallucinogenic mushrooms, the identities of the two men merge, their sexuality becomes ambiguous, and reality is transformed into an adventure into the wildest corners of the imagination.

As a first-time director, Cammell was obliged to work in tandem with top director of photography – and aspiring director himself – Nicolas Roeg, but they proved to be of like mind in their efforts to push the film into unchartered territories of fractured visuals and time-scrambling editing. The surreal extremes of pleasure and pain which the film indulged pleased neither movie executives nor censors, the film went through a long editing process, but then after a subdued initial release became a major cult movie.

With its outstanding soundtrack (involving such luminaries as Randy Newman, Ry Cooder and Jagger himself) and highly quotable dialogue, Performance *is now seen as the apex of the exploding freedom of 60s film-making. But it's only in recent time that the film has been securely restored to its original release version, with the censored juxtapositions of sex and violence returned to their full length and some ridiculous re-voicing of authentic Cockney accents removed. See it and be amazed.*

David Thompson

PINK NARCISSUS

USA, 1971
Regia: Anonymous [James Bidgood]

▪ Scen., F.: Anonymous. M.: Martin Jay Sadoff. Int.: Don Brooks (Angel), Bobby Kendall (Pan), Arthur Williams (John), Charles Ludlam. Prod.: James Bidgood. Mus.: Gay Coch, Martin Jay Sadoff. Int.: Don Brooks (Angel), Bobby Kendall (Pan), Charles Ludlam. Prod.: Anonymous per La Folie des Hommes e Pink Pictures Ltd ▪ DCP. D.: 71'. Col. ▪ Da: Strand Releasing ▪ Restaurato da UCLA Film & Television Archive presso i laboratori Roundabout Entertainment e Audio Mechanics, a partire dall'internegativo 35mm, una copia 35mm e il negativo colonna 35mm. Con il sostegno di Snapdragon Capital Partners. Un ringraziamento speciale a Framelina, Mark Grabowski, Marcus Hu, Michael Lumpkin, Strand Releasing e James Woolley / *Restored by the UCLA Film & Television Archive at Roundabout Entertainment and Audio Mechanics laboratories, from a 35mm internegative, 35mm print and 35mm track negative. Funding provided by Snapdragon Capital Partners. Special thanks to Frameline, Mark Grabowski, Marcus Hu, Michael Lumpkin, Strand Releasing and James Woolley*

Nel 1963 – l'anno in cui Andy Warhol si avvicinò al cinema, Kenneth Anger girò *Scorpio Rising* e Jack Smith completò *Flaming Creatures* – James Bidgood, fotografo di nudi maschili specializzato nel genere *physique*, iniziò a lavorare al suo primo film, *Pink Narcissus*.

Il film segue un giovane estremamente avvenente, egocentrico e tormentato che sfugge alle realtà della sua vita di strada attraverso una serie di fantasie di incredibile bellezza. Ossessionato dalla propria perfezione, vive in un paese dei sogni fatto di colori fantastici, musica magnifica, costumi elaborati e uomini favolosi. In una serie di scene alla Walter Mitty si immagina schiavo romano scelto dall'imperatore, trionfante matador

che sconfigge il toro (in realtà un ciclista vestito di pelle nera), innocente ninfa che saltella festosamente nei boschi, efebo avvolto in veli trasparenti nell'harem dello sceicco. Immagina la propria stanza come un raffinato rifugio tempestato di gioielli. Ma la realtà irrompe di continuo attraverso le vite depravate degli altri ragazzi di strada, i suoni duri e sgradevoli provenienti dall'esterno e le visite dei suoi 'clienti'. L'incantesimo narcisistico alimentato dalla sua bellezza e dal suo stile di vita si incrina davanti a un'unica grande paura: invecchiare e perdere la giovinezza e la bellezza, fino a un ultimo terribile sguardo sulla realtà.

Girato in 8mm e 16mm, *Pink Narcissus* fu montato in 16mm e successivamente gonfiato a 35mm per la distribuzione. Per diversi decenni, una copia in 35mm ha rappresentato la fonte principale per la realizzazione di altre copie 35mm, di qualità inferiore, e quelle disponibili erano ormai copie di copie, a diverse generazioni di distanza dall'originale.

Dato che gli elementi originali sono andati perduti, i materiali meglio conservati, individuati e identificati come fonti primarie per il restauro, erano un internegativo 35mm e una copia 35mm. Sebbene il restauro digitale abbia corretto i danni più evidenti, come lo sporco e le linee di giunzione, la patina del film è stata in gran parte preservata, mantenendo intatta l'esperienza visiva che il pubblico poteva avere oltre cinquant'anni fa.

Michael Lumpkin

Non si sevizia un paperino

In 1963 – the year Andy Warhol started making films, Kenneth Anger made Scorpio Rising *and Jack Smith finished* Flaming Creatures *– physique photographer James Bidgood began working on his first film,* Pink Narcissus.

The film follows an extremely handsome, self-involved, brooding young man who escapes the realities of his street life through a series of fantasies of incredible beauty. Obsessed with his own perfection, he lives in a dream world of fantastic colors, magnificent music, elaborate costumes and strikingly handsome males. In a series of Walter Mitty-like sequences he imagines himself as a Roman slave chosen by the emperor, as a triumphant matador vanquishing the bull (who is really a black leather clad cyclist), an innocent wood nymph gamboling in the woods, a diaphanously dressed harem boy in the tent of the sheik. He imagines his room as an exquisite jewel-encrusted retreat. But reality constantly intrudes through the depraved lives of the other street people, through the harsh and ugly sounds outside and through the visits of his "johns". His narcissistic enchantment with his own beauty and lifestyle is marred by one great fear – aging and loss of his youth and good looks, and a final terrible glimpse of reality.

Shot on 8mm and 16mm, Pink Narcissus *was edited in 16mm and blown up to 35mm for its original release. For several decades, a 35mm print served as the primary source for additional 35mm prints, which were of inferior quality, and available copies were several generations removed from the original.*

As the camera original elements for Pink Narcissus *are lost, the best-surviving elements located and identified as primary sources for the restoration were a 35mm internegative and a 35mm print. While the digital restoration addressed the most noticeable dirt and splice lines, the majority of the film's patina remains intact, preserving the viewing experience as audiences might have encountered it over five decades ago.*

Michael Lumpkin

NON SI SEVIZIA UN PAPERINO

Italia, 1972 Regia: Lucio Fulci

▪ T. int.: *Don't Torture a Duckling*. Sog.: Lucio Fulci, Roberto Gianviti. Scen.: Lucio Fulci, Roberto Gianviti, Gianfranco Clerici. F.: Sergio D'Offizi. M.: Ornella Micheli. Scgf.: Pier Luigi Basile. Mus.: Riz Ortolani. Int.: Florinda Bolkan (Maciara), Barbara Bouchet (Patrizia), Tomas Milian (Andrea Martelli), Irene Papas (Aurelia Avallone), Marc Porel (don Alberto Avallone), Georges Wilson (zio Francesco), Antonello Campodifiori (tenente dei carabinieri), Ugo D'Alessio (maresciallo Modesti). Prod.: Edmondo Amati per Medusa Distribuzione ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Arrow Films ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Arrow Films presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e Dragon Studios, a partire dal negativo originale in

Techniscope 35mm e dal negativo colonna ottico / *Restored in 4K in 2024 by Arrow Films at L'Immagine Ritrovata and Dragon Studios laboratories, from the original Techniscope 35mm negative and the optical sound negative*

Si tratta di uno dei rarissimi casi in cui Lucio Fulci è stato ammesso (pur senza squilli di tromba) nel perimetro del cinema legittimato dalla critica istituzionale. L'eccezionale titolo permette al regista di giocare sui riferimenti animaleschi dei titoli di Dario Argento – già imitatissimo – per immaginare un accostamento a dir poco macabro: la tortura omicida e l'innocenza di un personaggio dell'infanzia. Si tratta di un vero e proprio programma narrativo ed estetico. Gli elementi dell'horror, infatti, vengono sottoposti a un processo di spaesamento: la luce accecante del Meridione (la Lucania) al posto del buio gotico o del nero metropolitano; i riferimenti al folklore prima ancora che si parlasse di folk horror; la presenza di un'Italia ancestrale, irrazionale, tarantolata come vero motore della paura.

La storia ruota intorno a orribili omicidi di ragazzini in un paesino del Sud. La donna sospettata dei mostruosi atti è una fattucchiera locale, bersaglio facile e immediato, ma la verità è assai più sconvolgente di quel che si pensa. Magia e religiosità sembrano indistinguibili e Fulci non abdica al raccapriccio che gli viene richiesto, una costante della sua filmografia inimitabile: il linciaggio di Florinda Bolkan sulle note di Ornella Vanoni è da tempo nei manuali dell'horror (non solo all'italiana), e tutto il clima di furia repressa e brutalità contro gli innocenti lascia il segno, specie perché questo rimosso si trincera dietro un'omertà da paesani gretti e timorosi del Diavolo.

Proprio il contesto pessimista intorno a questa Italia dalle credenze irriducibili fece arrabbiare la critica cattolica da una parte e la censura dall'altra, costando a *Non si sevizia un paperino* tagli poi negli anni faticosamente ripristinati. Non mancano sfumature erotiche, assolte da Barbara Bouchet, personaggio di ragazza disinibita e conturbante che è quasi una maschera fissa del cinema exploitation all'italiana.

Roy Menarini

This is one of the rare instances where Lucio Fulci was admitted into the ranks of the kind of legitimate cinema recognised by institutional film critics (albeit without fanfare). The unusual title provides an opportunity for the director to play with the animal references found in Dario Argento's titles – already widely imitated – and conceive of a rather macabre parallel between homicidal torture and the innocence of character from childhood. It constitutes a narrative and aesthetic blueprint. Here, horror elements are subjected to a process of displacement: the blinding light of Southern Italy (specifically Lucania) replaces the darkness of the gothic or the black atmosphere of the metropolis; references to folklore abound long before the term folk horror even existed; and an ancient, irrational Italy of primitive rites provides the true engine of fear.

The story revolves around a series of horrible child murders in a small village in the South. The woman suspected of these monstrous crimes is a local sorceress, an obvious and easy target, but the truth is more disturbing that one would expect. Magic and religion appear indistinguishable, and Fulci does not shy from the horror that is expected of him and constitutes a constant in his inimitable filmography; the lynching of Florinda Bolkan to the sound of Ornella Vanoni's music has long been celebrated in books on horror (not only in Italy) and the atmosphere of repressed fury and brutality towards the innocent leaves its mark, especially since it is concealed behind the wall of silence of the small-minded, Devil-fearing villagers.

It was this pessimistic take on an Italy with inflexible beliefs that angered Catholic critics on the one hand and the censors on the other, resulting in cuts that have been carefully restored over the years. Nor is the film lacking in erotic elements, thanks to the presence of Barbara Bouchet, a constant in Italian exploitation cinema, in the role of an uninhibited and seductive young woman.

Roy Menarini

I CAROSELLI DELLA CRODINO

Italia, 1972 Regia: Roberto Gavioli

Episodi: *Palloncini (n. 1) Parigi (n. 3) / Jazz (n. 5) Moto (n. 1) / Sdoppiamento (n. 3) / Londra (n. 4) Flamenco (n. 5)*

▪ T. serie: *Natura bionda.* Prod.: Luigi Gavioli, Roberto Gavioli per Gamma Film ▪ DCP. D.: 12'. Bn. Versione italiana, francese e inglese con sottotitoli inglesi / *In Italian, French and English with English subtitles* ▪ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino ▪ Restaurati in 4K nel 2025 da Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Centro Studi Piero Ginocchi, a partire da una copia negativa 35mm immagine e suono ottico / *Restored in 4K in 2025 by Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaboration with Centro Studi Piero Ginocchi, from a 35mm negative print image and optical sound*

Nel 2022 il Museo Nazionale del Cinema di Torino ha ricevuto in deposito dal Centro Studi Piero Ginocchi di Crodo circa duecento caroselli realizzati tra gli anni Cinquanta e i Settanta per promuovere la nota bevanda analcolica Crodino. Salvati da distruzione certa grazie allo sforzo dei volontari del Centro Studi, il Museo ha deciso di iniziare una mappatura del deposito, per determinare caratteristiche e storia di ogni film.

Tra i diversi materiali si ritrovano caroselli realizzati da più case di produzione che vedono coinvolti personaggi e realtà produttive come la Gamma Film fondata da Luigi e Ro-

I caroselli della Crodino

berto Gavioli, tra i principali animatori italiani del secondo dopoguerra. Dal loro incontro con l'imprenditore parmigiano Piero Ginocchi, inventore dell'"analcolico biondo dal gusto raffinato", nacquero una decina di caroselli che permisero al Crodino di raggiungere un'importante affermazione commerciale.

Gamma Film decise di alternare animazioni con personaggi reali affidandosi al volto, alla voce e alle capacità interpretative di Brigitte Bardot. Nei diversi caroselli ritrovati e restaurati, l'attrice non impugna mai la bottiglia. L'affermazione come sex symbol raggiunta grazie all'interpretazione in *Piace a troppi* (Roger Vadim, 1956) aveva infatti creato un certo malcontento nel mondo cattolico, al punto da convincere la SACIS – la concessionaria pubblicitaria della Rai – a imporre questo divieto. La soluzione? Affidare il prodotto alle meno maliziose mani di un comune consumatore.

Gabriele Angelo Perrone e
Ludovica Posti

In 2022, the Museo Nazionale del Cinema of Turin received from the Centro Studi Piero Ginocchi of Crodo about 200 adverts made in the 1950s and 1960s to promote the well-known non-alcoholic beverage Crodino. After the efforts of volunteers at the Centro Studi saved the commercials from certain destruction, the Museum decided to begin mapping the acquisition, in order to identify the characteristics and history of each film.

Among the various materials are adverts made by several production companies and involving people and production entities such as Gamma Film, which was founded by Luigi and Roberto Gavioli, who are among the principal Italian animators of the postwar period. Their meeting with the Parma entrepreneur Piero Ginocchi, inventor of the "light, non-alcoholic drink with a refined flavour", resulted in dozens of adverts that allowed Crodino to achieve significant commercial success.

Gamma Film decided to alternate between animation and live action, relying on the face, voice, and interpretive skills of Brigitte Bardot. In the various rediscovered and restored adverts, the actress never holds a bottle. Her status as a sex symbol, thanks to her role in And God Created Woman *(Roger Vadim, 1956), created sufficient discontent among Catholics that SACIS – Rai's advertising arm – forbid the use of such an image. The solution? Place the product in the less naughty hands of a common consumer.*

Gabriele Angelo Perrone and
Ludovica Posti

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

Polonia, 1973
Regia: Wojciech Jerzy Has

▪ T. it.: *La clessidra*. T. int.: *The Hourglass Sanatorium*. Sog.: dalla raccolta di racconti omonima (1937) di Bruno Schulz. Scen.: Wojciech Jerzy Has. F.: Witold Sobociński. M.: Janina Niedźwiecka. Scgf.: Jerzy Skarżyński, Andrzej Płocki. Mus.: Jerzy Maksymiuk. Int.: Jan Nowicki (Józef), Tadeusz Kondrat (Jakub), Irena Orska (madre di Józef), Halina Kowalska (Adela), Gustaw Holoubek (dottor Gotard), Mieczysław Voit (il capotreno cieco), Bożena Adamek (Bianka), Ludwik Benoit (Szloma). Prod.: Zespół Filmowy „Silesia" ▪ DCP. D.: 124'. Col. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *In Polish with English subtitles* ▪ Da: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych e Filmoteka Narodowa presso il laboratorio Fixafilm, a partire dai negativi originali. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Toya Studios. Con il sostegno di Polski Instytut Sztuki Filmowej / *Restored in 4K in 2023 by Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych and Filmoteka Narodowa at Fixafilm laboratory, from the original negatives. Audio restored at Toya Studios laboratory. Funding provided by Polski Instytut Sztuki Filmowej*

"Il tempo è troppo stretto per contenere tutti gli eventi?" si chiede Józef, la cui visita al padre morto – eppure

Sanatorium pod klepsydrą

paradossalmente ancora vivo – nel sanatorio che dà il titolo al film fa da ricco scenario per questa traversata espressiva e disorientante tra memoria, tempo e morte.

Tratto dalla raccolta di racconti omonima dell'autore ebreo Bruno Schulz – la cui opera ha ossessionato Has durante l'infanzia – *Sanatorium pod klepsydrą* rielabora il testo in qualcosa di molto meno lineare, assemblando diverse parti dei racconti di Schulz con una logica che rima, si dilata e si contrae.

Mentre Józef si muove all'interno del sanatorio (dove il medico apparentemente solitario gli dice che il tempo viene "riportato indietro"), ogni stanza sembra scaraventarlo in ricordi d'infanzia distorti, esperienze sessuali formative e indovinelli da fiaba, tutti in spazi impossibili collegati tra loro da un montaggio che segue la logica del sogno più che la geografia.

Formalmente seducente – e lugubremente divertente – anche quando destabilizza con il suo surrealismo provocatorio e sconcertante e la sua illogicità narrativa, il film è attraversato dalle tonalità invernali del blu e del verde filmate da Has e dal direttore della fotografia Witold Sobociński; immagini splendide, ma intrise di un opprimente, fatale presagio che si annida in ogni fotogramma del film.

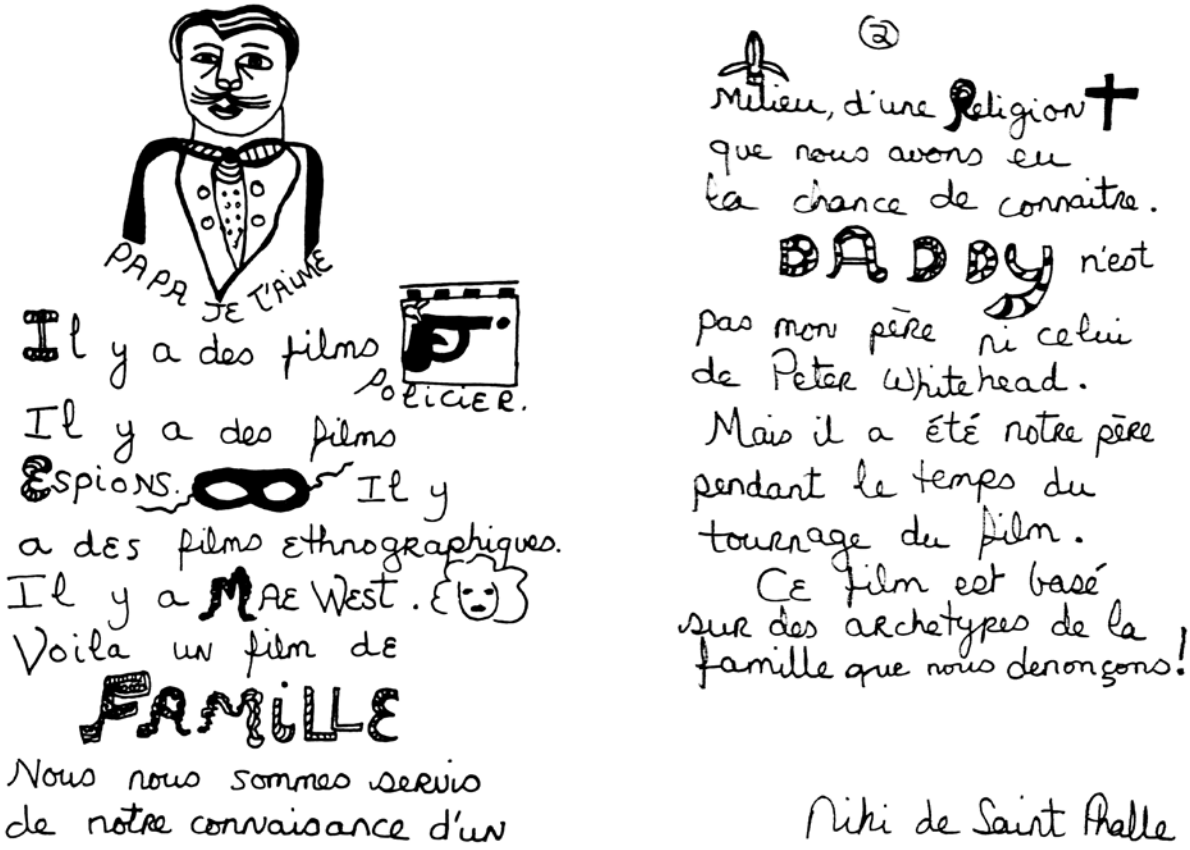
Nonostante non abbia fama di essere apertamente politico come alcuni suoi colleghi, Has dialoga qui in modo altrettanto profondo con la storia polacca del Ventesimo secolo. Le allusioni surreali all'Olocausto sono frequenti, affiorano improvvise e senza enfasi, affiancandosi a scene della Polonia prebellica tratte dai testi di Schulz e dai ricordi personali del regista. La storia recente della Polonia si frantuma sullo schermo in modo indecifrabile. Morti e tragedie, sia personali che collettive, permeano ogni inquadratura.

Forse, allora, per Has la gabbia di una logica narrativa lineare era davvero "troppo stretta per contenere tutti questi eventi". Era necessario stravolgerli, svuotarli di logica, renderli onirici per poterli affrontare.

Will Watt

"Is time too tight to take in all events?" So asks Józef, whose visit to see his dead – yet impossibly still living – father in the titular sanatorium serves as a rich canvas for this expressive and confounding traversal of memory, time and death.

Adapting stories from Sanatorium under the Sign of the Hourglass *by Jewish author Bruno Schulz – whose work so obsessed Has in his own childhood* – Sanatorium pod Klepsydrą *reworks the text into something far less linear, collaging together different parts of Schulz's stories with a logic that rhymes, stretches and contracts.*



As Józef navigates the Sanatorium (where the seemingly solitary doctor tells him time is "moved back"), each room seems to throw him headlong into warped childhood memories, formative sexual experiences, and fairy tale riddles, all in impossible spaces linked to one another by editing that relies on dream logic rather than geography.

Formally seductive – and grimly funny – even as one is unbalanced by its confrontational and confounding surrealism and narrative illogic, the film is shot through by Has and cinematographer Witold Sobociński in wintry blues and greens; beautiful, but evocative of the oppressive, fatal sense of doom that lurks ever present throughout the film.

Despite not having a reputation for being as overtly political as some of his peers, Has is here no less in dialogue with the history of twentieth century Poland. Surreal allusions to the Holocaust abound, appearing suddenly with little fanfare, juxtaposed with scenes of pre-WWII Poland drawn from Schulz's text and Has's own memory. The immediate history of Poland shatters on screen beyond comprehension. Deaths and tragedies, both personal and collective, permeate every frame of the film.

Perhaps then, the constraints of linear narrative logic were, for Has, "too tight to take in all these events". Rather, they needed to be refracted, made nonsense of, made dreamlike in order to be processed.

Will Watt

DADDY

Francia-Regno Unito, 1973
Regia: Peter Whitehead, Niki de Saint Phalle

▪ Scen.: Niki De Saint Phalle. F., M.: Peter Whitehead. Int.: Rainer Diez (papà), Mia Martin (bambina), Clarice Mary (mamma), Niki de Saint Phalle (Agnes), Marcel Lefranc, Sepie Imhof, Jean Pierre Raynoud. Prod.: Peter Schamoni per Mk2 Films ▪ DCP. D.: 75'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Mk2 ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Mk2 in collaborazione con Niki Charitable Art Foundation presso il laboratorio Éclair Classics – L'Image Retrouvée, a partire dai negativi originali. Con il sostegno di Dior / *Restored in 4K in 2025 by Mk2 in collaboration with*

Daddy

Niki Charitable Art Foundation at Éclair Classics – L'Image Retrouvée laboratory, from the original negatives. Funding provided by Dior

Ci sono film polizieschi. Ci sono film di spionaggio. Ci sono film etnografici. C'è Mae West.

Questo è un film sulla famiglia. Abbiamo usato le nostre conoscenze relative a un milieu e a una religione di cui abbiamo avuto esperienza. *Daddy* non è mio padre né il padre di Peter Whitehead. Ma è stato nostro padre durante la realizzazione del film. Questo film si basa su archetipi familiari che noi vogliamo denunciare!

Niki de Saint Phalle

There are detective films. There are spy films. There are ethnographic films. There's Mae West.

This is a family film. We've drawn on our knowledge of a milieu, a religion that we've had occasion to experience. Daddy *isn't my father or Peter Whitehead's father. But he was our father during the making of the film. This film is based on family archetypes that we denounce!*

Niki de Saint Phalle

L'HORLOGER DE SAINT-PAUL

Francia, 1974 Regia: Bertrand Tavernier

▪ T. it.: *L'orologiaio di Saint-Paul*. T. int.: *The Watchmaker of Saint-Paul*. Sog.: dal romanzo *L'Horloger d'Everton* (1954) di Georges Simenon. Scen.: Jean Aurenche, Pierre Bost, Bertrand Tavernier. F.: Pierre-William Glenn. M.: Armand Psenny. Scgf.: Jean Mandaroux. Mus.: Philippe Sarde. Int.: Philippe Noiret (Michel Descombes), Jean Rochefort (commissario Guilboud), Jacques Denis (Antoine), Yves Afonso (ispettore Bricard), Julien Bertheau (Édouard), Jacques Hilling (Costes), Clotilde Joano (Janine Boitard), Sylvain Rougerie (Bernard), Christine Pascal (Liliane). Prod.: Raymond Danon per Lira Films ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: StudioCanal

L'Horloger de Saint-Paul ha segnato il notevole esordio alla regia di Bertrand Tavernier e ha mantenuto nel tempo tutta la sua forza, per ottime ragioni: la storia di un padre e di un figlio, con il suo segreto universale, è raccontata con un linguaggio cinematografico che è anche puro Simenon. L'analisi ravvicinata di un crimine 'ordinario' conduce fuori dall'abisso, offrendo uno sguardo sulle relazioni più importanti della vita.

Il fulcro di questa storia 'ordinaria' è l'assenza di dialogo tra l'orologiaio Michel Descombes e suo figlio Bernard. Il guardiano di una fabbrica è stato ucciso, e Bernard è in fuga con la sua ragazza Liliane, che suo padre non ha mai conosciuto. In altre parole, il padre non sa niente del figlio. Il poliziotto capisce qualcosa di più, ma ha i suoi limiti, così come l'avvocato difensore, che parla di "delitto passionale" (come reazione a molestie o perfino a uno stupro). Quando viene ritrovato, Bernard si limita a dire che il "porco" ha avuto quello che si meritava.

I giovani fuggiaschi vengono condannati. Parlano di avere un bambino e di formare una famiglia. Padre e figlio trovano infine un contatto, attraverso le sbarre del carcere. La catena di eventi resta fondamentalmente inspiegabile. Le parole potrebbero solo rovinare un'autentica forma di vicinanza.

Nei titoli di coda appare una dedica toccante: "A Jacques Prévert". Nel ruolo del protagonista troviamo Philippe Noiret, destinato a diventare l'attore prediletto di Tavernier. Avanza con passo pesante ed espressione quasi assente, ma riesce proprio per questo a rendere con efficacia una catena interiore di eventi. Essenziale è anche il contributo del direttore della fotografia Pierre-William Glenn: la presenza avvolgente della sua macchina da presa, che con movimenti fluidi si addentra sempre più nei legami segreti tra i personaggi, coinvolge sin dall'affascinante ed enigmatica inquadratura iniziale, un'automobile in fiamme vista dal finestrino di un treno, nella notte.

Peter von Bagh, da appunti inediti
tra i suoi scritti postumi (2014),
curati in inglese da Antti Alanen

L'Horloger de Saint-Paul *launched Bertrand Tavernier's remarkable career as a film director and proved enduring for good reasons: the story of father and*

Sul set di *L'Horloger de Saint-Paul*

son, its universal secret, has been told in terms of cinema that is also pure Simenon. The close reading of an "ordinary" crime leads out of the abyss into an insight into the most important relationships in life.

The focus of this "ordinary" story is on the lack of contact between the clockmaker Michel Descombes and his son Bernard. The security guard of a factory has been killed, and Bernard is on the run with his girlfriend Liliane whom his father has never met. In other words, the father knows nothing about his son. The policeman understands more but has his limitations, as does the defence attorney, who sees here "a crime of passion" (in reaction to harassment, even rape). Bernard, when found, merely says that the "pig" got his just desserts.

The young fugitives are convicted. They speak about having a baby and establishing a family. Father and son finally connect through prison bars. The chain of events remains fundamentally inexplicable. Words could only spoil a true connection.

A touching text appears in the end credits: "Dedicated to Jacques Prévert". In the title role we meet Philippe Noiret, about to become Tavernier's favourite actor. Trudging forward he seems almost expressionless, but all the more effective in reflecting an inner chain of events. Essential also is the contribution of the cinematographer Pierre-William Glenn: the all-encompassing presence of his moving camera, gliding deeper into secret connections, compelling right from the fascinating and enigmatic shot of a burning car seen from the train window at night.
Peter von Bagh, from unpublished notes among his posthumous papers (2014), edited in English by Antti Alanen

BARRY LYNDON

USA, 1975 Regia: Stanley Kubrick

▪ Sog.: dal romanzo *Le memorie di Barry Lyndon* (1844) di William Makepeace Thackeray. Scen.: Stanley Kubrick. F.:

Barry Lyndon

John Alcott. M.: Tony Lawson. Scgf.: Ken Adam. Int.: Ryan O'Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (Chevalier de Balibari), Hardy Kruger (capitano Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (madre di Barry), Diana Körner (Lischen). Prod.: Stanley Kubrick per Warner Bros., Hawk Films, Peregrine ▪ DCP. D.: 185'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Criterion Collection, a partire dal negativo scena originale 35mm / *Restored in 4K in 2025 by The Criterion Collection, from the original 35mm camera negative*

Barry Lyndon, terzo film storico di Stanley Kubrick dopo *Orizzonti di gloria* e *Spartacus*, è un racconto bruciante sull'esilio, sull'essere uno straniero nella propria vita. L'interpretazione di Ryan O'Neal è stata giudicata legnosa, mentre in realtà rappresenta la recitazione cinematografica nella sua forma più sottile. Il legame con i film contigui nella filmografia di Kubrick è diretto. Il computer HAL di *2001: Odissea nello spazio*, l'antieroe Alex di *Arancia meccanica* e Barry Lyndon sono tutti in conflitto con ciò che la cultura occidentale ha imparato a rispettare. Ma questi modelli d'esistenza si basano su una concezione errata della natura umana. Il XVIII secolo europeo è stato il periodo più formale della civiltà occidentale. In *Barry Lyndon* questa concezione trova un'espressione cinematografica perfetta. Nessun altro film si spinge così lontano nella rappresentazione della vita intesa come cerimonia e convenzione. È un'opera a sé stante nel panorama del film storico in costume. Redmond Barry entra nel sistema di valori di questa società e vi si sottomette completamente. La sua è la storia di un desiderio ossessivo di ascesa sociale, perseguito attraverso il matrimonio e la successione, tanto da far pensare a *Sangue blu*. Ma l'aspetto illusorio della proprietà gli sfugge. "Barry era abbastanza intelligente da guadagnarsi una fortuna, ma incapace di conservarla". Così, con il passare del tempo, il destino di Barry Lyndon è quello di finire "povero, solo e senza figli".

La violenza resta nascosta. È stato detto che *Barry Lyndon* è più violento di *Arancia meccanica*, solo che il meccanismo dell'inganno è più sofisticato. La rappresentazione della guerra è tra le più sconvolgenti del cinema moderno. Gli eserciti che obbediscono agli ordini di marcia sono ritratti come carne da cannone: gli uomini che cadono in massa sul campo di battaglia sembrano cavie in un esperimento. La morte diventa il denominatore comune. "Buoni o cattivi, belli o brutti, ricchi o poveri, ora sono tutti uguali" (William Makepeace Thackeray).
Peter von Bagh, appunti inediti tra i suoi scritti postumi (2014), curati in inglese da Antti Alanen

Barry Lyndon *is Stanley Kubrick's third historical film after* Paths of Glory *and* Spartacus. *It is a searing account about exile, being a stranger in one's own life. The performance of Ryan O'Neal has been called stiff while in fact it is cine-*

*matic acting at its most subtle. The connection with the adjacent Kubrick films is direct. The computer HAL (*2001: A Space Odyssey*), the antihero Alex (*A Clockwork Orange*) and Barry Lyndon are each in conflict with everything that Western culture has learned to respect. But these forms of life are based on a misguided conception of human nature. The European 18th century was the most formal period of Western civilization. In* Barry Lyndon*, this conception finds a perfect cinematic expression. No film goes to such lengths in conveying life as ceremony and manners. It is in a league of its own as a historical costume drama. Redmond Barry enters the value system of this society and submits entirely to it. His story is about the zeal to join the privileged class through marriage and succession, to the point of evoking* Kind Hearts and Coronets. *But the fictional aspect of property evades him. "Barry was born clever enough at gaining a fortune, but incapable of keeping one". So as time goes on, Barry Lyndon's lot is to finish "poor, lonely and childless".*

Violence remains hidden. It has been said that Barry Lyndon *is more violent than* A Clockwork Orange*, only the mechanism of deception is greater. The account of war is the most awesome in modern cinema. Armies obeying their marching orders are portrayed as cannon fodder, falling headlong onto the battlefield, recorded like an animal test. Death becomes the common denominator. "Good or bad, handsome or ugly, rich or poor, they are all equal now." (William Makepeace Thackeray)*
Peter von Bagh, from unpublished notes among his posthumous papers (2014), edited in English by Antti Alanen.

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

USA, 1975 Regia: Miloš Forman

▪ T. it.: *Qualcuno volò sul nido del cuculo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1962) di Ken Kesey e dall'opera teatrale (1963) di Dale Wasserman. Scen.: Lawrence Hauben, Bo Goldman. F.: Haskell Wexler. M.: Lynzee Klingman, Sheldon Kahn. Scgf.: Paul Sylbert. Mus.: Jack Nitzsche. Int.: Jack Nicholson (Randle P. McMurphy), Louise Fletcher (Mildred Ratched), Will Sampson ('Capo' Bromden), William Redfield (Harding), Brad Dourif (Billy Bibbit), Sydney Lassick (Cheswick), Christopher Lloyd (Max Taber), Danny DeVito (Martini). Prod.: Saul Zaentz, Michael Douglas per Fantasy Films ▪ DCP. D.: 133'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Teatro della Pace Films ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Academy Film Archive presso il laboratorio Roundabout Entertainment, a partire dal negativo scena originale 35mm e da un interpositivo 35mm. Restauro sonoro effettuato da John Polito presso il laboratorio Audio Mechanics, a partire dal mix cinematografico 5.1 approvato da Miloš Forman. Grading effettuato da Gregg Garvin con il supporto di Vincent Pirozzi. Restauro supervisionato da Tessa Idlewine. Con il sostegno di Teatro della Pace Films. Un ringraziamento speciale a Paul Zaentz / *Restored in 4K in 2025 by Academy Film Archive at Roundabout Entertainment laboratory, from the original 35mm picture negative and a 35mm interpositive. Audio restoration by John Polito at Audio Mechanics laboratory, from the theatrical mix 5.1 approved by Miloš Forman. Colour correction by Gregg Garvin with additional support from Vincent Pirozzi. Restoration supervised by Tessa Idlewine. Funding provided by Teatro della Pace Films. Special thanks to Paul Zaentz*

Con *L'ultima corvé* (1973) Jack Nicholson aveva ormai mostrato cosa fosse in grado di fare una star della controcultura nel Nuovo cinema americano. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Miloš Forman rappresentava una versione incellofanata di queste intuizioni.

Ma resta un film straordinario. In un paese nordico affetto da follia latente divenne il film più visto degli anni Settanta. Si tratta di un'opera autenticamente ribelle che infrange i confini tra commedia e tragedia. L'interpretazione anarchica di Nicholson nel ruolo del protagonista è inseparabile dal fantastico cast corale. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* è uno dei tre film fondamentali di Nicholson in questa fase, un interessante ciclo a sé stante in cui l'attore fu diretto da un polacco (Polański), un italiano (Antonioni) e un ceco (Forman). Il più famoso dei tre è il film di Forman, tratto da un romanzo di Ken Kesey. Forman e la sua star condividevano l'interesse per le cerimonie, i crolli psichici, i sistemi di coercizione e gli atti di disobbedienza civile – cos'altro è *One Flew Over the Cuckoo's Nest* se non la visione di un paese come un gigantesco manicomio? L'apostolo della libertà Randle P. McMurphy (Nicholson) è quantomeno più sano del sistema. Per questo va annientato, altrimenti il sistema non sarebbe degno della propria reputazione.

Le osservazioni del regista e dell'attore sul contrasto – o sul labile confine – tra sanità e follia non sono mai banali. Né ricadono nel registro puramente cupo privilegiato dai film ambientati in ospedali psichiatrici. Nicholson dà sempre il meglio come attore quando viene contrapposto a un personaggio 'normale' forte, in questo caso l'infermiera Ratched (Louise Fletcher), suprema nella sua inespressività, capace di affrontare le situazioni più sconvolgenti senza nemmeno riconoscere l'esistenza dell'individuo (o la sua dignità).
Peter von Bagh, *Tähtien kirja* [The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006. Curato in inglese da Antti Alanen.

By the time of The Last Detail *(1973), Jack Nicholson had manifested what a counterculture star was capable of in New American Cinema. Miloš Forman's* One Flew Over the Cuckoo's Nest *was like a cellophane wrapped version of such insights.*

But it is a remarkable film. In one latently insane Nordic nation it became

Sul set di *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

the most viewed movie of the 1970s. Besides, it is an authentically rebellious achievement that breaks the boundaries of comedy and tragedy. Nicholson's anarchistic star performance is inseparable from the fantastic ensemble cast. One Flew Over the Cuckoo's Nest *is one of Nicholson's three key works in this phase, an interesting cycle in its own right, in which Nicholson was shepherded by a Pole (Polański), an Italian (Antonioni) and a Czech (Forman).*

The most famous of the three is One Flew Over a Cuckoo's Nest, *based on the novel by Ken Kesey. Forman and his star shared an interest in ceremonies, psychic breakdowns, systems of coercion and occasions for civil disobedience – what else is* One Flew Over a Cuckoo's Nest *if not a vision of a country as a great madhouse? The apostle of freedom Randle P. McMurphy (Nicholson) is at least saner than the system and is thus to be crushed, otherwise the system would not be worthy of its reputation.*

The observations of the director and the star about the contrast – or the line drawn in water – between sanity and insanity are never trivial. Nor do they stray into the purely gloomy register generally favoured by movies about mental hospitals. Nicholson always gains as an actor when cast against a strong "normal" character, here the supremely expressionless Nurse Ratched (Louise Fletcher), who handles even the most disturbing situations in a way that does not so much as acknowledge the existence of the individual (or his dignity).
Peter von Bagh, Tähtien kirja *[The Book of the Stars], Otava, Helsinki 2006. Edited in English by Antti Alanen*

SHOLAY – Director's Cut

India, 1975 Regia: Ramesh Sippy

▪ T. int.: *Cinder*. Scen.: Salim Khan, Javed Akhtar. F.: Dwarka Divecha. M.: M.S. Shinde. Scgf.: Ram Yedekar. Mus.: R. D. Burman. Int.: Sanjeev Kumar (Thakur), Dharmendra (Veeru), Amitabh Bachchan (Jai), Amjad Khan (Gabbar Singh), Hema Malini (Basanti), Jaya Bhaduri (Radha), Iftekhar (Narmalaji), Leela Mishra (Mausie). Prod.: G. P. Sippy per United Producers, Sippy Films ▪ DCP. D.: 204'. Col. Versione hindi con sottotitoli inglesi / *In Hindi with English subtitles* ▪ Da: Film Heritage Foundation ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Film Heritage Foundation in collaborazione con Sippy Films presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un interpositivo, da elementi invertibili a due colori e da un interpositivo di seconda generazione del 1978 messo a disposizione da Sippy Films e conservato presso Film Heritage Foundation. Restauro sonoro effettuato a partire dal negativo suono originale e dalla colonna sonora magnetica conservata presso Film Heritage Foundation. Il Director's Cut è stato ricostruito integrando il finale originale e due scene eliminate, con le proporzioni originali 70mm / *Restored in 4K in 2025 by Film Heritage Foundation in collaboration with Sippy Films at L'Immagine Ritrovata laboratory, from an interpositive, two colour reversal intermediates and a second generation interpositive from 1978 provided by Sippy Films and preserved by Film Heritage Foundation. Audio restored from the original sound negative and the magnetic soundtrack preserved by Film Heritage Foundation. The Director's Cut has been reconstructed including the original ending and two deleted scenes with the original 70mm aspect ratio*

Nei primi anni Settanta il regista Ramesh Sippy e suo padre, il produttore G.P. Sippy, avevano un'ambizione: realizzare il più grande film d'avventura e azione che l'India avesse mai visto. Il risultato fu *Sholay* – epico 'curry western' in 70mm che intreccia

azione, dramma, romanticismo, comicità e tragedia, arricchito da canzoni e danze. La sceneggiatura è del celebre duo Salim-Javed e la colonna sonora porta la firma del rinomato compositore R.D. Burman. Nel cast stellare, Sanjeev Kumar, Amitabh Bachchan, Dharmendra, Hema Malini, Jaya Bhaduri e un Amjad Khan alle prime armi che offre un'interpretazione memorabile nel ruolo del terrificante Gabbar Singh.

Il film racconta la storia di un ex poliziotto che recluta due piccoli delinquenti per dare la caccia al temuto bandito Gabbar Singh e liberare il villaggio di Ramgarh dalla morsa del terrore. Girato nel paesaggio arido e roccioso di Ramanagara, nel Sud dell'India, richiese due anni e mezzo di lavorazione e superava le tre ore di durata, con un finale che sfidava ogni aspettativa. Fu girato in 35mm e ingrandito a 70mm nei laboratori Technicolor di Londra. Purtroppo nessuna copia in 70mm è sopravvissuta.

Uscito durante lo stato d'emergenza – un momento politicamente turbolento e segnato da una censura estremamente rigida – *Sholay* subì l'intervento della commissione per la censura, che impose di modificare il finale sostituendolo con un epilogo annacquato. Il film ebbe un esordio disastroso: fu stroncato dalla critica e bollato come un fallimento. Ci vollero alcune settimane, ma le immagini maestose, le interpretazioni e i dialoghi memorabili finirono per ribaltare le sorti del film. Dieci settimane dopo l'uscita, *Sholay* fu proclamato un successo clamoroso e divenne il film con il maggiore incasso per un periodo-record di diciannove anni, inclusa una programmazione ininterrotta di cinque anni al cinema Minerva di Mumbai. Da allora molti film lo hanno superato al botteghino, ma nessuno ha eguagliato la sua indefinibile magia, che continua a emozionare il pubblico a cinquant'anni dall'uscita.

Il restauro è stato complesso e ha richiesto quasi tre anni. Purtroppo il negativo originale era gravemente deteriorato e non è stato possibile utilizzarlo. Miracolosamente, tra i materiali superstiti sono stati ritrovati il finale originale e due scene eliminate, e la versione restaurata presenterà per la prima volta al mondo la visione originale del regista.

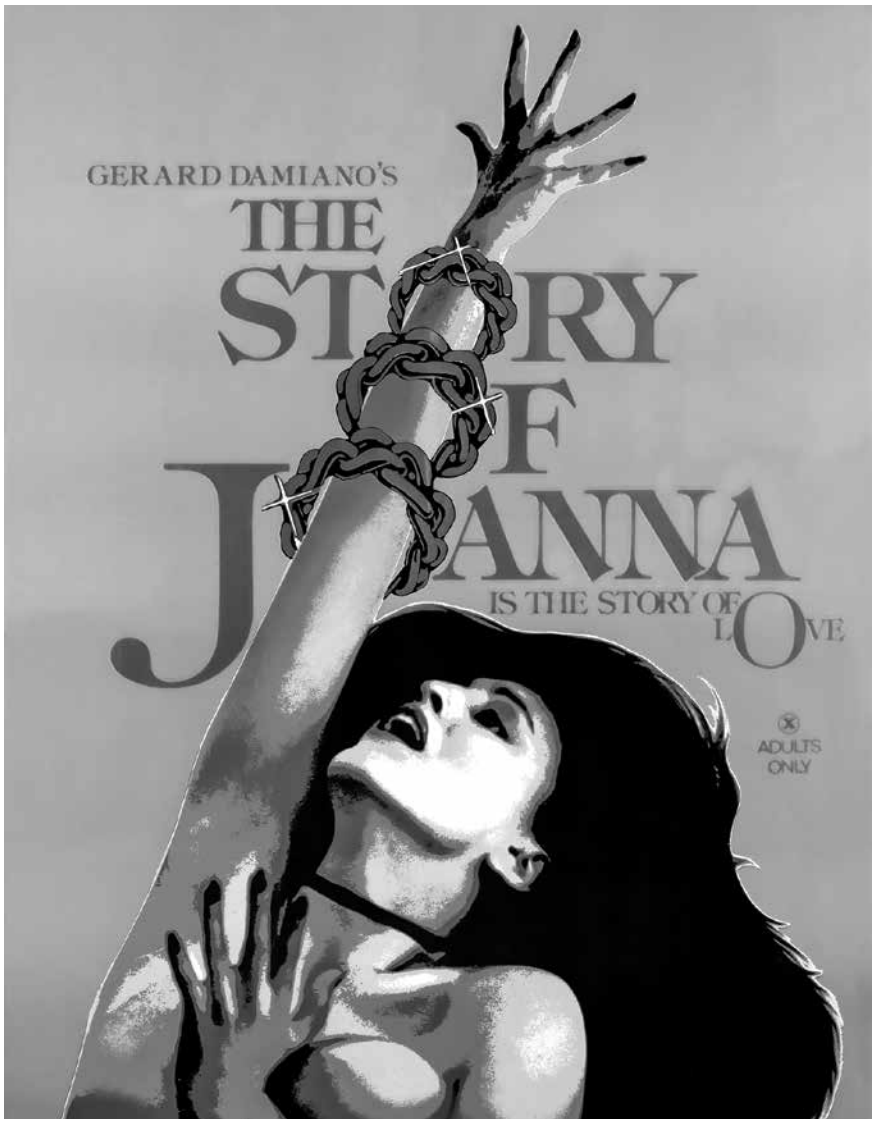
Shivendra Singh Dungarpur

Sul set di *Sholay*

In the early 1970s, director Ramesh Sippy and his father, the producer G.P. Sippy, had a vision to make the biggest action-adventure film that India had ever seen. The result was Sholay. *This 70mm epic curry western has it all: action, drama, romance, comedy and tragedy, complete with song and dance written by famed duo Salim-Javed and set to music by renowned music composer R.D. Burman. The star-studded cast included Sanjeev Kumar, Amitabh Bachchan, Dharmendra, Hema Malini, Jaya Bhaduri, and a fledgling Amjad Khan who delivered an epoch-making performance as the chillingly evil Gabbar Singh.*

The film tells the story of a former police officer who recruits two small-time crooks to capture the dreaded dacoit, Gabbar Singh, who is terrorising his village, Ramgarh. Shot in the rocky, barren terrain of Ramanagara in South India, the film was two and a half years in the making and over three hours long, with an ending that defied all expectations. The film was shot on 35mm and blown up to 70mm in the Technicolor lab in London. Tragically, not a single 70mm print of the film survives.

Sholay *was released during Emergency – a politically turbulent time of*



extreme censorship in the country – and the Censor Board insisted that the original ending had to be changed to a watered-down climax. The film had a disastrous opening. The critics savaged the film and it was written off as a flop. It took a few weeks, but the epic visuals, the performances of the actors and the memorable dialogue saw the tide turn. Ten weeks after its release, Sholay *was declared a blockbuster and went on to become the highest-grossing film for a record-breaking 19 years, which included an unbroken five-year run at the Minerva cinema in Mumbai. Since then, many films have surpassed the film's box-office takings, but none has been able to match its indefinable magic, which continues to capture the hearts of audiences 50 years after its release.*

The restoration was complex and took almost three years. Sadly, the original camera negative was badly deteriorated and could not be used for the restoration. Miraculously, we found the original ending and two deleted scenes among the surviving elements and the final restored version will present the director's original vision to the world for the first time.

Shivendra Singh Dungarpur

THE STORY OF JOANNA

USA, 1975 Regia: Gerard Damiano

▪ Sog.: dal romanzo *Histoire d'O* (1954) di Pauline Réage. Scen.: Gerard Damiano. F.: Harry Flecks [João Fernandes]. Int.: Jamie Gillis (Jason), Terri Hall (Joanna), Zebedy Colt (Griffin), Juliet Graham (Gena), Steven Lark (ballerino). Prod.: Gerard Damiano per Blueberry Hill Films ▪ DCP. D.: 86'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Damiano Films ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Cineric, a partire da una copia 35mm messa a disposizione da Library of Congress. Con il sostegno di Christar Damiano e Gerard Damiano Jr. / *Restored in 4K in 2025 by Cineric, from a 35mm print provided by Library of Congress. Funding provided by Christar Damiano and Gerard Damiano Jr.*

"Cosa è meglio… il sesso che nasce dall'amore? O l'amore che nasce dal puro sesso?".

Dopo il successo senza precedenti di *Gola profonda* e il plauso della critica per *Miss Jones* e *Memories within Miss Aggie*, il regista-autore Gerard Damiano era alla ricerca di un progetto per mettere ulteriormente alla prova se stesso e la sua troupe sfidando i limiti di ciò che un film per adulti poteva essere nell'era del 'Porno Chic'.

Affascinato da *Histoire d'O* di Pauline Réage (pseudonimo di Anne Desclos), Damiano aveva sperato di portare sullo schermo il romanzo francese, ma, non riuscendo a ottenerne i diritti, decise di scrivere la sua personale versione di una relazione dominatore/sottomessa. Terri Hall, ex ballerina, debutta nel cinema hard nel ruolo dell'ingenua che saggia i confini della propria sessualità, mentre Jamie Gillis, attore con una lunga esperienza nel genere, veste i panni del suo tenebroso padrone.

La storia di sadismo e masochismo è accompagnata da una ricca colonna sonora di musica classica. Le rappresentazioni esplicite di bondage e disciplina sono fotografate con grande eleganza nello sfarzoso scenario della Woolworth Mansion di Long Island, New York, da Harry Flecks (João Fernandes), collaboratore di lunga data di Damiano. Gli spettatori furono turbati da una scena di sesso tra due uomini, evento raro in un film eterosessuale. I distributori, e a volte persino i proiezionisti, tagliarono la scena per timore di urtare un pubblico prevalentemente maschile.

The Story of Joanna raggiunse un vertice mai toccato prima dal genere. Non molto tempo dopo la sua uscita, tuttavia, l'avvento dell'home video contribuì a porre fine alla 'Golden Age of Porn'.

Invisibile nella sua forma originale dagli anni Settanta, il film poteva essere reperito solo in versioni Vhs e Dvd di scarsa qualità, con bobine montate nell'ordine sbagliato. Scansionata in 4K da elementi in 35mm conservati presso la Library of Congress, questa versione ripristina la visione del regista con tutte le scene intatte. Prodotta dai figli di Damiano in occasione del 50° anniversario del film, la versione definitiva di *The Story of Joanna* sarà proiettata in anteprima mondiale a Il Cinema Ritrovato.

Gerard Damiano Jr.

"What is better... sex that grows out of love? Or love that grows out of pure sex?"

Following the unprecedented success of Deep Throat *and the critical acclaim of* The Devil in Miss Jones *and* Memories within Miss Aggie*, auteur director Gerard Damiano was searching for a project to further challenge himself and his crew, and push the limits of what an adult film could be in the age of Porno Chic.*

Fascinated by The Story of O *by Pauline Réage (pen name of author Anne Desclos), Damiano had hoped to bring the French novel to the screen. After failing to obtain the rights he instead chose to write his own exploration of a dominant/submissive relationship. Terri Hall, a former ballet dancer, would make her adult film debut as the ingenue who tests the boundaries of her own sexuality, while veteran actor Jamie Gillis plays her brooding master.*

This tale of sadism and masochism is set to a rich soundtrack of classical music. Graphic depictions of bondage and discipline are exquisitely photographed against the lavish backdrop of the Woolworth Mansion on Long Island, New York by Damiano's long-time collaborator Harry Flecks (João Fernandes). Theatergoers were shocked by a sex scene involving two men, a rare occurrence in a straight film. Distributors, and sometimes even projectionists, cut the scene for fear of offending a mostly male audience. The Story of Joanna *would set a high-water mark for the genre. But not long after its release, the advent of home video would help to bring the Golden Age of Porn to an end.*

The film has not been seen in its original form since the 1970s. Viewers since have come to the film through poor quality VHS and DVDs versions, which had the reels transferred out of sequence. Scanned in 4K from 35mm elements held by the Library of Congress, this version restores the director's vision with all of its scenes intact. Produced by Damiano's sons in honor of the film's 50th anniversary, the definitive version of The Story of Joanna *will make its world premiere at Il Cinema Ritrovato.*

Gerard Damiano Jr.

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND – Director's Cut

USA, 1977 Regia: Steven Spielberg

▪ T. it.: *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Scen.: Steven Spielberg. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Michael Kahn. Scgf.: Joe Alves. Mus.: John Williams. Int.: Richard Dreyfuss (Roy Neary), François Truffaut (Claude Lacombe), Teri Garr (Ronnie Neary), Melinda Dillon (Jillian Guiler), Cary Guffey (Barry Guiler), Bob Balaban (David Laughlin), Roberts Blossom (fattore), Merrill Connally (caposquadra). Prod.: Julia Phillips, Michael Phillips per Columbia Pictures, EMI Films ▪ 70mm. D. 137'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori FotoKem e Motion Picture Imaging, a partire dal negativo scena originale 35mm e da un interpositivo 35mm. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Deluxe Audio, a partire dai master suono stereo 35mm / *Restored in 4K in 2024 by Sony Pictures Entertainment at FotoKem and Motion Picture Imaging laboratories, from the original 35mm picture negative and a 35mm interpositive. Audio restored at Deluxe Audio laboratory, from the 35mm stereo audio masters*

Inizia con la richiesta di un interprete *Close Encounters of the Third Kind*, terzo film di Spielberg (anche sceneggiatore, a partire da un ricordo d'infanzia) e primo completamente spielberghiano, dove troviamo già i temi cardine del suo cinema a venire, la capacità di incidere nell'immaginario e di girare "le scene di vita quotidiana dandogli un aspetto un po' fantastico, di rendere più quotidiane possibili le scene fantastiche". A parlare è François Truffaut, che nel film è lo scienziato Lacombe: l'interprete serve a lui, che anche nella vita l'inglese lo conosceva poco (e senza la sodale Helen Scott a fare da tramite non avremmo avuto *Il cinema secondo Hitchcock*).

La comunicazione è il problema centrale del film, storia di un sogno di bambino che diventa realtà quando si è troppo grandi per accettare che possa essere reale. Eppure serve poco: la luce abbagliante attraverso il buco della serratura, un frigo svuotato, le viti di una grata di areazione che si allentano da sole; insomma, basta la magia del cinema, macchina da suspense usata alla massima potenza spettacolare, per

Sul set di *Close Encounters of the Third Kind*

renderlo concreto. E un po' terrificante. Anche lì, però, è solo questione di età, e se gli adulti del film sono molto spaventati – se noi spettatori lo siamo– il piccolo Barry, dall'alto dei suoi cinque anni, è pronto ad andare incontro ai lampi che vengono dal cielo.

"I bambini sono resistenti… hanno la pelle dura" si teorizza negli *Anni in tasca*, che Truffaut ha appena finito di girare in quel 1976. Dichiarazione valida anche per il cinema di Spielberg, e il fatto che questa sia l'unica esperienza di Truffaut attore al di fuori di un suo film (escluse le comparsate nei corti d'esordio dei giovani turchi) sancisce la simbiosi tra i due autori.

Il Roy di Richard Dreyfuss deve rinunciare ad essere adulto, abbracciare la sua parte infantile e irrazionale sconvolgendo l'equilibrio familiare (promemoria per la critica: rileggere la filmografia di Spielberg alla luce di *The Fabelmans*), per potersi avvicinare agli UFO, per accogliere la rivelazione della loro esistenza.

Close Encounters è un film sulla fede? Sicuramente è un film sull'avere fiducia nell'altro, anche quando ci sarebbero molte ragioni per averne paura. Sono sufficienti le cinque note teorizzate da Lacombe per creare un canale di comunicazione, basta volere e sapere ascoltare. Un bel sogno a cui credere, di questi tempi.

Gianluca De Santis

Close Encounters of the Third Kind *begins with a request for an interpreter. Spielberg's third film (in this case also acting as screenwriter, drawing on a childhood memory) is also the first truly Spielbergian film, in that the themes that would become central to his cinema are clearly in evidence, as is his ability to influence the collective imaginary and to shoot "scenes of daily life with a slightly fantastic feel, and to render fantastic*

scenes as ordinary as possible". The words belong to François Truffaut, who plays the scientist Lacombe in the film. He was the one who required an interpreter, since in real life he spoke little English (without his companion Helen Scott acting as an intermediary, we would never have had Hitchcock/Truffaut*).*

Communication is the central problem in the film, the story of a child's dream that comes true only once they are too grown up to accept that it might have been real all along. It does not require much: blinding light through a keyhole, an empty fridge, the screws of an air-conditioning grate loosening in the sunlight. In short, the magic of cinema – a suspense machine used in the most powerfully spectacular way – is sufficient to make it concrete. And somewhat terrifying. Again, however, it is also a question of age, for if the adults in the film – or we spectators – are very scared, little five-year-old Barry is willing to walk towards the lights that come from the sky.

According to Pocket Money*, which Truffaut had just finished shooting in 1976: "Children are resistant… they have tough skins." The statement is also applicable to Spielberg's cinema, and the fact that this was Truffaut's only experience as an actor outside his own films (excluding walk-on roles in the Young Turks' early debut shorts) confirms the symbiosis between the two auteurs.*

Richard Dreyfuss' Roy must give up being an adult and embrace his inner child and irrational self, upsetting the family equilibrium (memo to critics: re-read Spielberg's filmography in the light of The Fabelmans*) in order to get close to the UFOs and accept the revelation of their existence.*

Is Close Encounters *a film about faith? Certainly, it is a film about having faith in the Other, even when there are good reasons to be afraid. The five notes devised by Lacombe to create a channel of communication are sufficient: you just have to want and know how to listen. A beautiful dream to believe in, these days.*

Gianluca De Santis

Sorcerer

SORCERER

USA, 1977 Regia: William Friedkin

▪ T. it.: *Il salario della paura*. Sog.: dal romanzo *Le Salaire de la peur* (1950) di Georges Arnaud. Scen.: Walon Green. F.: Dick Bush, John M. Stephens. M.: Bud Smith, Robert K. Lambert, Cynthia Scheider. Scgf.: John Box. Mus.: Tangerine Dream. Int.: Roy Scheider (Jackie Scanlon/Juan Dominguez), Bruno Cremer (Victor Manzon/Serrano), Francisco Rabal (Nilo), Amidou (Kassem/Martinez), Ramon Bieri (Corlette), Karl John (Marquez), Fredrick Ledebur (Carlos), Chico Martinez (Bobby Del Rios). Prod.: William Friedkin per Film Properties International ▪ DCP. D.: 121'. Col. Versione inglese, francese, spagnola, araba / *In English, French, Spanish and Arabic* ▪ Da: United International Pictures per concessione di Cinema International Corporation e Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Criterion Collection presso il laboratorio Resillion, a partire dal negativo scena originale 35mm / *Restored in 4K in 2025 by The Criterion Collection at Resillion laboratory, from the original 35mm camera negative*

Quando Friedkin, forte dei successi di *L'esorcista* e *Il braccio violento delle legge*, impose a Universal e Paramount (insieme) – mettendoci anche denaro di tasca sua – un remake nichilista e filosofico di un grande noir francese (*Vite vendute* di Clouzot), senza grandi star e con una lavorazione complicatissima, nessuno pensava che fosse una buona idea. Dal punto di vista commerciale, avevano ragione: *Sorcerer* è uno dei grandi flop di un autore radicale, testardo e geniale. Dal punto di vista cinefilo, avevano torto: forse ancora più potente dell'originale, la storia di quattro uomini in fuga da sé stessi, trascinati dal feticcio del denaro, inghiottiti dalle sabbie mobili di un'impresa folle, somiglia più al cinema di von Stroheim e di Herzog

che alla New Hollywood degli anni Settanta. Il cast (Roy Scheider, Bruno Cremer, Francisco Rabal, Amidou) rappresenta un po' lo spirito autoriale di Friedkin, un incontro esotico tra cinema europeo e cinema americano nel mezzo di una terra di nessuno in Sudamerica. Girato nella Repubblica Dominicana sotto quaranta gradi all'ombra, infatti, *Sorcerer* ruota intorno a un tema per cui pare che il film parli di sé stesso: guidare due camion pieni di nitroglicerina riuscendo a non farli esplodere (la scena in cui passano sul fragilissimo ponte di legno sferzato dalla pioggia è leggendaria, una metafora della produzione che sta per precipitare).

Le cronache dal set sembrano quelle di *Apocalypse Now*, tra attori colpiti dalla malaria, problemi caratteriali, litigi furiosi tra il regista e la troupe, direttori della fotografia che fuggono a metà lavorazione. Il tutto, però, finisce col detonare sullo schermo. *Sorcerer* somiglia a una rabbiosa implosione, a un'avventura autodistruttiva dove Friedkin si riconosce a tal punto nell'impresa da considerarla esistenziale. Il clima allucinato e febbrile viene esaltato dai Tangerine Dream, gruppo elettronico che avrebbe poi coadiuvato con il proprio stile spiazzante altri cineasti insofferenti alle regole hollywoodiane (per esempio Michael Mann in *Thief*).

Roy Menarini

Riding high after the success of The Exorcist *and* The French Connection*, Friedkin obliged both Universal and Paramount (with additional money from his own purse) to mount a nihilistic and philosophical remake of a great French noir (Clouzot's* The Wages of Fear*), without big stars and with a very complicated production. Nobody thought this a good idea. From a commercial perspective, they were right:* Sorcerer *is one of the radical, stubborn and gifted auteur's big flops. From a cinephilic perspective, however, they were wrong; it is perhaps even more powerful than the original. The story of four men fleeing from themselves, driven by an obsession for money, and sucked into the quicksand of a crazy endeavour, is closer to the cinema of von Stroheim and Herzog than the New Hollywood of the 1970s. The cast (Roy Scheider, Bruno Cremer, Francisco Rabal, Amidou) more or less reflects Friedkin's authorial spirit, an exotic mix of European and American cinema in the midst of a South American no man's land. Shot in the Dominican Republic where it is 40 degrees in the shade,* Sorcerer *revolves around a theme that suggests that the film is actually about itself: to drive two trucks full of nitroglycerine without letting them explode (the scene in which they traverse an extremely fragile rain-lashed rope bridge is legendary, a metaphor for the production which was on the verge of collapse).*

Set reports recalled those of Apocalypse Now*: actors struck down with malaria, clashing temperaments, furious rows between the director and crew, and directors of photography fleeing mid-shoot. In the end, though, everything detonates on the screen.* Sorcerer *resembles a furious implosion, a self-destructive adventure in which Friedkin identified with the undertaking to such an extent that he considered it existential. The feverish and hallucinatory atmosphere is enhanced by the music of Tangerine Dream, an electronic group who would subsequently lend their unsettling style to other filmmakers intolerant of Hollywood's rules (such as Michael Mann in* Thief*).*

Roy Menarini

KILLER OF SHEEP

USA, 1978 Regia: Charles Burnett

▪ Scen., F., M.: Charles Burnett. Int.: Henry Gayle Sanders (Stan), Kaycee Morre (moglie di Stan), Charles Bracy (Bracy), Angela Burnett (Angie), Eugene Cherry (Eugene), Jack Drummond (Stan Jr.), Slim, Delores Farley. Prod.: Charles Burnett per Milestone Films ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione Inglese / *In English* ▪ Da: Milestone Film & Video ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da UCLA Film & Television Archive, Milestone Film & Video e The Criterion Collection presso i laboratori Illuminate Hollywood e Film Technology Company. Restauro sonoro effettuato da John Polito e Larry Blake presso i laboratori Audio Mechanics e DJ Audio, Endpoint Audio Labs. Restauro supervisionato da Ross Lipman e Jillian Borders in collaborazione con Charles Burnett / *Restored in 4K in 2025 by UCLA Film & Television Archive, Milestone Film & Video e The Criterion Collection at Illuminate Hollywood and Film Technology Company laboratories. Audio restored by John Polito and Larry Blake at Audio Mechanics and DJ Audio, Endpoint Audio Labs laboratories. Restoration supervised by Ross Lipman and Jillian Borders in collaboration with Charles Burnett*

Per tre lunghi decenni, *Killer of Sheep* di Charles Burnett, ritratto immaginario di una famiglia afroamericana della classe operaia che vive in una casa fatiscente in un quartiere devastato di Los Angeles, è rimasto praticamente invisibile. Girato a Watts nei primi anni Settanta e completato nel 1977, il film era il progetto di tesi di Burnett per la sua laurea in Belle arti e non era mai stato pensato per una distribuzione commerciale. Burnett realizzò personalmente le riprese usando una cinepresa 16mm, montò le immagini in bianco e nero in una sorta di poema visivo e vi aggiunse le ballate, il jazz e i blues malinconici che si insinuano come fumo nella testa dello spettatore. Il risultato è un capolavoro americano, radicalmente indipendente. […]

Burnett ha uno sguardo straordinario, e la sua capacità di creare composizioni armoniose dalla caotica spontaneità delle strade richiama alla mente il lavoro di fotografi come Helen Levitt e Robert Frank, noto soprattutto per la sua raccolta *The Americans*.

Il quartiere di Los Angeles in cui

si svolge gran parte di *Killer of Sheep* sembra meno alienato dell'America degli anni Cinquanta scoperta da Frank nel suo libro epocale. Ma, come il fotografo svizzero, Burnett riesce a cogliere sia la bellezza superficiale del mondo che il suo pessimismo, forse perché, in quanto afroamericano, sa anche lui cosa significhi essere uno straniero in terra straniera. […] Privo di una vera trama eppure costruito con grande precisione, il film si snoda in una serie di interludi che coinvolgono i figli, la madre, il padre, gli amici e gli sconosciuti che attraversano le loro vite. […]

La poesia brutale del titolo – a un certo punto comprendiamo che Stan è al tempo stesso macellaio e vittima – riecheggia nei paesaggi arsi dal sole e negli interni angusti di Burnett. *Killer of Sheep* è spesso stato paragonato ai classici del neorealismo italiano, un confronto giustificato dalla verosimiglianza di stampo documentaristico dell'ambiente sociale, dall'uso di attori non professionisti e dall'impegno a rappresentare la vita senza abbellimenti.

Ma il neorealismo non si limita al gesto formalista. Conta anche il contesto: proprio come i personaggi di *Roma città aperta* di Rossellini, Stan e la sua famiglia sono vittime di guerra. Questa è forse la verità più radicale raccontata da Burnett. In *Killer of Sheep* l'identità afroamericana dei personaggi è un dato materiale ed esistenziale, mentre la povertà è una forza distruttrice che colpisce tutti allo stesso modo.

Manohla Dargis, *Whereabouts in Watts? Where Poetry Meets Chaos*, "New York Times", 30 marzo 2007

Killer of Sheep

For three long decades, Charles Burnett's Killer of Sheep*, a fictional portrait of a working-class black family living in a broken-down home in a bombed-out stretch of Los Angeles, has been largely hidden from view. Shot in Watts in the early '70s and completed in 1977, the film was Mr. Burnett's M.F.A. thesis project and never meant for a commercial release. He operated the 16mm camera himself, edited the black-and-white images into a visual poem and added the ballads, the jazz and the moody blues that seep into your head like smoke. The result is an American masterpiece, independent to the bone ...*

Mr. Burnett has a wonderful eye, and his ability to create harmonious compositions from the free-form chaos of the streets brings to mind the work of photographers like Helen Levitt and Robert Frank, best known for his collection The Americans.

The Los Angeles neighborhood where most of Killer of Sheep *takes place feels less alienated than the 1950s country discovered by Mr. Frank in his landmark book. But, like this Swiss-born photographer, Mr. Burnett is able to capture both the surface beauty of the world and its pessimism, perhaps because, as a black American, he also knows what it means to be a stranger in a strange land ... At once plot-free and carefully shaped, the film unfolds as a series of interludes involving the family's children, the mother and father and the friends and strangers who pass through their lives ...*

The brutal poetry of the film's title – Stan, we come to realize, is both the butcher and the butchered – finds echoes in Mr. Burnett's sun-blasted landscapes and cramped interiors. Killer of Sheep *has often been compared to the classics of Italian neo-realism, a comparison born out in the documentary like authenticity of its milieu, Mr. Burnett's use of non professional actors and commitment to the representation of unadorned life.*

But there is more to neo-realism than formalist gestures; context counts too, and much like the characters in Rossellini's Open City*, Stan and his family are casualties of war. This may be Mr. Burnett's most radical truth-telling. In* Killer of Sheep*, the characters' identities as African-Americans are material and existential givens, while poverty is the equal-opportunity destroyer.*

Manohla Dargis, Whereabouts in Watts? Where Poetry Meets Chaos*, "New York Times", 30 March 2007*

Diva

DIVA
Francia, 1981
Regia: Jean-Jacques Beineix

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1979) di Delacorta [Daniel Odier]. Scen.: Jean-Jacques Beineix, Jean Van Hamme. F.: Philippe Rousselot. M.: Marie-Josèphe Yoyotte, Monique Prim. Scgf.: Hilton McConnico. Mus.: Vladimir Cosma. Int.: Frédéric Andréi (Jules), Roland Bertin (Simon Weinstadt), Richard Bohringer (Serge Gorodish), Gérard Darmon (l'antillese), Chantal Deruaz (Nadia Kalanski), Jacques Fabbri (Jean Saporta), Patrick Floersheim (Zatopek), Thuy An Luu (Alba). Prod.: Irène Silberman, Serge Silberman per Les Films Galaxie, Greenwich Film Productions ▪ DCP. D.: 118'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da StudioCanal in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Hiventy, a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2025 by StudioCanal in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at Hiventy laboratory, from the original negative*

Diva è il primo lungometraggio di Jean-Jacques Beineix […]. La prima cosa che colpisce è la sua contemporaneità – uno stile visivo iperrealista e post-punk – che sembra quasi trascurare le tradizioni dell'umanesimo e del cinema di genere, in particolare del *polar*, nel quale il film affonda le radici. […]

La modernità dello stile di Beineix non va sottovalutata. Scenografie pop art, location insolite, colori selettivi e composizioni eccentriche sono impiegati senza esitazione per creare un mondo fantastico che dista solo un passo dal realismo del film poliziesco, già di per sé una stilizzazione del thriller pulp.

La trama, che si snoda tra colpi di scena e repentini cambi di direzione a partire da un'iniziale confusione tra due, e poi tre, registrazioni audio per cui vari farabutti sarebbero pronti a uccidere, traspone ingegnosamente un romanzo di Delacorta richiamando l'attenzione sull'importanza del suo-

no. Il film si apre con un'aria d'opera piena e avvolgente che scorre durante i titoli di testa e si interrompe bruscamente quando il giovane postino Jules spegne il mangianastri del suo motorino. In seguito, l'interazione tra musica classica, musica tradizionale francese e rock contemporaneo genera ulteriori tensioni. Beineix utilizza anche con grande accortezza i silenzi, inserendoli strategicamente tra scene dialogate e sequenze concitate di inseguimenti e sgommate.

Il tessuto visivo è però ancora più ricco della colonna sonora, poiché Beineix ha coraggiosamente tentato di integrare due ambienti: la Parigi cinematograficamente familiare di Place de la Concorde e delle Tuileries e una Parigi nuova, più volgare, fatta di parcheggi, magazzini abbandonati e sale giochi. […]

Beineix riconosce nell'opera lirica un'influenza cruciale per il suo lavoro: preferisce l'azione enfatica e dimostrativa e gli ambienti stilizzati dell'opera al realismo cinematografico convenzionale. […] Nell'uso della musica classica in ambientazioni moderniste Beineix è stato paragonato al giovane Godard. Il confronto più pertinente è con *Fino all'ultimo respiro*. Entrambi i film manifestano il loro amore per il cinema hollywoodiano e il mito americano attraverso una trama da gangster movie e la relazione tra un francese e un'americana, ed entrambi rappresentano una netta rottura con le convenzioni irrigidite del cinema nazionale da cui emergono. Questo paragone segnala *Diva* come un debutto promettente, firmato da un talento originale e stimolante.
Martyn Auty, "Sight and Sound",
n. 4, autunno 1982

Diva *is the first feature by Jean-Jacques Beineix … One notes first its contemporaneity – a hyper-realist, post-punk visual style – overlooking, perhaps, the traditions of humanism and genre cinema, the policier, in which the film is rooted …*

The modernity of Beineix's style should not be undervalued. Pop Art decors, off-beat locations, selective colours and idiosyncratic compositions are assertively used to create a fantasy world that is only a sidestep from crime-movie realism, itself a stylisation from the pulp thriller.

The plot, which turns and U-turns on a confusion over two, and subsequently three, tape recordings the various villains would kill for, is a cunning piece of cinematic adaptation, from a novel by Delacorta, that calls attention to the importance of sound. In the opening sequence we hear a full-bodied aria over the credits that is abruptly cut short when the young mailman Jules switches off the cassette machine on his moped. Subsequently, the interaction of classical music with traditional French music or contemporary rock creates further tensions. Beineix also uses silences judiciously interposed between scenes of dialogue and tyre-squealing action.

The texture of his images, however, is even richer than that of the soundtrack, for here Beineix has boldly attempted to integrate two environments – a film familiar Paris, the Place de la Concorde, the Tuileries, and a newer, more vulgar Paris of parking lots, wrecked warehouses and pinball arcades … Beineix acknowledges opera as a key influence on his work, preferring its heightened demonstrative action and stylised settings to conventional film realism … In his use of classical music in modernist settings Beineix has been compared to the young Godard. The most apposite cross-reference is to Breathless. *Both films display their affection for Hollywood cinema and Americana through a gangster movie plot and the relationship between a Frenchman and an American woman, and both represent a distinctive departure from the ossifying conventions of the national cinema from which they spring. Such comparison marks* Diva *as an auspicious debut from a refreshingly original talent.*
Martyn Auty, "Sight and Sound",
no. 4, Fall 1982

MS. 45

USA, 1981 Regia: Abel Ferrara

▪ T. it.: *L'angelo della vendetta*. T. alt.: *Angel of Vengeance*. Scen.: N.G. St. John. F.: James Lemmo. M.: Christopher Andrews. Scgf.: Ruben Masters. Mus.: Joe Delia. Int.: Zoë Tamerlis (Thana), Albert Sinkys (Albert), Darlene Stuto (Laurie), Helen McGara (Carol), Nike Zachmanoglou (Pamela), Jimmy Laine [Abel Ferrara] (il primo stupratore), Peter Yellen (il secondo stupratore), Editta Sherman (Mrs. Nasone), il cane Bogey (Phil). Prod.: Richard Howorth, Mary Kane per Navaron Films ▪ DCP. D.: 80'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Arrow Films per concessione di Giant Pictures ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Arrow Films presso i laboratori Warner Bros. Motion Picture Imaging e Resillion, a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2025 by Arrow Films at Warner Bros. Motion Picture Imaging and Resillion laboratories, from the original 35mm negative*

Il vero modello di Ferrara e St. John è *Taxi Driver* di Scorsese. Come *Taxi Driver*, anche *Ms. 45* è un film idealmente in soggettiva, e spesso anche materialmente, fin da quando nelle primissime sequenze vediamo fannulloni newyorkesi che si rivolgono alla macchina da presa apostrofando Thana con proposte oscene. E come *Taxi Driver*, il film di Ferrara è il ritratto di una metropoli infernale, dove la violenza e la lussuria sono endemiche, e dove l'unica reazione sembra essere la violenza apocalittica. […]

La sceneggiatura di St. John […] è magistrale nel costruire attorno alla follia del personaggio una rete di riferimenti che fanno della metropoli uno specchio eloquente della sua violenza. Ferrara è di un rigore assoluto nel rappresentare la violenza e nel calcolare le reazioni dello spettatore. […] *Ms. 45* è un film sorprendentemente coeso, interpretato con adesione fisica impressionante dalla diciassettenne Zoë Tamerlis, un volto magnetico che ri-

Ms. 45

esce a essere volta a volta sgraziato e vampiresco, infantile e sensuale, e che al cinema si rivedrà di rado […]. Il montaggio a raffica di immagini che durano pochi secondi da diversi punti di vista (si veda l'assassinio del fotografo) si contrappone a inquadrature dove la profondità di campo e i diversi piani dell'immagine sono sfruttati per definire un ambiente desolato e ostile, in cui Thana si muove in perpetuo pericolo.

Il realismo dell'ambientazione newyorkese di vicoli e lotti dismessi scivola continuamente nella deformazione in soggettiva di incubi, allucinazioni e deliri davanti allo specchio. E tutta l'ultima sequenza è costruita come una *féerie*, in uno spazio irreale dominato da una ragnatela gigante e popolato da personaggi in costume: trionfo del ridicolo su cui il macabro avrà presa più facile.
Alberto Pezzotta, *Abel Ferrara*,
Il Castoro, Milano 1998

The true model for Ferrara and St. John is Scorsese's Taxi Driver. *Like* Taxi Driver, Ms. 45 *is a film constructed, ideally and often literally, from a point of view perspective – starting from the very first sequences where we see New York loafers addressing the camera directly, propositioning Thana with obscene remarks. And like* Taxi Driver, *Ferrara's film is a portrait of a hellish metropolis, where violence and lust are endemic, and where the only apparent response is apocalyptic violence …*

St. John's screenplay … is masterful in constructing, around the character's madness, a network of references that turns the city into an eloquent reflection of her violence. Ferrara is absolutely rigorous in depicting violence and in calculating the viewer's reactions … Ms. 45 *is a surprisingly cohesive film, carried by the impressively physical performance of 17-year-old Zoë Tamerlis – a magnetic presence whose face veers between awkward and vampiric, childlike and sensual, and would rarely be seen again on screen … The rapid-fire montage of images from various angles lasting only seconds (see the photographer's murder) contrasts with shots that exploit deep focus and multiple planes of action to define a desolate, hostile environment where Thana moves in constant danger. The realism of the New York setting – its alleys and abandoned lots – constantly slides into point of view distortions shaped by nightmares, hallucinations and mirror-bound delusions. The final sequence unfolds like a* féerie, *set in an unreal space dominated by a giant spiderweb and populated by costumed figures: a triumph of the grotesque where the macabre takes easy hold.*
Alberto Pezzotta, Abel Ferrara,
Il Castoro, Milan 1998

THIEF

USA, 1981 Regia: Michael Mann

▪ T. it.: *Strade violente*. Sog.: dal romanzo *The Home Invaders* (1975) di Frank Hohimer. Scen.: Michael Mann. F.: Donald Thorin. M.: Dov Hoenig. Scgf.: Mel Bourne. Mus.: Tangerine Dream. Int.: James Caan (Frank), Tuesday Weld (Jessie), Willie Nelson (Okla), Jim Belushi (Barry), Robert Prosky (Leo), Tom Signorelli (Attaglia), Dennis Farina (Carl), Nick Nickeas (Nick). Prod.: Jerry Bruckheimer, Ronnie Caan per Mann/Caan Productions ▪ DCP. D.: 125'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Metro-Goldwyn-Mayer per concessione di Park Circus
▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Criterion Collection presso i laboratori Resillion e Roundabout Entertainment, a partire dal negativo scena originale 35mm. Restauro approvato da Michael Mann / *Restored in 4K in 2025 by The Criterion Collection at Resillion and Roundabout Entertainment, from the original 35mm camera negative. Restoration approved by Michael Mann*

Sebbene la definizione di 'neo-noir' stia stretta a molti dei film che ne vengono considerati rappresentativi, per *Thief* la formula assume i caratteri di un progetto artistico. Michael Mann, al suo primo lungometraggio per il grande schermo (dopo il televisivo *La corsa di Jericho*), mostra di conoscere

Thief

così profondamente il genere (e la classicità) da poterlo trasformare e riplasmare attraverso i suoi meccanismi più profondi. La malinconia del ladro che dà il titolo originale al film è un mix di disillusione ed esistenzialismo votato romanticamente all'impossibilità di essere felici, e trova in James Caan un attore capace di esprimersi con un uso del corpo e della mimica del tutto inediti.

E poi c'è lo spazio urbano, decostruito con tale sapienza (forse solo in *Collateral* Mann arriverà a tanto) da apparire un manifesto della fotografia urbanistica contemporanea, una metropoli di solitudini acutissime e di notturno sperdimento, attraversata dal pericolo e dall'individualismo. L'astrazione è assoluta, accresciuta da una colonna sonora (dei Tangerine Dream) che ha fatto storia per la sorprendente sperimentazione elettronica e ritmica.

Questa passione per le geometrie, le porte, le vetrate, le strade, le architetture, i dedali non spegne comunque mai un umanesimo di fondo, che si nutre di sentimenti antichi (amore, amicizia, desiderio di mettere radici) in un universo che li ignora o li elimina nel contesto di un freddo capitalismo criminale ormai inarrestabile. Come neo-noir, quindi, *Thief* aggiorna la buia visione del destino dei classici (anche di quelli del *polar*) a un'estetica moderna, ermetica, sintetica, nella quale tuttavia le passioni umane rimangono intatte, solamente più rare ed estemporanee. È un inizio di anni Ottanta in cui – insieme ai nuovi linguaggi della moda e del videoclip – autori come Mann, Schrader (*American Gigolo*), Friedkin (*Cruising*), Coppola (*Un sogno lungo un giorno*) riscrivono la superficie delle immagini.

Roy Menarini

Although the definition of neo-noir feels too restrictive for many of the films to which it is applied, in the case of Thief*, the formula takes on the characteristics of an artistic statement. In his first film for the big screen (after the* The Jericho Mile *for television), Michael Mann demonstrates that he understands the genre (and classical style) so completely that he is able to transform*

and reshape its basic mechanisms. The melancholy of the thief, who gives the film its original title, is a mix of disillusionment and existentialism directed romantically towards the impossibility of true happiness. In James Caan, it finds an actor capable of expressing himself through an entirely original use of body and facial expressions.

Then there is the urban space, deconstructed so knowingly (equalled by Mann perhaps only in Collateral*) that it resembles a manifesto for contemporary urban photography: it is a metropolis of acute loneliness and nocturnal dispersion, crossed with danger and individualism. The sense of abstraction is absolute and further heightened by a soundtrack (by Tangerine Dream), which made history for its amazing electronic and rhythmic experimentation.*

Nevertheless, this passion for geometry, doors, windows, streets, architecture, and labyrinths does not extinguish the underlying humanism, which is fuelled by timeworn emotions (love, friendship, the desire to put down roots) in a universe that ignores or erases them in the interest of a cold, criminal capitalism that can no longer be stopped. Like neo-noir, then, Thief *updates the dark vision of destiny found in the classics (including the French* policier*) to a hermetic, synthetic, and modern aesthetic in which, nonetheless, human passions remain intact – even if they are less common and more unexpected. It is a beginning for the 1980s in which – together with the new language of fashion and the music video – auteurs like Mann, Schrader (*American Gigolo*), Friedkin (*Cruising*), and Coppola (*One from the Heart*) rewrote the surface of images.*

Roy Menarini

CAFÉ FLESH

USA, 1982 Regia: Rinse Dream [Stephen Sayadian]

▪ Scen.: Rinse Dream, Herbert W. Day [Jerry Stahl]. F.: F.X. Pope [Francis Delia]. M.: Sidney Katz. Scgf.: Paul Berthell. Mus.: Mitchell Froom. Int.: Andrew Nichols [Andy Nichols] (Max Melodramatic), Paul McGibboney (Nick), Pia Snow [Michelle Bauer] (Lana), Marie Sharp (Angel), Darcy Nichols [Tantala Ray] (Mom), Kevin Jay [Kevin James] (Johnny Rico), Dondi Bastone (Spike). Prod.: F.X. Pope, Rinse Dream per VCA Pictures
▪ DCP. D.: 75'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Mondo Macabro per concessione di Stephen Sayadian
▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Mondo Macabro in collaborazione con UCLA Film & Television Archive, Kinsey Institute e Chicago Film Society presso il laboratorio Lucertola Media, a partire da un composito degli unici tre elementi 35mm positivi sopravvissuti / *Restored in 4K in 2025 by Mondo Macabro in collaboration with UCLA Film & Television Archive, Kinsey Institute and Chicago Film Society, from a composite of the only three surviving 35mm positive elements*

Benvenuti a *Café Flesh*, regno di Dada xxx, un luogo in cui i geneticamente difformi hanno diritto a un'identità di genere, in base a un decreto di United Mutations. Questo è un film sui freak, fatto da freak, per freak. Prendendo *Cabaret* (1972) come modello, *Café Flesh* riconfigura il musical MGM in una serie di numeri parodici e pornografici, sostituendo la Germania di Weimar con un incubo post-apocalittico dell'era Reagan. Il film mette in evidenza i meccanismi della produzione pornografica e soprattutto del suo consumo, sottolineando i rapporti di potere tra capitalista, lavoratore e consumatore. Che si tratti di prostituzione o di terapia, la regola è sempre la stessa: fare in modo che il cliente non ne abbia mai abbastanza. Facendo tesoro della lezione di Brecht e Keaton, il regista Sayadian (alias Rinse Dream) prende ciò che dovrebbe essere eccitante e lo serve freddo.

Café Flesh arrivò nei cinema nel 1982: era il crepuscolo della Guerra fredda, quando la situazione si stava surriscaldando, poco prima di Gorbacëv, la perestrojka e tutto il resto. Sayadian, come Bob Fosse, è nato e cresciuto a Chicago. Il titolo richiama i macelli della città e l'industria della carne descritta dallo scrittore socialista Upton Sinclair nel terrificante romanzo di denuncia *La giungla* (1905). Sayadian cita anche *Spettacolo di varietà* (1953), con Cyd Charisse, e *Amore provinciale* (anch'esso del 1953) con Ann Miller. In netto anticipo rispetto al postmodernismo.

L'immaginario di Sayadian, sia visivo che verbale, ha un taglio duro e nichilista, frutto di un gioco associativo libero e sfrenato di segni e significanti. Le leggi sulla prostituzione di Los Angeles consentivano di perseguire penalmente i registi di film pornografici: da qui l'uso di pseudonimi per la maggior parte dei membri del cast e della troupe (ma non per tutti). La prossimità dello studio di Sayadian sia al club di Los Angeles The Masque, sia a una clinica del metadone, conferisce a *Café Flesh* un'estetica a metà tra il punk e l''heroin chic'. Il film tradisce i trascorsi fotografici del regista (Sayadian iniziò come direttore creativo di "Hustler") ma anche il suo amore per l'età dell'oro di Hollywood, tra noir e musical MGM.

Illuminate da una lampadina da frigorifero rotta e sbattute come cotolette impanate, le pornostar iper-digitalizzate di oggi scontano l'effetto disumanizzante del LED che le fa sembrare carne di pollo avariata. Che si tratti di Éluard o di Ballard, *Café Flesh* evoca un orizzonte perduto in cui il cinema a luci rosse sembrava offrire possibilità infinite – da Southern a Bresson – prima di essere schiacciato dalla brutale banalità di papponi con la videocamera.

Daniel Bird

Welcome to Café Flesh*, home of Dada xxx, a place where the genetically warped are entitled to gendered identities, in accordance with a decree from the United Mutations. This is a film about freaks, by freaks, for freaks. Taking*

Café Flesh

Cabaret *(1972) as its template,* Café Flesh *reconfigures the MGM musical as a parodic, pornographic set of numbers, switching Weimar Germany for a Reagan era post-apocalyptic nightmare. Drawing attention to the mechanisms of both the production of pornography, it is all about how it is consumed, as well as the power dynamics between capitalist, worker and consumer. Whether it's prostitution or therapy, the key to any business is to keep punters wanting more. Straight out of the Brecht/Keaton playbook, director Sayadian (aka Rinse Dream) takes what should be hot and serves it cold.*

When Café Flesh *hit cinemas in 1982, it was the fag end of the Cold War, when things were heating up, just before Gorbachev, Perestroika, and all that jazz. Director Sayadian, like Bob Fosse, is Chicago born and bred. The title evokes Chicago's stockyards, along with the meatpacking industry, immortalized by the socialist muckraker Upton Sinclair in the terrifying* The Jungle *(1905). Sayadian also references* The Band Wagon *(1953) starring Cyd Charisse, along with* Small Town Girl *(also 1953) featuring Ann Miller. Well ahead of the curve when it came to postmodernism,*

Sayadian's imagery, both visual and verbal, has a hard edge nihilism, stemming from unrestrained free associative play of both signs and signifiers. Los Angeles vice laws meant the filmmakers could be prosecuted for prostitution, hence the use of pseudonyms amongst most (but not all) of both cast and crew. The proximity of Sayadian's studio to both LA club The Masque, and a nearby methadone clinic, gave Café Flesh *a look that appears to straddle both punk and heroin chic. It betrays both the director's roots in still photography (Sayadian started his career as creative director of "Hustler"), and his love for the Hollywood golden age, both film noir and MGM musicals.*

Lit by a broken fridge lamp while being hammered the way of all Weiner schnitzel, the digitally over fucked porn princesses of today suffer the inhumane LED look of days-old raw chicken. Whether it's Éluard or Ballard, Café Flesh *recalls a lost horizon, when the blue movie possibilities, entertained by everyone from Southern to Bresson, were endless, only to be subsumed by the crushing banality of pimps with cameras.*

Daniel Bird

ARRAPAHO

Italia, 1984 Regia: Ciro Ippolito

▪ Sog.: Ciro Ippolito. Scen.: Ciro Ippolito, Daniele Pace, Silvano Ambrogi. F.: Giuseppe Bernardini. M.: Carlo Broglio. Scgf.: Riccardo Buzzanca. Mus.: Totò

Arrapaho

Savio. Int.: Urs Althaus (Arrapaho), Daniele Pace (Palla Pesante), Alfredo Cerruti (narratore), Tinì Cansino (Scella Pezzata), Armando Marra (Cavallo Pazzo), Giancarlo Bigazzi (uomo sulla slitta), Marta Bifano (Berta), Gigio Morra (Pierpaolo). Prod.: Cirro Ippolito per Lux International ▪ DCP. D.: 99'. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Ciro Ippolito per concessione di Popfilm

La bellissima Scella Pezzata, figlia di Palla Pesante, capo tribù dei Cefaloni, è promessa a Cavallo Pazzo, ma è innamorata di Arrapaho, figlio di Mazza Nera, capo tribù degli Arrapaho. Ma anche Luna Caprese della tribù Frocheyenne è innamorato di Arrapaho. Definito negli anni "l'oscenità al grado infantile (rumori compresi)" (Oreste Del Buono), "il più brutto film della storia del cinema italiano" (Morando Morandini), "capolavoro assoluto del cinema trash" (Roberto Poppi), *Arrapaho* è un folle western gay-demenzial-musicarello da subito amato dai ragazzacci degli anni Ottanta e poi cresciuto nel culto che giocava apertamente col trash, il basso costo, il cinema alla Monty Python. Tutto si deve dall'incontro tra il regista e produttore napoletano Ciro Ippolito, gran nome del cinema popolare, dopo *Alien 2 – Sulla Terra* e i film di Mario Merola, e il gruppo musicale, allora attivissimo, degli Squallor, formato da Daniele Pace, Toto Savio, Alfredo Cerruti, Giancarlo Bigazzi, veri musicisti e discografici che giocavano col demenziale e avevano pubblicato l'album *Arrapaho* solo l'anno precedente. Nessuno aveva mai tentato un'operazione simile e nessun produttore, a cominciare da Goffredo Lombardo della Titanus, che poi produrrà il secondo film degli Squallor con Ciro Ippolito, *Uccelli d'Italia*, volle coprodurlo o distribuirlo.

Girato in quindici giorni nei dintorni di Roma, con qualche repertorio riciclato da altri western, si avvale di un cast capitanato dall'attore svizzero Urs Althaus e dalla greca Tinì Cansino, già stellina di *Drive In*, ai quali si uniscono gli stessi Pace e Cerruti, caratteristi del western, del cinema felliniano e della scena napoletana. Uscito a Ferragosto a Viareggio e in altre zone balneari, distribuito dallo stesso Ippolito, malgrado le pessime recensioni dei critici, diventa un successo immediato e, negli anni, un vero e proprio oggetto di culto.

Grande prova di Pace&Co., che danno vita a volgari ma fantastici monologhi sulle abitudini delle tribù indiane degli Arrapaho e dei Frocheyenne. Grande anche il totem fallico della tribù degli Arrapho. La storia è percorsa da parodie di spot dell'epoca e da spezzoni di finta tv come un pre-blob. Celebre la frase di lancio: "Ciao! Veditи *Arrapaho*!".

Marco Giusti

The beautiful Scella Pezzata (Spotted Pits), daughter of Palla Pezzante (Heavy Balls), head of the Cefaloni tribe, is betrothed to Cavallo Pazzo (Wild Horse), but is in love with Arrapaho, the son of Mazza Nera (Black Club), head of the Arrapaho tribe. However, Luna Caprese (Capri Moon) of the Frocheyenne tribe is also in love with Arrapaho. Originally defined as "childish vulgarity (with sound effects" (Oreste Del Buono), "the worst film in the history of Italian cinema" (Morando Morandini), and "a masterpiece of trash cinema" (Roberto Poppi), Arrapaho *is a crazy, deranged, gay musical immediately embraced by the bad kids of the 1980s, which eventually grew into a cult along the lines of trash, low-budget, Monty Python-style cinema. It was all thanks to a meeting between Neapolitan director-producer Ciro Ippoito, a big name in popular cinema following* Alien 2: On Earth *and the films starring Mario Merola, and the music group Squallor, which was very active at the time and comprised Daniele Pace, Toto Savio, Alfredo Cerruti, and Giancarlo Bigazzi, proper musicians and music industry executives, who played wacky music and had released the album Arrapaho just one year earlier.*

Nobody had ever tried anything like it before and no producer – including Titanus' Goffredo Lombardo, who would go on to produced Squallor's second film with Ciro Ippolito, Uccelli d'Italia *– wanted to produce or distribute it.*

Shot over 15 days near Rome, with some stock footage recycled from other westerns, it boasts a cast led by the Swiss actor Urs Althaus and the Greek Tinì Cansino, who had already starred in Italian television sketch comedy variety show Drive In*, together with Pace and Cerruti, character actors from westerns, Fellini films and the Neapolitan scene. Distributed by Ippolito himself and released during the Ferragosto summer holiday weekend in Viareggio and other beach resort towns, it was an immediate hit, despite the dreadful reviews, and over time went on to become a genuine cult.*

It offers proof of the talents of Pace and co, who created fabulously vulgar monologues about the habits of the Arrapaho and Frocheyenne Indian tribes. The Arrapho's phallic totem pole is great too. The film abounds with parodies of adverts from the period and fake TV clips, which anticipate the later TV series Blob. The film's tag line is also renowned: "Hi! Watch Arrapaho*!"*

Marco Giusti

THE GRIFTERS

USA, 1990 Regia: Stephen Frears

▪ T. it.: *Rischiose abitudini*. Sog.: dal romanzo omonimo (1963) di Jim Thompson. Scen.: Donald E. Westlake. F.: Oliver Stapleton. M.: Mick Audsley. Scgf.: Leslie McDonald, Nancy Haigh. Mus.: Elmer Bernstein. Int.: Anjelica Huston (Lilly Dillon), John Cusack (Roy Dillon), Annette Bening (Myra Langtry), Pat Hingle (Bobo Justus), J. T. Walsh (Cole), Henry Jones (Simms), Stephen Tobolowsky (gioielliere), Gailard Sartain (Joe). Prod.: Martin Scorsese, Robert A. Harris, Jim Painten per Cineplex Odeon Films ▪ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Criterion Collection ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da The Criterion Collection presso i laboratori Company 3 e The Criterion Collection, a partire dal negativo originale camera 35mm. Restauro supervisionato dal direttore della fotografia Oliver Stapleton / *Restored in 4K in 2024 by The Criterion Collection at Company 3 and The Criterion Collection laboratories, from the original 35mm camera negative. Restoration supervised by director of photography Oliver Stapleton*

The Grifters

Lo sguardo di Frears […] è una panoramica su un paesaggio morale e umano dissolto, su un paesaggio che è inglese quanto americano o occidentale e che si riproduce in infinite varianti automatiche, aspettando il colpo di grazia. Infatti, dopo 'l'incidente di percorso' di *Le relazioni pericolose* (1989) […] Frears realizza negli Stati Uniti un film il cui materiale non potrebbe essere più americano: *The Grifters*, tratto da un thriller di Jim Thompson, sce-

neggiato da Donald E. Westlake, ambientato tra Los Angeles e altre città americane che sembrano copie di Los Angeles, prodotto da Martin Scorsese con la sua nuova compagnia.

The Grifters è uno dei quattro o cinque film che, dopo una stagione cinematografica, restano nella memoria, uno di quei film che, portando alle estreme conseguenze un filone abbondantemente percorso (in questo caso, il noir metropolitano, dove un campionario umano di piccoli malviventi consuma le ultime illusioni in un reciproco gioco al massacro), lo radicalizza al punto da rinnovarlo o decretarne la fine. *The Grifters* è crudele, sarcastico, stereotipato fino a trasformare i suoi tre protagonisti in puri automi, stranamente somiglianti, forse intercambiabili, ma capaci di rivelare all'improvviso cupe sacche di dolore, di insoddisfazione, di problemi irrisolti.

Frears rimescola una traccia narrativa depurata di tutti gli elementi estranei al sotterraneo intreccio dei tre (visualizzato ancora una volta con lo *split-screen* all'inizio del film) con uno stile secco, dove acute notazioni su particolari, gesti, espressioni e su un sottofondo piattamente ripetitivo e 'malsano' suppliscono al disinteresse per la trama. In realtà, non c'è intreccio, se non negli ultimi minuti, ma solo una ricognizione di un immaginario crudele trapiantatosi nella realtà; e da questa fugge alla fine la gelida 'strega' Anjelica Huston, la maschera di passività deformata e rabbiosa, "come quella – ha detto Frears – di chi sta andando all'inferno".
Emanuela Martini, *Storia del cinema inglese 1930-1990*, Marsilio, Venezia 1991

Frears's vision ... is a sweeping look over a moral and human landscape in decay – one that is as English as it is American or western, endlessly replicating itself in automatic variations as it awaits the coup de grâce. In fact, after the 'detour' of Dangerous Liaisons *(1989) ... Frears made a film in the United States whose material couldn't be more American:* The Grifters*, adapted from a thriller by Jim Thompson, scripted by Donald E. Westlake, set in Los Angeles and other American cities that are copies of Los Angeles, and produced by Martin Scorsese with his new company.*

The Grifters *is one of those four or five films that linger in the memory after a season of cinema – one of those films that, by taking a well-worn genre (in this case, the urban noir, where a cast of petty criminals burns through its last illusions in a mutual game of destruction) to its extreme consequences, either reinvents it or brings it to an end.* The Grifters *is cruel, sarcastic and so stereotypical that its three main characters become pure automatons – eerily similar, perhaps interchangeable, but capable of suddenly revealing dark wells of pain, dissatisfaction and unresolved issues.*

Frears reshuffles a stripped-down narrative, purged of anything not essential to the subterranean dynamic between the three leads (visualized once again with a split screen at the film's opening), with a lean style in which sharp details – gestures, expressions and a flat, repetitive, almost sickly atmosphere – make up for the lack of interest in plot. In truth, there's no real plot, at least not until the final minutes – only a survey of a cruel visual world transplanted into reality; and from that reality the icy "witch" Anjelica Huston, a mask of warped, furious passivity, ultimately flees "like someone," Frears said, "who is on their way to hell".
Emanuela Martini, Storia del cinema inglese 1930-1990*, Marsilio, Venice 1991*

AMORES PERROS

Messico, 2000
Regia: Alejandro González Iñárritu

▪ Scen.: Guillermo Arriaga Jordán. F.: Rodrigo Prieto. M.: Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar, Fernando Pérez Unda. Scgf.: Brigitte Broch. Mus.: Gustavo Santaolalla. Int.: Emilio Echevarría (Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis), Marco Pérez (Ramiro), Rodrigo Murray (Gustavo). Prod.: Alejandro González Iñárritu per Altavista Films, Zeta Film ▪ DCP. D.: 154'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ▪ Da: Lionsgate per concessione di Filmbankmedia ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da The Criterion Collection presso i laboratori Harbor e The Criterion Collection, a partire dal negativo originale scena 35mm / *Restored in 4K in 2020 by The Criterion Collection at Harbor and The Criterion Collection laboratories, from the original 35mm camera negative*

Difficile non scomodare […] il Tarantino di *Pulp Fiction* per una sorprendente, intensa opera prima messicana, grondante in parti uguali sangue, divertimento grottesco e malinconia esistenziale, dotata per di più di un ritmo narrativo pazzesco, mozzafiato. […]

La trama è intricata, tortuosa, anche se una certa focale viene fornita dalla scena, che ritorna implacabile in vari momenti del film, di un raccapricciante scontro stradale, e, come in *Pulp Fiction*, i personaggi si connettono l'uno con l'altro sul filo degli slittamenti temporali e della casualità più assoluta. I nessi tra loro saranno chiari solo alla fine, ma tutto sommato non è questo che importa: non è il congegno a orologeria e i gioco degli incastri che ci interessa. Ancora alla stregua del film di Tarantino e della sua rapina al *diner*, la sequenza iniziale ci catapulta *in medias res*, dritti all'interno dell'azione frenetica: un inseguimento tra due auto, un cane che sanguina abbondantemente sul sedile posteriore, un violentissimo scontro all'altezza di un incrocio. […]

In un tale quadro desolato, investigato con feroce, spiegazzato realismo da una macchina da presa che ci consegna una Città del Messico livida, simile a un girone infernale, la mor-

Amores perros

te, vera protagonista sotto traccia del film, funziona da pietosa e insieme implacabile livellatrice sociale […]. La dimensione di una tragedia sociale appare ineluttabile, ci affogano dentro tutti, chi più e chi meno, e i cani, come Cerbero, sembrano creature inviate lì apposta per custodire l'entrata all'inferno e per assicurarsi che nessuno sfugga al proprio destino. Una visione apocalittica di una megalopoli del terzo mondo caotico e inafferrabile […]. Una durezza, quella di Iñárritu, che ha qualcosa a che fare con l'essenza più intima della vita, la sua 'noce', A livello visivo, una bella scommessa vinta, perché l'icasticità dei vari momenti e frammenti si fonde brillantemente con il ritmo frenetico del tutto, quasi un'onda, una *ola* che sembra sommergere da un momento all'altro ogni cosa.
Emanuela Martini, "Cineforum",
n. 396, luglio 2000

It's difficult not to mention … Tarantino's Pulp Fiction *in relation to a surprising and intense debut work from Mexico, dripping blood, grotesque fun and existential melancholy in equal parts, equipped with a crazy and breathtaking narrative rhythm …*

The plot is intricate and tortuous and even if the scene of a horrific car crash returns at various moments to provide a focal point of sorts, like in Pulp Fiction*, the characters interconnect with one another by happenstance and absolute temporal randomness. These relationships only become clear at the end, but that's of little importance: we're not concerned about the workings and intricacies of the narrative construction. Again, like with Tarantino's diner scene, the opening sequence catapults us in medias res, straight into the frenetic action: a high-speed car chase, a dog pumping blood on the rear seat, a violent collision at an intersection ….*

Against such a desolate backdrop, investigated with ferocious, crushing realism by a camera that delivers us a boiling Mexico City resembling one of the circles of hell, death – the real hidden protagonist of the film – plays the role of a merciful yet relentless social leveller … This pool of social tragedy appears unavoidable, everyone is drowning in it, some more than others, and the dogs, like Cerberus, are beasts that have been sent down to guard the entrance to hell and ensure that no one escapes their destiny. An apocalyptic vision of a chaotic and unfathomable third world megalopolis … This hardness of Iñárritu's taps into the most intimate essence of life, its crux, and at a visual level the gamble pays off wonderfully. The visceral impact of the various moments and fragments that merge brilliantly with the frenetic rhythm of the whole is like a wave, a Mexican wave capable of engulfing everything at any moment.
Emanuela Martini, "Cineforum",
no. 396, July 2000

YI YI

Taiwan-Giappone, 2000
Regia: Edward Yang

▪ T. it.: *Yi Yi – E uno… e due…* T. int.: *Yi Yi: A One and a Two…* Scen.: Edward Yang. F.: Wei-Han Yang. M.: Po-Wen Chen. Scgf.: Kai-Li Peng. Mus.: Kai-Li Peng. Int.: Wu Nien-jen (NJ), Issei Ogata (Ota), Elaine Jin (Min-min), Kelly Lee (Ting-ting), Jonathan Chang (Yang-yang), Hsi-Sheng Chen (Ah-Di), Su-Yun Ko (Sherry), Shu-shen Hsiao (Xiao-yan). Prod.: Shin'ya Kawai per Atom Films, Nemuru Otoko Seisaku Iinkai, Omega Project, Pony Canyon ▪ DCP. D.: 173'. Col. Versione mandarina, taiwanese e giapponese con sottotitoli inglesi / *In Mandarin, Taiwanese and Japanese with English subtitles* ▪ Da: Pony Canyon ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Pony Canyon presso il laboratorio IMAGICA Entertainment Media Services, a partire dal negativo acetato originale 35mm. Restauro sonoro effettuato da Tu Duu-Chih, a partire dal suono Hi8 conservato a Taiwan. Grading effettuato da Noboru Yamaguchi sotto la supervisione di Kaili Peng / *Restored in 4K in 2025 by Pony Canyon at IMAGICA Entertainment Media Services, from the original 35mm acetate negative. Audio restored by Tu Duu-Chih, from the Hi8 sound source stored in Taiwan. Grading by Noboru Yamaguchi under the supervision of Kaili Peng*

Yi Yi è un'opera-mondo, come *La cerimonia* di Oshima, *La recita* di Angelopoulos o *Città dolente* di Hou Hsiao-h-

Yi Yi

sien, uno di quei film di straordinaria ricchezza in cui si evoca la storia di una famiglia, e attraverso di essa, i contorni di una società. A colpire è innanzitutto la chiarezza della regia e della sceneggiatura, che intrecciano i fili della narrazione con un senso quasi musicale. Basato sulla ripetizione, il titolo riecheggia i nomi dei personaggi. C'è NJ, dirigente di un'azienda informatica, sua moglie Min-min, che si ritira in un tempio per compiere esercizi spirituali, la figlia Ting-ting, che vive i primi turbamenti amorosi con il figlio di una vicina, Yang-yang, il figlio minore […]. Nella vita di NJ riappare anche un amore giovanile che l'uomo non vede da trent'anni […]. È il coma in cui cade la suocera di NJ all'inizio del film, durante il matrimonio del figlio, a fare da catalizzatore della crisi esistenziale attraversata più o meno da tutti i personaggi.

Ma Edward Yang non scivola mai nel patetismo, né nella teorizzazione. Dispiega, con infinita leggerezza e senso dell'equilibrio, una serie di episodi in cui si rivelano mariti, mogli, figli, amici, con il loro carico di emozioni: paura della morte, angoscia, desiderio, tenerezza, malinconia ed euforia. […]

Questo affresco insieme puntinista e astratto, con la sua moltitudine di figure nitidamente delineate e prigioniere della loro solitudine e l'atmosfera in fin dei conti enigmatica, fa pensare al grande dipinto di Seurat *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte*. […] Edward Yang vi unisce il rigore dell'ingegnere che è stato e del poeta che non ha mai smesso di essere, con un'attenzione particolare alle trasformazioni economiche del suo paese. C'è qualcosa di magico nel modo in cui fa muovere i corpi della sua finzione, e di sereno nella commistione di dramma e commedia che il regista ci offre come in uno specchio, luminosamente.
Michel Ciment, "Positif",
n. 473-474, luglio-agosto 2000

Yi Yi *is an "oeuvre-monde", a work of art that builds its own world, like* The Ceremony *by Oshima,* The Travelling Players *by Angelopoulos and* A City of Sadness *by Hou Hsiao-hsien; one of those extremely rich tales that conjures up the story of a family and through that story, the contours of a society. The first thing that strikes us is the clarity of the direction and storyline, which makes the narrative threads criss-cross in a way that is almost musical. The repetition in the title is echoed in the names of the characters. There is NJ, an executive in an IT firm; his wife, Min-min, who is away on a spiritual retreat in a temple; their daughter, Ting-ting, who has her first stirrings of love with a neighbour's son; and there's Yang-yang, her kid brother. […] Into NJ's life steps a lover from his youth whom he hasn't seen for 30 years. […] It is the coma NJ's mother-in-law falls into at the start of the film, when her son marries, that becomes the catalyst for the existential crisis that all the characters will go through to a greater or lesser extent.*

But Edward Yang never descends into pathos or doctrine. With the lightest of touches and an infinite sense of balance, he steers us through a series of incidents in which husbands, wives, children and friends are revealed alongside their attendant emotions: fear of death, anxiety, desire, tenderness, melancholy and euphoria. […] This fresco, both Pointillist and abstract, this multitude of strongly delineated silhouettes, prisoners of their solitude, this ultimately enigmatic atmosphere, brings to mind Seurat's great painting, A Sunday on La Grande Jatte *... In this film, Edward Yang brings together the rigour of the engineer he once was and the poet he has always been, paying special attention to the economic and social mutations of his country. There is a kind of magic in the way he moves the bodies that inhabit his fiction around, and a serenity in this blending of drama and comedy that the filmmaker presents to us as though holding up a mirror, lucidly.*
Michel Ciment, "Positif",
n. 473-474, July-August 2000

ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND

USA, 2004 Regia: Michel Gondry

▪ T. it.: *Se mi lasci ti cancello*. Sog.: Charlie Kaufman, Michel Gondry, Pierre Bismuth. Scen.: Charlie Kaufman. F.: Ellen Kuras. M.: Valdis Oskarsdottir. Scgf.: Dan Leigh. Mus.: Jon Brion. Int.: Jim Carrey

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

(Joel Barish), Kate Winslet (Clementine Kruczynski), Kirsten Dunst (Mary), Elijah Wood (Patrick), Tom Wilkinson (dottor Mierzwiak), Mark Ruffalo (Stan), Thomas Jay Ryan (Frank), Jane Adams (Carrie). Prod.: Anthony Bregman e Steve Golin per Focus Features, Anonymous Content e This Is That ▪ DCP. D.: 108'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2024 da Universal Pictures. Restauro supervisionato dalla direttrice della fotografia Ellen Kuras / *Restored in 4K in 2024 by Universal Pictures. Restoration supervised by director of photography Ellen Kuras*

Joel scopre che Clementine, dopo la fine della loro relazione, si è rivolta a una società che elimina porzioni selezionate di memoria per farsi cancellare tutti i ricordi che lo riguardano. Decide di sottoporsi al medesimo trattamento ma, durante l'operazione, si pente e cerca di nascondersi insieme a lei (al ricordo di lei) nei meandri della propria memoria per sottrarla alla cancellazione. Il tentativo fallisce ma i due sono destinati a incontrarsi una seconda prima volta.

Questa la trama cronologicamente ordinata di *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, che non fa i conti però con il creatore di caleidoscopici calembour visivi Michel Gondry e con il tormentato labirinto di scrittura ideato da Charlie Kaufman. L'intreccio rompe ogni linearità, trasformando il racconto in un ingorgo temporale paradossale nel quale dimensione reale e mentale si mescolano e si confondono. Nel passaggio incessante da un ricordo all'altro, la memoria di Joel diviene uno spazio percorribile che assume le forme contorte e avvolgenti del tempo, che viola le leggi della fisica per adottare quelle fantastiche e impossibili del sogno. Il tutto reso con visionarie soluzioni di regia e scenografia, come l'impossibile contiguità tra ambienti distanti nel tempo e nello spazio, il vicolo 'palindromo' in cui Joel insegue Clementine, la sproporzione nelle dimensioni di corpi e décor.

Eternal Sunshine è il film che massimamente suggella lo stato di crisi della memoria e la paura legata alla sua perdita di un certo cinema postmoderno. La memoria è rappresentata come uno spazio-tempo fluido in cui non vi è ordine né linearità, che non risponde a logiche di coerenza, dove vige la contraddizione e cade la legge per cui "nulla si crea e nulla si distrugge". Eppure, nel film di Gondry il vero nucleo tematico non è tanto la

cancellazione della memoria, ma la sua persistenza, con un'apertura potente al valore liberatorio dei mondi possibili e alla capacità umana di correggere i propri errori.

Alice Autelitano

After their relationship ends, Joel discovers that Clementine went to a company that cancels specific parts of the memory in order to eliminate all her recollections of him. He decides to undergo the same treatment; however, during the operation, he changes his mind and tries to hide with her (with the memory of her), in the labyrinth of his memories, in order to prevent her from being erased. The attempt fails, but they are nonetheless destined to meet again for the first time.

This is the story of Eternal Sunshine of the Spotless Mind *in chronological order, but it does not take account of its director Michel Gondry's kaleidoscopic visual puns or its screenwriter Charlie Kaufman's tormented written maze. The plot abandons all linearity, transforming the story into a series of paradoxical temporal blockages in which real and mental dimensions are mixed up and confused. In the ceaseless transition from one recollection to the next, Joel's memory becomes a traversable space that takes on the twisted and enveloping forms of time, breaking the rules of physics and adopting the fantastic and impossible contours of a dream. All this is rendered through visionary directorial and scenographic solutions, such as the impossible proximity of places separated by space and time, the "palindromic" alley in which Joel pursues Clementine, and bodies and décor are disproportionate in size.*

Eternal Sunshine *is the film that most clearly confirms the crisis of memory, and the fears over its loss, which characterise a certain strand of postmodern cinema. Memory is represented as a fluid space-time that lacks order or linearity, which does not respond to any coherent logic, where contradiction rules and the maxim that "nothing is created or destroyed" collapses. And yet, the real thematic core of Gondry's film is not the erasure of memory, but its persistence, with a powerful and liberating openness to possible alternate worlds and the human capacity to correct one's mistakes.*

Alice Autelitano

A HISTORY OF VIOLENCE

USA-Canada-Germania, 2005
Regia: David Cronenberg

▪ Sog.: dalla graphic novel omonima (1997) di John Wagner e Vince Locke. Scen.: Josh Olson. F.: Peter Suschitzky. M.: Ronald Sanders. Scgf.: Carol Spier. Mus.: Howard Shore. Int.: Viggo Mortensen (Tom Stall/Joey Cusak), Maria Bello (Edie Stall), Ed Harris (Carl Fogarty), William Hurt (Richie Cusack), Ashton Holmes (Jack Stall), Peter MacNeill (sceriffo Sam Carney), Stephen McHattie (Leland), Greg Bryk (Billy). Prod.: Chris Bender, J.C. Spink per New Line Cinema, BenderSpink ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da The Criterion Collection presso il laboratorio Company 3, a partire dal negativo scena originale 35mm. Restauro supervisionato dal direttore della fotografia Peter Suschitzky / *Restored in 4K in 2025 by The Criterion Collection at Company 3 laboratory, from the original 35mm camera negative. Restoration supervised by director of photography Peter Suschitzky*

Prologo. Due giovinastri sostano in auto davanti a un motel. Uno dei due va a "saldare il conto", poi torna ("Ho avuto un problema con la cameriera"). Il secondo rientra per procurarsi acqua per il viaggio. Sangue sul bancone, il cadavere della cameriera sul pavimento. Appare una bambina: l'uomo semplicemente le spara. (Fine del piano-sequenza.) Un'altra bambina lancia un urlo: "Ho visto i mostri". Il padre, Tom Stall, la rassicura: "Non esistono i mostri, hai fatto un brutto sogno".

È solo un sogno. Il piano-sequenza è dunque l'incubo della bambina? E i mostri, esistono i mostri? Indecidibile. Con questo tratto onirico inizia *A History of Violence.* Il film è ispirato a un *graphic novel* di John Wagner e Vince Locke (1997). Poco aderente al fumetto, contrae un debito con il genere western (puntualmente con *La pistola sepolta*, 1956, di Russell Rouse). Dopo *La mosca*, dopo *Spider* – in verità da sempre, e anche nel dipoi – *A History of Violence* aggiunge un'ulteriore stazione alle usuali ossessioni (questioni di Identità e Metamorfosi). Tom Stall non ha un destino diverso da Brandlefly-*La mosca*, o da Saul Tenser-*Crimes of the Future* (mutazioni fallite). La violenza è violenza sui corpi, persino nell'amore.

Richie: "Quando sogni, dimmi… sei ancora Joey?". Richie e Joey Cusak sono fratelli. Richie è un boss a Filadelfia; Joey è stato un killer spietato. Ha cambiato nome, ha cambiato vita. Vive in un piccolo paese, gestisce un *diner* (finalmente senza Edward Hopper), ha una bella moglie e due figli, uno è adolescente, la sorella una bambina biondissima (pare uscita da *Il giro di vite*). "Un paesaggio idealizzato in modo inquietante: una *Twilight Zone*" (Cronenberg). Quando i delinquenti del prologo minacciano il suo *diner*, Tom li sistema con destrezza micidiale. Diventa un *local hero*. Nessuno in paese sospetta la sua *history of violence*. Vivere in incognito non risolve le questioni identitarie, non cancella il passato, non sopprime le pulsioni. Inoltre, la violenza è contagiosa (il figlio fucila un mafioso venuto a vendicarsi). Resa dei conti. A Filadelfia, Richie prova a uccidere Joey, ma è Joey a sparargli in testa. (Il tema, biblico, dell'affrontamento tra fratelli risale a *Scanners* e ritorna con perfezione speculare in *Inseparabili*.) Sopprimendo il suo doppio malefico, Joey può infine diventare Tom oppure nell'omicidio perpetua il suo ineluttabile destino? Getta la pistola nello stagno.

La famiglia si appresta a cenare, muta. Appare Joey. La piccola Sarah aggiunge un posto a tavola.

Michele Canosa

A History of Violence

Prologue. Two youngsters wait in a car outside a motel. One goes inside "to settle the bill", then returns ("I had a problem with the waitress"). The second goes back in to get water for the trip. Blood on the counter, the waitress's corpse on the floor. A little girl appears: the man simply shoots her. (End of the long take.) Another little girl screams: "I saw the monsters". Her father, Tom Stall, reassures her: "Monsters don't exist, you had a bad dream".

It's only a dream. So is the long take the girl's nightmare? And do monsters exist? Undecidable. With this dreamlike touch, A History of Violence *begins. The film is inspired by a graphic novel by John Wagner and Vince Locke (1997). Loosely faithful to the comic, it owes a debt to the Western genre (notably to* The Fastest Gun Alive*, 1956, by Russell Rouse). After* The Fly*, after* Spider *– really since ever, and ever after –* A History of Violence *adds another station to the usual obsessions (issues of Identity and Metamorphosis). Tom Stall's fate is no different from Brundlefly –* The Fly*'s, from Saul Tenser's in* Crimes of the Future *(failed mutations). Violence is violence upon bodies, even in love.*

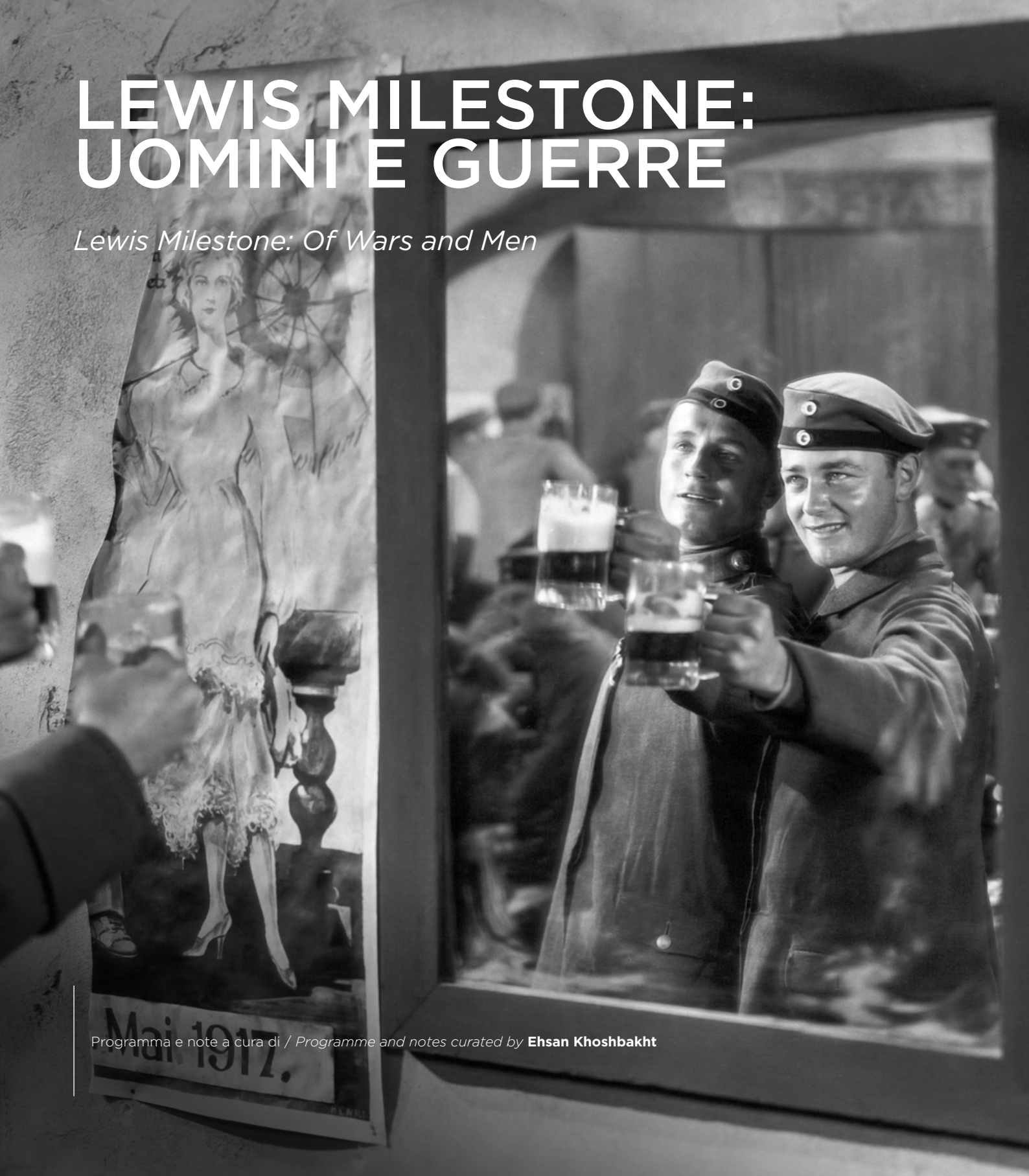
Richie: "When you dream, tell me… are you still Joey?". Richie and Joey Cusak are brothers. Richie is a boss in Philadelphia; Joey was a ruthless killer. He changed his name, he changed his life. He lives in a small town, runs a diner (finally without Edward Hopper), has a beautiful wife and two children – one a teenager, the sister a very blonde little girl (straight out of The Turn of the Screw*). "An unsettlingly idealized landscape: a* Twilight Zone*" (Cronenberg). When the thugs from the prologue threaten his diner, Tom handles them with deadly skill. He becomes a "local hero". No one in town suspects his history of violence. Living incognito doesn't solve identity issues, doesn't erase the past, doesn't suppress impulses. Moreover, violence is contagious (his son shoots a mobster who came for revenge). The showdown. In Philadelphia, Richie tries to kill Joey, but Joey shoots him in the head. (The biblical theme of confrontation between brothers dates back to* Scanners *and returns with mirror-like perfection in* Dead Ringers.*) By suppressing his evil double, Joey can finally become Tom – or does he perpetuate his inescapable fate in the murder? He throws the gun into the pond.*

The family prepares to eat, silent. Joey appears. Little Sarah adds a place at the table.

Michele Canosa

LEWIS MILESTONE: UOMINI E GUERRE

Lewis Milestone: Of Wars and Men



Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Ehsan Khoshbakht**

L'uomo il cui nome era un tempo sinonimo di raffinatezza visiva e virtuosismo nel cinema è oggi quasi del tutto dimenticato. Per ironia della sorte, i film di Lewis Milestone, celebri per uno stile tra i più originali e riconoscibili degli anni Trenta e Quaranta, esprimevano una profonda empatia proprio verso i dimenticati: le vittime della guerra, dell'esilio, delle difficoltà economiche.

Nato a Odessa, in Ucraina, da una famiglia di ebrei russi, Milestone emigrò negli Stati Uniti e durante la Prima guerra mondiale si arruolò nel reparto radiocomunicazioni. Nell'esercito imparò a girare e a montare film. Tornato alla vita civile, sfruttò quell'esperienza per passare al cinema, trovando inizialmente impiego come montatore.

Grazie al sostegno di Howard Hughes diresse alcuni dei suoi muti più importanti, come *Notte d'Arabia* (1927) per il quale ottenne il primo Oscar in assoluto come miglior regista di commedie. Con *The Racket* (1928) tracciò la strada per i gangster dell'era del sonoro, e con l'avvento di quest'ultimo spostò la sua attenzione sulla guerra. *All Quiet on the Western Front* (1930) – vincitore dell'Oscar per miglior film e regia – rimane il capolavoro definitivo del cinema pacifista e il suo successo trasformò Milestone in un cronista dei grandi conflitti, dalla Grande guerra alla Guerra di Corea.

I film girati in rapida successione per diversi studios tennero Milestone occupato fino alla fine degli anni Quaranta, quando le sue tematiche progressiste e la sua stretta collaborazione con alcuni dei comunisti più in vista di Hollywood lo resero un facile bersaglio del maccartismo. La sua carriera subì un danno irreparabile e sprofondò tra incarichi mediocri e lavori televisivi. Questa retrospettiva riesamina l'opera di Milestone dall'era del muto all'inizio del declino.

Innegabilmente significativo per il suo progressismo estetico e politico, il cinema di Lewis Milestone offre un approccio collettivista alla narrazione, allo sviluppo dei personaggi e alla trama. Linearità e circolarità sono gli elementi ricorrenti che costituiscono la dialettica interna della sua messa in scena: la linea continua (della narrazione o delle carrellate) è spezzata da interventi circolari. A volte questi interventi sono figurativi: quando i personaggi girano in cerchio oppure sono circondati da altri personaggi o da movimenti di macchina a 360°. Con uno stile che spesso ricorda il cinema sovietico, Milestone sviluppa un linguaggio visivo moderno attraverso la convergenza di idee gestuali, brechtiane e ritmiche. Il suo approccio è al contempo realistico e dotato di una stilizzazione che può sfiorare l'irrealistico.

'Rosso' per convinzione, Milestone era combattuto tra Est e Ovest sia nello stile che nella vita. La sua opera fu un tentativo convincente, seppur eccentrico, di unire il mondo contro la sofferenza. "Forse un giorno faranno una legge per abolire la tristezza, come un emendamento costituzionale" dice uno dei suoi personaggi. Milestone combatté le sue battaglie nel cinema per quell'emendamento mai ratificato.

Ehsan Khoshbakht

Largely forgotten today is the man whose name was once synonymous with visual flair and virtuosity in cinema. Ironically, Lewis Milestone's films, renowned for one of the most distinctive and idiosyncratic styles of the 1930s and 40s, were in empathy with those forgotten – by war, by displacement, by economic pressure.

Born in Odessa, Ukraine, to a Russian Jewish family, Milestone emigrated to the United States and enlisted in the Signal Corps during World War I. In the army, he shot and edited films. Returning to civilian life, he used that experience to transition into cinema, initially working as a film cutter.

Through Howard Hughes's backing, he directed some of his most notable silent films, including Two Arabian Knights *(1927) for which he earned the first-ever Academy Award for Best Comedy Director. His 1928* The Racket *set the tone for gangster films of the sound era and, with the advent of sound, he shifted his focus to war. His* All Quiet on the Western Front *(1930) – winner of Best Director and Best Picture Oscars – remains the defining masterpiece of anti-war cinema, and its success turned Milestone into a chronicler of major conflicts from World War I to the Korean War.*

Films directed in quick succession for different studios kept Milestone busy until the late 1940s when the leftist themes in his films and his close association with some of the most prominent Hollywood communists made him an easy target for the Hollywood blacklist. His career suffered irreparable damage, and he drifted into mediocre assignments and television work. This retrospective re-examines his cinema from the silent era to the beginning of that downfall.

Undeniably significant for its aesthetic and political progressiveness, Lewis Milestone's cinema offers a collectivist approach to storytelling, character development, and plot. Linearity and circularity recurrently make up the inner dialectic of his mise-en-scène. He breaks the continuous line (of narrative or tracking shots) by circular interventions. Sometimes that intervention is figurative: when characters are shown circling or being circled by others or by 360-degree camera movements. With a style sometimes reminiscent of Soviet cinema, Milestone achieves a modern visual language through the convergence of gestural, Brechtian, and rhythmic ideas. He is simultaneously realist and stylised, the latter to the point of being unrealistic.

A "red" at heart, Milestone was torn between East and West in both his filmmaking style and his life. His work was a persuasive, if sometimes wayward, attempt at unifying the world against suffering. "Maybe someday there'll be a law to abolish the blues, like a constitutional amendment," one of his characters said. Milestone fought his own battles in cinema for that unratified amendment.

Ehsan Khoshbakht

THE GARDEN OF EDEN

USA, 1928 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Eden Palace*. Sog.: dalla pièce omonima (1926) di Rudolf Bernauer e Rudolf Österreicher. Scen.: Hanns Kraly, Avery Hopwood. F.: John Arnold. M.: John Orlando. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Corinne Griffith (Toni LeBrun), Louise Dresser (Rosa de Garcer), Lowell Sherman (Henri D'Arvil), Maude George (Madame Bauer), Charles Ray (Richard Spanyi), Edward Martindel (il colonello Dupont), Freeman Wood (il direttore d'orchestra), Hank Mann (il capotreno). Prod.: John W. Considine Jr. per Feature Productions ▪ DCP. D.: 80'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: San Francisco Film Preserve ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da San Francisco Film Preserve in collaborazione con George Eastman Museum, Library of Congress e The Maltese Film Works. Con il sostegno di Sunrise Foundation for Education and the Arts / *Restored in 4K in 2025 by San Francisco Film Preserve in collaboration with George Eastman Museum, Library of Congress and The Maltese Film Works. Funding provided by Sunrise Foundation for Education and the Arts*

The Garden of Eden

Film sulle apparenze ingannevoli, nella forma e nella sostanza, *The Garden of Eden* inizia come dramma viennese per presto trasformarsi in commedia rivierasca. La sceneggiatura di Hans Kraly, collaboratore di Ernst Lubitsch in trenta film, è briosamente diretta da Lewis Milestone con tono gioioso e spensierato.

Corinne Griffith è Toni, una giovane cresciuta dai suoi tutori, panettieri a Vienna. Scontenta all'idea di passare la vita a sfornare pretzel, sogna di diventare cantante lirica. Parte quindi per Budapest, convinta di andare a fare un'audizione per un ruolo serio. Alla sua prima sera sul palco, tuttavia, scopre con sgomento di essere stata vestita a sua insaputa con un abito trasparente. Seguono altre rivelazioni: il locale è un music-hall di dubbia reputazione e la proprietaria offre le sue ragazze a uomini facoltosi. Disillusa e inseguita da un ricco e insistente corteggiatore, Toni trova conforto nella materna guardarobiera del teatro (Louise Dresser). Le due donne fanno le valigie e partono... per Monte Carlo. Ma il futuro ha in serbo altre sorprese: la guardarobiera è in realtà una baronessa. Le due prendono alloggio all'Hotel Eden, vero e proprio parco giochi per le scappatelle amorose dei ricchi. Con i suoi interni sfarzosamente progettati da William Cameron Menzies, scenografo del film e frequente collaboratore di Milestone, l'hotel diventa il palcoscenico di ulteriori colpi di scena che culminano nella seconda metà di questa deliziosa commedia.

Il materiale avrebbe potuto essere facilmente adattato in una *screwball comedy* nell'era del sonoro, e il film è senza dubbio in anticipo sui tempi. Milestone rielabora nella messa in scena alcune sue idee precedenti, come i personaggi che si muovono in cerchio e sono circondati da altri personaggi. Definita dal biografo Harlow Robinson "la commedia romantica di mag-

gior successo" di Milestone, nella versione originale includeva una sequenza a colori della quale sono sopravvissuti solo pochi fotogrammi.

A film of and about deceptive appearances, The Garden of Eden *starts as a Viennese drama but soon morphs into a Riviera comedy. Its script was penned by Hans Kraly, Ernst Lubitsch's collaborator on 30 films, and was briskly directed by Lewis Milestone in a joyful, light-hearted mood.*

Corinne Griffith plays Toni, a young woman raised by her baker guardians in Vienna. Unsatisfied with baking pretzels for life, she dreams of becoming an opera singer. She departs for Budapest, under the impression she is auditioning for a serious singing role. However, on her first night on stage, Toni is shocked to discover – unbeknownst to her – that she has been dressed in a see-through costume. Further revelations follow: the venue is a disreputable music hall, and its patroness offers her girls to wealthy men. Disillusioned and pursued by a persistent rich man, Toni finds solace with the theatre's grandmotherly wardrobe mistress (Louise Dresser). The two women pack up and leave…for Monte Carlo. Even more surprises await: the wardrobe mistress is actually a baroness. They soon check into the Hotel Eden, a playground for the sexual escapades of the wealthy, lavishly designed by the film's art director and Milestone's frequent collaborator, William Cameron Menzies. The hotel sets the stage for a series of further revelations, culminating in the second half of this charming comedy.

The material could have easily been adapted into a screwball comedy in the sound era, and the film is undoubtedly ahead of its time. Milestone elaborates on some of his earlier mise-en-scène ideas, such as characters circling and being circled. Described by Milestone's biographer Harlow Robinson as the director's "most successful romantic comedy," the original film featured a sequence in colour of which only a few frames have survived.

THE RACKET

USA, 1928 Regia: Lewis Milestone

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1927) di Bartlett Cormack. Scen.: Bartlett Cormack, Tom Miranda. F.: Tony Gaudio. M.: Eddie Adams. Scgf.: Julian Fleming. Int.: Thomas Meighan (capitano McQuigg), Louis Wolheim (Nick Scarsi), Marie Prevost (Helen Hayes), G. Pat Collins (agente Johnson), Henry Sedley (Spike Corcoran), George Stone (Joe Scarsi), Sam DeGrasse (procuratore distrettuale Welch), Skeets Gallagher (reporter Miller), Lee Moran (reporter Pratt). Prod.: Howard Hughes per The Caddo Company ▪ DCP. D.: 84'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Flicker Alley ▪ Restaurato nel 2016 da Academy Film Archive, a partire da elementi messi a disposizione da The Howard Hughes Corporation e University of Nevada College of Fine Arts' Department of Film / *Restored in 2016 by Academy Film Archive, from elements provided by The Howard Hughes Corporation and by University of Nevada College of Fine Arts' Department of Film*

"Il più importante film di gangster dell'epoca del muto" (Kevin Brownlow), precursore del ciclo gangsteristico degli anni Trenta, *The Racket*, magistralmente fotografato dall'italo-americano Tony Gaudio, fissa uno degli stili visivi più precisi che si possano immaginare per il genere poliziesco.

La trama densa e movimentata ruota attorno all'inflessibile capitano McQuigg, una sorta di ispettore Callaghan in versione anni ruggenti, deciso a riportare la pace in una città senza nome, ma chiaramente ispirata a Chicago, divenuta teatro di violente guerre tra gang. Nonostante gli ostacoli posti da autorità corrotte, McQuigg si mette in testa di dare la caccia al re del contrabbando, Nick Scarsi.

Il film è l'adattamento di un'opera teatrale di Bart Cormack, una delle prime storie sul mondo criminale ambientate a Chicago. L'attore Thomas Meighan la vide rappresentata a Los Angeles (con Edward G. Robinson nel cast!) e la propose a Milestone, il quale apprezzò l'idea e ricambiò offrendo a Meighan il ruolo del protagonista.

Kevin Brownlow scrive che l'importanza del film non derivava tanto dal suo essere eccezionalmente ben diretto, quanto dal fatto che "finalmente affrontava di petto il legame tra gangster, polizia e politica – un legame, tra l'altro, così profondamente americano da risalire all'epoca coloniale". Ispirato a William Hale Thompson, corrotto sindaco di Chicago che ricevette un quarto di milione di dollari in fondi elettorali da Al Capone, il personaggio di Nick Scarsi – interpretato da Louis Wolheim – rimanda anche allo stesso Capone. Wolheim, che sembra uscito direttamente dai bassifondi, era in realtà un insegnante di matematica che doveva all'amore per lo sport il suo caratteristico naso rotto.

Il film, prevedibilmente vietato a Chicago, fu accolto benissimo altrove e consolidò la fama del suo produttore, Howard Hughes, che nel 1951 volle un remake diretto da John Cromwell. L'originale di Milestone, però, con il suo ritratto crudo e intransigente della corruzione e del crimine, rimane intoccabile.

This "most important gangster picture of the silent era" (Kevin Brownlow) and a precursor to the gangster cycle of the 1930s, The Racket*, masterfully shot by Italian-American cinematographer Tony Gaudio, establishes one of the most precise visual styles imaginable for crime film.*

The eventful and busy plot involves Captain McQuigg, a tough cop and an early, roaring twenties incarnation of Dirty Harry, trying to bring peace to an unnamed but clearly Chicago-inspired city that has become a stage for violent gang wars. Despite obstacles posed by corrupt city officials, McQuigg makes it his mission to go after the bootlegger baron, Nick Scarsi.

The film was adapted from a play by Bart Cormack, one of the first under-

The Racket

world stories to emerge from Chicago. The actor Thomas Meighan saw a performance of it in Los Angeles (starring Edward G. Robinson!) and pitched it to Milestone, who liked the idea and, in return, gave Meighan the leading role.

Kevin Brownlow writes that the film's significance was not due to it being unusually well-directed, but because "at long last a film dealt head-on with the link between gangsters, police, and politicians – a link, incidentally, which was so thoroughly American it went back to Colonial times." Modelled on William Hale Thompson, a corrupt Chicago mayor who received a quarter of a million dollars in campaign funds from Al Capone, the character of Nick Scarsi – played by Louis Wolheim – also channels Capone himself. Wolheim, who looks as though he has come straight from the skids, was, in fact, a mathematics teacher whose passion for sports gave him his signature broken nose.

Foreseeably, the film was banned in Chicago but was extremely well-received elsewhere and consolidated the reputation of its producer, Howard Hughes, who, in 1951, ordered a remake directed by John Cromwell. However, Milestone's original version, with its gritty, uncompromising vision of corruption and crime, remains untouchable.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT

USA, 1930 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *All'Ovest niente di nuovo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1929) di Erich Maria Remarque. Scen.: George Abbott. F.: Arthur Edeson, Karl Freund. M.: Edgar Adams, Milton Carruth. Scgf.: Charles D. Hall, W. R. Schmitt. Mus.: David Broekman. Int.: Louis Wolheim (caporale Stanislaus 'Kat' Katczinsky), Lew Ayres (Paul Bäumer), John Wray (Himmelstoss), Arnold Lucy (professor Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Scott Kolk (Leer), Owen Davis, Jr. (Peter), Walter Browne Rogers (Behn), William Bakewell

All Quiet on the Western Front

(Albert Kropp). Prod.: Carl Laemmle per Universal Studios
Versione muta / *Silent version* ▪ 35mm. D.: 133'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Library of Congress per concessione di Universal Pictures e Park Circus ▪ Restaurato da Library of Congress / *Restored by Library of Congress*
Versione sonora / *Sound version* ▪ 35mm. D.: 133'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Library of Congress per concessione di Universal Pictures e Park Circus ▪ Restaurato da Library of Congress con il sostegno di The Film Foundation / *Restored by Library of Congress with funding provided by The Film Foundation*

Come Orson Welles un decennio dopo, Milestone si trovò presto in una posizione estremamente precaria: realizzò un film immediatamente definito "fondamentale", "un classico", insomma il film che avrebbe posto fine, se non a tutte le guerre, a tutti i film. Come spesso accade nella visione retrospettiva di queste opere, si tende a cercare difetti per confutare quelle affermazioni storiche. Tuttavia, novantacinque anni dopo, i punti deboli di *All Quiet on the Western Front* sono pochissimi. Il film, sia ben chiaro, è davvero un "capolavoro", ma soprattutto è una guida alla messa in scena di Milestone.

Tratto dal bestseller dell'autore tedesco Erich Maria Remarque su un gruppo di ingenui ragazzi tedeschi convinti ad arruolarsi durante la Prima guerra mondiale, il film è una discesa in un inferno di fango e filo spinato in cui le mitragliatrici falciano ragazzini in lacrime, i detriti sfiorano l'obiettivo della macchina da presa e i silenzi si rivelano più letali del frastuono del fuoco di sbarramento. Fotografate da Arthur Edeson e Karl Freund, le scene di battaglia sembrano riprese documentaristiche. In effetti ho perso il conto dei documentari e dei film di finzione che le hanno usate come materiale d'archivio. Milestone taglia lo

Rain

schermo con file di soldati in marcia e carrellate sulle trincee. Le sue inquadrature-finestra sono come dipinti di Bruegel reinterpretati dai registi formalisti sovietici degli anni Venti.

Elementi visivi condensano il romanzo in oggetti, inquadrature e scene illuminate con cura. Il finale con la farfalla e la mano (dello stesso Milestone) che tenta di catturarla è improvvisato e non fa parte del romanzo. La farfalla, che simboleggia il momento di tranquillità al fronte (il "niente di nuovo" del romanzo), è diventata un simbolo del film.

Il film fu un enorme successo in molti paesi, con l'eccezione della Germania, dove la proiezione berlinese di una versione già censurata e doppiata in tedesco fu interrotta dagli sgherri di un ancora poco noto Joseph Goebbels. Questi liberarono topi nella sala e fecero esplodere bombe puzzolenti, convincendo involontariamente i presenti che gli orrori delle trincee erano fin troppo reali. Le violenze dilagarono in altre parti della Germania e il film fu messo al bando fino al 1952. Nel frattempo vi fu la Seconda guerra mondiale.

Like Orson Welles a decade later, Milestone, from very early on, landed himself in the most precarious position: he made a film instantly dubbed "seminal," "classic," and the film to end, if not all wars, then all films. As is often the case with retrospective viewing of such works, one tends to seek faults to counter those historic claims. Yet, 95 years on, there are very few weak links in All Quiet on the Western Front. *For clarity, it is indeed a "masterpiece," but more importantly, it is a guidebook to Milestone's mise-en-scène.*

Based on German author Erich Maria Remarque's best-selling novel about a group of credulous German boys recruited as soldiers during World War I, the film is a descent into a hellscape of mud and barbed wire where whimpering boys are harvested by machine guns, flying debris reaches the lens and silences prove deadlier than the ruckus of barrage. Shot by Arthur Edeson and Karl Freund, the combat scenes feel like documentary footage. Indeed, I've lost count of how many documentary and fiction works have used them as stock footage. Milestone slices the screen with lines of marching soldiers and tracking shots over trenches. His window-frame shots are like Bruegel paintings reinterpreted by the Soviet formalist filmmakers of the 1920s.

Visual elements condense the novel into objects, shots, and carefully lit scenes. The ending, involving a butterfly and a reaching hand (Milestone's own), is improvised and does not belong to the novel. The butterfly, equivalent to the "all quiet" moment in the book, has since become a symbol of the film.

The film was a huge success in many countries except in Germany, where the Berlin screening of an already censored and German-dubbed version was interrupted by the goons of a then little-known Joseph Goebbels. They released mice into the cinema and detonated stink bombs, unwittingly convincing attendees that the horrors of the trenches were all too real. That violence spread across other parts of Germany, and the film was banned until 1952. In the meantime, World War II happened.

RAIN

USA, 1932 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Pioggia*. Sog.: dalla pièce omonima (1922) di John Colton e Clemence Randolph, a sua volta basata sul racconto *Miss Thompson* (1921) di William Somerset Maugham. Scen.: Maxwell Anderson. F.: Oliver T. Marsh. M.: W. Duncan Mansfield. Scgf.: Richard Day. Mus.: Alfred Newman. Int.: Joan Crawford (Sadie Thompson), Walter Huston (Alfred Davidson), Fred Howard (Hodgson), Ben Hendricks Jr. (Griggs), William Gargan (sergente Tim O'Hara), Mary Shaw (Ameena), Guy Kibbee (Joe Horn), Kendall Lee (signora MacPhail), Beulah Bondi (signora Davidson). Prod.: Lewis Milestone per

Feature Productions ▪ DCP. D.: 94'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: VCI Entertainment per concessione di The Mary Pickford Foundation ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da VCI Entertainment in collaborazione con Library of Congress e The Mary Pickford Foundation presso il laboratorio VCI Entertainment, a partire dal positivo immagine e dal positivo colonna sonora ricavati dai negativi nitrato originali / *Restored in 4K in 2021 by VCI Entertainment in collaboration with Library of Congress and The Mary Pickford Foundation at VCI Entertainment laboratory, from the picture positive and the positive soundtrack, both created from the nitrate negatives*

Ambientata nei mari del Sud, è una cupa storia pre-Codice su un severo e ossessivo missionario (Walter Huston) che tenta di salvare l'anima di una prostituta (Joan Crawford) ma soccombe al suo fascino. In tre anni di repliche a Broadway il personaggio di Sadie Thompson, la protagonista del celebre racconto di Somerset Maugham, era stato banalmente volgarizzato e ridotto a bersaglio di oscene battute da vaudeville. Milestone fu così costretto a dare un tono più serio alla storia, e la sceneggiatura di Maxwell Anderson, parzialmente tratta da una versione teatrale di John Colton e Clemence Randolph, trovò un equilibrio tra la carnalità e il tema prediletto del regista: gli uomini e il loro ambiente.

Rain si apre con immagini tattili di gocce di pioggia che cadono sul terreno e sulla vegetazione e segue un piccolo gruppo di viaggiatori bloccati in un'angusta locanda. Tra loro c'è Sadie, dal cui grammofono si diffondono a tutto volume le note di *St. Louis Blues*. Il suono della tromba – con le sue rauche e seducenti sordine – sembra un invito all'amplesso. Il ruolo era tutt'altro che semplice per Crawford, che diede la colpa del suo disagio al contesto poco familiare: la lontananza dal lusso dei set MGM cui era abituata e l'inevitabile confronto con le memorabili interpretazioni di Sadie a teatro (Jeanne Eagels) e sullo schermo (Gloria Swanson, diretta da Raoul Walsh).

Era ormai lontano lo stile elegante ma diretto dei film di Crawford alla MGM. Milestone introduce composizioni stravaganti ed espressive, financo liriche. Rivisita la caratteristica messa in scena circolare e i movimenti di macchina a 360° per riprendere Crawford mentre ammalia la folla e balla con un marinaio. Dopo decenni di pubblico dominio, questa versione restaurata rivela oggi la vera portata della visione di Milestone e del suo attacco al moralismo.

A moody pre-Code tale of a puritanical and obsessive missionary (Walter Huston) in the South Seas trying to save the soul of a tart (Joan Crawford)– only to succumb to her allure. After running on Broadway for three years, Sadie Thompson, the leading character of Somerset Maugham's famous story, had become cheaply popularised, the butt of lewd vaudeville jokes. Milestone had to "serious up" the act, so a script by Maxwell Anderson, partly based on a stage version by John Colton and Clemence Randolph, balanced carnality with the director's favourite theme of men and their environment.

Rain *opens with tactile shots of raindrops falling on soil and vegetation and follows a small group of travellers trapped in a poky hotel. Among them is Sadie, blasting out* St. Louis Blues *on her gramophone. The trumpet sound – growling with seductive, muted plungers – feels like an invitation to bed. This was far from comfortable for Crawford, who blamed her unease on the alien environment: being away from the usual luxury of MGM sets and haunted by the iconic performances of the same role on stage (by Jeanne Eagels) and screen (by Gloria Swanson, directed by Raoul Walsh).*

Long gone was the slick but straightforward style of Crawford's MGM films. Milestone introduces compositions that are idiosyncratic and expressive – even lyrical. He revamps his signature circular mise-en-scène and 360-degree camera movements to frame Crawford as she entices the crowd and dances with a sailor. After decades in the public domain, this restored version now reveals the true extent of Milestone's vision and his attack on self-righteousness.

HALLELUJAH, I'M A BUM

USA, 1933 Regia: Lewis Milestone

▪ Sog.: Ben Hecht. Scen.: S.N. Behrman. F.: Lucien N. Andriot. M.: Duncan Mansfield. Mus.: Richard Rodgers, Lorenz Hart. Scgf.: Richard Day. Int.: Al Jolson (Bumper), Madge Evans (June Marcher), Frank Morgan (sindaco John Hastings), Harry Langdon (Egghead), Chester Conklin (Sunday), Tyler Brooke (la segretaria del sindaco), Tammany Young (Orlando), Bert Roach (John). Prod.: Joseph M. Schenck per Feature Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: BFI National Archive

Un musical proletario – o quanto meno decisamente anti-capitalista – con canzoni e dialoghi in rima. Pensato su misura per il cantante e attore Al Jolson, vanta una delle sue interpretazioni più memorabili. Jolson è il senzatetto Bumper, spensierato 'sindaco' di Central Park durante la Grande depressione. È circondato da un dignitoso entourage di barboni (tra cui il comico del muto Harry Langdon nel ruolo di un comunista) e intrattiene un rapporto cordiale con il vero sindaco di New York (interpretato da Frank Morgan). Quando la ragazza di quest'ultimo tenta il suicidio a causa di un malinteso, Bumper la salva e, ignaro della sua vera identità, se ne innamora. La giovane, affetta da amnesia, in seguito riacquista la memoria e, in un toccante rovesciamento di *Luci della città*, non solo non riconosce il suo salvatore ma lo trova patetico. Bumper torna quindi alla sua vita di senzatetto a Central Park.

La produzione di *Hallelujah, I'm a Bum* si rivelò subito problematica. Il

Hallelujah, I'm a Bum

regista Harry d'Abbadie d'Arrast abbandonò il progetto subito dopo l'inizio delle riprese. Gli subentrò Chester Erskine, ma durante le proiezioni preliminari la sua versione fu accolta così male che il produttore Joseph Schenck la scartò completamente. Schenck ingaggiò allora Lewis Milestone e lo fece ricominciare da zero.

Milestone girò a ritmo serrato, nell'arco di tre settimane, mentre sceneggiatura e canzoni venivano ancora scritte e provate. Chiamò Rodgers e Hart a comporre nuovi brani, tra cui *You Are Too Beautiful*, destinato a diventare uno standard jazz interpretato da artisti del calibro di Thelonious Monk e John Coltrane.

Il risultato reca l'impronta inconfondibile di Milestone, con la sua messa in scena circolare, le emozionanti carrellate verso il centro della scena a denotare il peso delle responsabilità, l'umanizzazione di coloro che vivono ai margini. Il film fu però un fallimento commerciale e pose fine alla carriera cinematografica di Jolson, il quale, amareggiato e ferito, non si rese conto di aver preso parte a un piccolo capolavoro, un film che intrecciava in modo straordinario elementi del cinema d'avanguardia (e della politica progressista) con le incantevoli tradizioni dei primi musical.

A proletarian musical if there ever was one – or, if not, certainly an anti-capitalist film – told through songs and rhyming dialogue. Conceived as a vehicle for singer and actor Al Jolson, the film showcases one of his most indelible screen performances. He plays Bumper, a homeless, carefree "mayor" of Central Park during the Great Depression. Bumper lives among a dignified entourage of rough sleepers (including silent comedian Harry Langdon as a communist) and enjoys a cordial relationship with New York's real mayor (played by Frank Morgan). When Morgan's girlfriend attempts suicide after a misunderstanding, Bumper saves her and, unaware of her true identity, falls for her. Amnesiac, she later regains her memory and, in a poignant reversal

of City Lights*, not only fails to recognise her saviour but finds him pathetic. Bumper then returns to the park to be a bum again.*

The production of Hallelujah, I'm a Bum *was troubled from the start. Director Harry d'Abbadie d'Arrast began the project but left shortly after filming commenced. Chester Erskine took over but delivered a version so poorly received in previews that producer Joseph Schenck discarded it entirely. Schenck then brought in Lewis Milestone to start from scratch.*

Milestone shot the film intensively over three weeks, even as scripts and songs were being written and rehearsed. He enlisted the team of Rogers and Hart to write new songs that included You Are Too Beautiful*, later a jazz standard performed by the likes of Thelonious Monk and John Coltrane.*

The result bears Milestone's unmistakable stamp in its circular mise-en-scène, exciting tracking shots into the centre of scene to denote cracking under responsibility, and humanising those living on the margins. Yet, it was a commercial failure and ended the film career of Jolson who, angry and hurt, didn't realise it was a small glory, a film that, remarkably, interweaved elements of avant-garde cinema (and progressive politics) with the delightful traditions of early sound musicals.

THE CAPTAIN HATES THE SEA

USA, 1934 Regia: Lewis Milestone

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1933) di Wallace Smith. Scen.: Wallace Smith, Arnold Belgard. F.: Joseph August. M.: Gene Milford. Int.: Victor McLaglen (Junius P. Schulte), Wynne Gibson (signora Jeddock), Alison Skipworth (Yolanda Magruder), John Gilbert (Steve Bramley), Helen Vinson (Janet Grayson), Fred Keating (Danny Checkett), Leon Errol (Layton), Walter Connolly (capitano Helquist), Akim Tamiroff (generale Salazaro). Prod.: Lewis Milestone per Columbia Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

The Captain Hates the Sea

Concepito come una variazione sul tema di *Grand Hotel* della MGM, l'unico film di Lewis Milestone per la Columbia è una commedia scatenata ambientata su una nave da crociera, diretta con eleganza e arricchita da dialoghi magnifici.

Negli anni Trenta, Harry Cohn della Columbia Pictures si dava da fare per attirare nei suoi studios alcuni dei più grandi nomi del cinema americano – Hawks, Ford, Borzage – con la promessa della libertà artistica. Lewis Milestone si unì a loro sperando di realizzare il progetto dei suoi sogni, *Red Square*, una benevola indagine sulle origini dell'Unione Sovietica. Quando Cohn si tirò indietro temendo che il film potesse essere percepito come propaganda bolscevica, Milestone propose al suo posto *The Captain Hates the Sea*. Fu lui a insistere perché fosse data una seconda possibilità a John Gilbert, ex divo del cinema muto allora alle prese con problemi di alcolismo. Per ironia della sorte, Gilbert, toccante in questo suo ultimo film, interpreta sostanzialmente se stesso: un affascinante ma tormentato alcolizzato che fugge da Hollywood in cerca di ispirazione e determinato a smettere di bere. A bordo della nave il suo personaggio ritrova un vecchio amico, Schulte (Victor McLaglen), che sta dando la caccia a un boss della malavita anch'egli in crociera. Il capitano del titolo, che effettivamente odia il mare, è interpretato da uno dei caratteristi più affidabili e simpatici della Columbia, Walter Connolly. Il film contiene perfino un cameo a sorpresa dei Tre marmittoni.

Non molto tempo dopo l'inizio delle riprese Gilbert riprese a bere pesantemente, seguito da McLaglen e da chiunque altro avesse un debole per l'alcol. La nave di Milestone rischiò ben presto di affondare in un mare di gin, sforò il budget e segnò la fine del rapporto con la Columbia.

Of Mice and Men

Sebbene la commedia non fosse solitamente il suo punto di forza, Milestone eccelse nel dirigere il cast in modo democratico, permettendo a ciascun attore di dare il suo contributo alla storia – un metodo che ricorda quello di Jacques Tati in *Play Time* tre decenni dopo. Il film non si prende troppo sul serio, adottando un tono giocoso con la sua narrazione demenziale. Il personaggio di Akim Tamiroff – a metà tra il ciarlatano e il rivoluzionario – sembra il più vicino al mondo di Milestone, e con la sua tragica fine regala una delle sequenze visivamente più suggestive del film.

Conceived as a riff on MGM's Grand Hotel*, Lewis Milestone's only Columbia film is a cruise-ship-set madcap comedy, directed with finesse and bolstered by marvellous dialogue.*

In the 1930s, Columbia Pictures' Harry Cohn was busy luring some of the great names in American cinema – Hawks, Ford, Borzage – to his studio with promises of artistic freedom. Lewis Milestone joined them with hopes of realising his dream project, Red Square*, a sympathetic exploration of the formation of the Soviet Union. However, when Cohn baulked at the prospect of producing what he feared would be seen as Bolshevik propaganda, Milestone proposed* The Captain Hates the Sea *instead. It was also he who insisted on giving John Gilbert – the former silent star now struggling with alcoholism – a second chance. Ironically, Gilbert, touching in his final film, effectively plays himself: a charming but troubled alcoholic fleeing Hollywood in search of inspiration, determined to quit drinking. On board the ship, Gilbert's character reconnects with an old friend, Schulte (Victor McLaglen), who is pursuing a mob boss also travelling on the cruise. The captain of the title, who indeed hates the sea, is played by one of Columbia's most reliable and likable character actors, Walter Connolly. The film even includes an unexpected cameo by The Three Stooges.*

Not long after filming began, Gilbert resumed heavy drinking, and McLaglen followed suit, as did anyone else with a taste for the bottle. Milestone's ship was now sailing on gin which must have contributed to the film going over budget and ending Milestone's affiliation with Columbia.

While comedy was not typically Milestone's forte, he excelled at directing the ensemble cast in a democratic manner, allowing each actor to contribute to the story – a method reminiscent of Jacques Tati's approach in PlayTime *three decades later. The film doesn't take itself too seriously, embracing a playful tone through its zany narrative. Akim Tamiroff's character – half-charlatan, half-revolutionary – feels closest to Milestone's world, a man whose tragic ending delivers one of the film's most visually striking sequences.*

OF MICE AND MEN

USA, 1939 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Uomini e topi.* Sog.: dal romanzo omonimo (1937) di John Steinbeck. Scen.: Eugene Solow. F.: Norbert Brodine. M.: Bert Jordan. Scgf.: Nicolai Remisoff. Mus.: Aaron Copland. Int.: Burgess Meredith (George), Lon Chaney Jr. (Lennie), Betty Field (Mae), Charles Bickford (Slim), Roman Bohnen (Candy), Bob Steele (Curley), Noah Beery Jr. (Whit), Oscar O'Shea (Jackson). Prod.: Lewis Milestone per Hal Roach Studio ▪ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Beta Film

L'accorato inno di Milestone ai perdenti, tratto dal celebre romanzo breve di John Steinbeck, narra la storia di due braccianti vagabondi – Lennie (Lon Chaney Jr.), un omone grande e grosso affetto da ritardo mentale, e George (Burgess Meredith), che veglia su di lui. I due trovano lavoro in un ranch, ma l'incontro con la volubile nuora del padrone segna l'inizio della tragedia. In una delle più caustiche descrizioni retrospettive della Grande depressione, i due vagabondi trasandati e malridotti vanno insieme alla

ricerca dell'utopia per poi scoprire che è solo un sogno irrealizzabile.

La terra, essa stessa uno dei personaggi della storia, occupa un ruolo centrale nelle composizioni inaspettatamente liriche di Milestone, che ricordano a tratti il cinema sovietico. Ci sono inquadrature all'interno di altre inquadrature, ciascuna scomposta in entità raggruppate e separate da elementi come letti a castello. Gli oggetti all'interno dell'inquadratura – in particolare fili, cinture, recinzioni – attraversano la composizione, talvolta proiettandosi dalla profondità di campo verso la macchina da presa come se Milestone volesse stabilire una connessione fisica tra lo spettatore e la scena. (Le copie originali del film erano virate seppia, a imitare le sfumature bruciate e dorate della California alla fine di luglio. Questo aspetto accentuava probabilmente la qualità tattile delle immagini).

Le interpretazioni sono tutte eccellenti, soprattutto quella di Roman Bohnen del Group Theatre nel ruolo di Candy, un mutilato più vecchio di lui di trentacinque anni. La scena in cui un caposquadra insiste in modo assurdo e crudele per uccidere l'amato cane di Candy, e infine ci riesce, è uno dei momenti più commoventi del cinema americano degli anni Trenta e rispecchia il famoso (e controverso) omicidio pietoso alla fine del film, in cui coloro che sognavano di "vivere del grasso della terra" finiscono per essere inghiottiti dalle sue paludi.

Edge of Darkness

Milestone heartfelt hymn to the underdog, based on the famous novella by John Steinbeck, tells the story of two hoboing farmhands – hulking, mentally-impaired Lennie (Lon Chaney Jr.) and his self-appointed guardian George (Burgess Meredith). The pair find work on a ranch but tragedy strikes when they encounter the flighty daughter-in-law of the owner. In one of the most biting retrospective portrayals of the Great Depression, the unkempt, shabby drifters band together in search of Utopia, only to discover it is nothing more than a pipe dream.

Earth, itself one of the characters of the story, features prominently in Milestone's unexpectedly lyrical compositions that are occasionally reminiscent of Soviet cinema. There are frame-within-frame shots, each broken into clustered entities, divided by elements such as bed bunks. Objects within the frame, particularly threads, belts, and fences, criss-cross the composition, sometimes jutting out from the depth of field toward the camera as though Milestone is establishing a physical connection between the viewer and the scene. (The original release prints were in sepia, meant to imitate the burned-up, golden hue of the Californian at the end of July. This must have emphasised the tactile quality of the imagery.)

There are fine performances by everybody, especially Group Theatre talent Roman Bohnen who plays Candy, a crippled man 35 years older than his actual self. The sequence in which a foreman absurdly and cruelly insists on, and succeeds in, killing Candy's beloved dog is one of the most moving moments in 1930s American cinema. It mirrors the film's famous (and controversial) mercy killing at the end, where those who dream of "living off the fat of the land" end up being swallowed by its swamps.

EDGE OF DARKNESS

USA, 1943 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *La bandiera sventola ancora*. Sog.: dal romanzo omonimo (1942) di William Woods. Scen.: Robert Rossen. F.: Sid Hickox. M.: David Weisbart. Scgf.: Robert Haas. Mus.: Franz Waxman. Int.: Errol Flynn (Gunnar Brogge), Ann Sheridan (Karen Stensgard), Walter Huston (dottor Martin Stensgard), Nancy Coleman (Katja), Helmut Dantine (capitano Koenig), Judith Anderson (Gerd Bjarnesen), Ruth Gordon (Anna Stensgard), Tonio Selwart (Paul). Prod.: Henry Blanke per Warner Bros. Pictures ▪ 35mm. D.: 119'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus

Il nazismo è il male, ma ci sono molti modi diversi di rappresentare il male. Nel film sulla resistenza norvegese *Edge of Darkness*, la collaborazione tra due uomini di origini ebraico-russe – il regista Lewis Milestone e lo sceneggiatore Robert Rossen – produce una visione del nazismo come prepotenza sistematica praticata da una vera e propria setta di profittatori. Insieme, Milestone e Rossen creano un film agit-prop senza compromessi nel quale non c'è traccia di banalità.

Nel cinema americano degli anni Quaranta non c'era antifascista più impegnato e arrabbiato di Rossen, che qui confeziona un film senza eroi. Al loro posto mette un nutrito gruppo di personaggi formato da resistenti (tra cui le star della Warner Errol Flynn e Ann Sheridan), collaborazionisti e individui che si muovono nelle zone grigie intermedie. Milestone, dal canto suo, non era interessato al realismo ma mirava al massimo impatto emotivo, creando un film sostenuto da un controtempo interiore. Grazie a uno stile straordinariamente vicino al cinema sovietico, la modernità del film – le sue carrellate stilizzate e l'uso dello zoom – lo rende oggi più affine all'opera di Miklós Jancsó che ai tipici film bellici degli anni Quaranta.

Ambientato due anni e mezzo dopo l'occupazione della Norvegia, si apre con una scena da incubo: un plotone tedesco giunto in un villaggio costiero scopre che tutta la popolazione locale e i soldati occupanti sono stati massacrati. L'unico sopravvissuto, un industriale collaborazionista impazzito, si aggira tra i cadaveri rivendicandone il possesso. Finisce fucilato nel giro di pochi istanti. Il film si snoda poi in flashback, raccontando la formazione della resistenza locale. Alcuni combattenti vengono presentati in maniera nettamente formalista – gestuale (sono mostrati nel loro vissuto quotidiano), brechtiana (con la macchina da presa che prende il comando per presentarli) e ritmica, con i loro movimenti cadenzati da una musica sincopata. Il film, che afferma l'importanza dell'azione collettiva, si conclude con il discorso *Look to Norway* del presidente Roosevelt. Per due ore mantiene uno slancio inarrestabile nella sua scarna rappresentazione del percorso dalla resistenza passiva alla gloria suicida.

Nazism is evil, but there are many different ways of portraying evil. The collaboration between two men who shared Russian Jewish heritage – director Lewis Milestone and writer Robert Rossen – approached Nazism in the Norwegian resistance drama Edge of Darkness *as systematic bullying and an outright exploitative cult. Together, they created a two-fisted piece of agit-prop in which there is no trace of banality.*

In the 1940s, there was no more committed or angrier anti-fascist in American cinema than Rossen who here penned a film without heroes. In their place, he sketched a large group of fighters (including Warner stars Errol Flynn and Ann Sheridan), collaborators, and those who fell into the shades in between. Milestone, for his part, was not concerned with realism but aimed for maximum emotional impact, creating a film carried by an inner syncopation. With a style remarkably close to Soviet cinema, the film's modernity – its stylised tracking shots and use of the zoom lens – feels closer today to the work of Miklós Jancsó than to typical war films of the 40s.

Set two and a half years after the occupation of Norway, the film opens with a nightmarish sequence: the arrival of a German troop in a coastal village where they discover that the entire local population and the occupying German army have been massacred. The only survivor, a local capitalist collaborator turned madman, wanders the scene, claiming ownership of the corpses. He is shot within seconds. The film then unfolds in flashback, chronicling the formation of the local resistance. Some of the fighters are introduced in an extremely formalist manner – gestural (shown while living their daily life), Brechtian (with the camera taking the helm to introduce them), and rhythmic, with their movements syncopated to music. The film, with its affirmation of collective action, ends with President Roosevelt's Look to Norway *speech. For two hours, it maintains an unshakable sense of momentum – no frills in its depiction of the path from passive resistance to suicidal glory.*

THE NORTH STAR

USA, 1943 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Fuoco a Oriente*. Sog., Scen.: Lillian Hellman. F.: James Wong Howe. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Perry Ferguson. Mus.: Aaron Copland. Int.: Anne Baxter (Marina Pavlova), Dana Andrews (Kolya Simonov), Walter Huston (dottor Pavel Kurin), Walter Brennan (Karp), Ann Harding (Sophia Pavlova), Jane Withers (Clavdia Kurina), Farley Granger (Damian Simonov), Erich von Stroheim (dottor von Harden). Prod.: Samuel Goldwyn, William Cameron Menzies per Samuel Goldwyn Productions ▪ 35mm. D.: 106'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Paramount Pictures

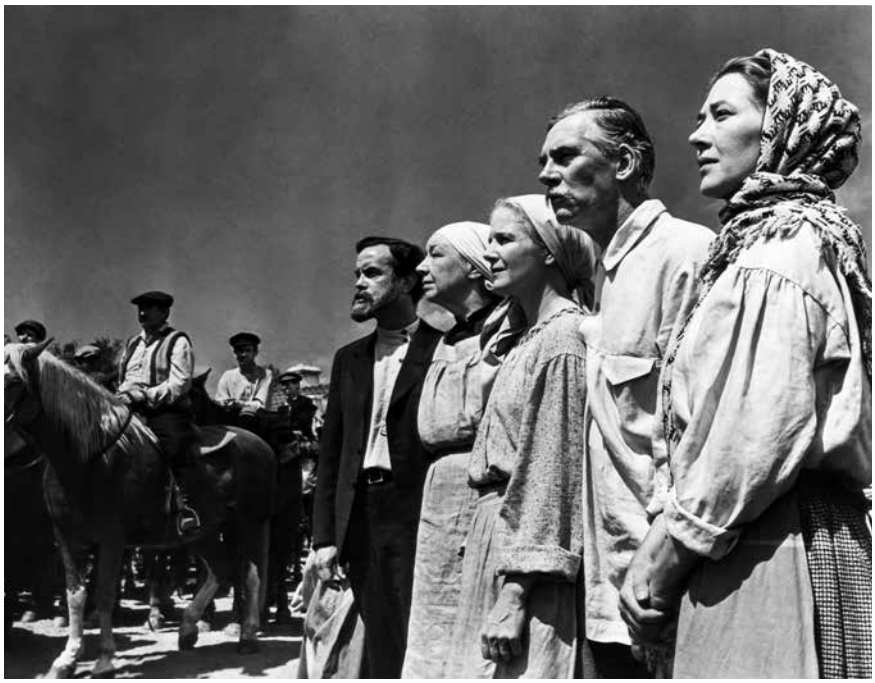
Questo film sulla lotta di un villaggio ucraino contro i nazisti fu concepito come propaganda di prim'ordine per sostenere il morale. Si apre con immagini di contadine che marciano cantando e ballando verso i campi e le fabbriche, mentre i trattori parcheggiati fanno pensare a una coreografia delle Ziegfeld Follies. La prima mezz'ora ottimista e spensierata serve a rendere più traumatica la discesa negl'inferi dei successivi due terzi del film. Dopo l'invasione dell'esercito tedesco gli abitanti del villaggio sono costretti a distruggere con le loro mani tutto ciò che amano: animali, case, fattorie. Si ergono sulle loro selle e giurano fedeltà all'Armata sovietica come se stessero entrando a far parte di una posse. Le Ninotchke prendono le armi.

L'unica sceneggiatura originale di Lillian Hellman è ricca di aforismi, e

il cast tipicamente affollato di Milestone condivide equamente lo schermo come se a essere 'socialista' fosse la struttura narrativa stessa. Le riprese dalla gru (opera di James Wong Howe) e la musica (di Aaron Copland con testi di George Gershwin) coreografano e insieme riassumono sequenze elaborate. Milestone usa la musica come elemento unificante: dall'armonia della vita collettiva alla dissonanza dell'invasione e infine al silenzio – tre movimenti che si ripetono con variazioni per tutto il film.

The North Star era il contributo dell'industria cinematografica alla campagna del governo degli Stati Uniti per incoraggiare un sentimento di solidarietà verso gli alleati sovietici. Ma era anche la personale dichiarazione di Milestone a una terra e a un popolo che conosceva e a cui teneva. Non sorprende che durante l'era McCarthy il film sia stato additato come prova principale contro coloro che vi presero parte. Sorprendentemente, però, nonostante la controversia fu ridistribuito nel 1957 con il titolo *Armored Attack*: in questa versione venne rimossa la rappresentazione idilliaca del paradiso sovietico all'inizio del film, lasciando solo l'inferno nazista.

Sebbene estremamente impreciso nei dettagli culturali e politici, il film – all'epoca definito da "Time" "una pietra miliare cinematografica" – offre la rara opportunità di intravedere una Hollywood che avallava involontariamente le conquiste della società marxista-leninista. È un film entusiasmante, seppure in modo distorto, e vanta alcune delle composizioni più raffinate di Milestone. Oggi sembra quasi incredibile che possa essere stato realizzato.



The North Star

Lewis Milestone's tale of the titular Ukrainian village's fight against the Nazis was designed as a morale booster and as first-rate propaganda. It opens with peasants singing and dancing their way to the fields and factories, with tractors parked as though for the Ziegfeld Follies. The first upbeat half-hour is deliberately crafted to make the descent into hell during the last two-thirds of the film more impactful. After the German army's invasion, the villagers are forced to destroy what they love with their own hands: animals, farms, houses. They stand astride their saddles and swear allegiance to the Soviet Army as if joining a posse. Ninotchkas pick up arms.

Lillian Hellman's only original motion picture script is full of aphorisms and the crowded cast, typical of Milestone, share the screen time equally as if the narrative construction itself was "socialist". Crane shots (James Wong Howe's work) and music (by Aaron Copland with lyrics by George Gershwin) both choreograph and round up elaborate sequences. Milestone uses music as unifying element, from the harmony of collective life, to the dissonance of invasion to silence – the three movements repeated with variations throughout the film.

This film was the industry's contribution to the U.S. government's effort to foster empathy for its Soviet allies. But it was also Milestone's personal response to a land and people he knew and cared about. Unsurprisingly, during the McCarthy era it became exhibit number one against the talents involved in making it. Perhaps surprisingly, it was re-released in 1957, despite the controversy, under the title Armored Attack. *In this version, the film's opening depiction of Soviet paradise was excised, to leave only the Nazi hell.*

Though grossly inaccurate in its cultural and political details, the film – once described by Time as "a cinemilestone" – offers a rare glimpse into a Hollywood unwittingly endorsing the achievements of Marxist-Leninist society. It is rousing in a distorted way but features some of Milestone's finest compositions. Today, it is almost unbelievable that this film was made at all.

A WALK IN THE SUN

USA, 1945 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Salerno, ora X*. Sog.: dal romanzo omonimo (1944) di Harry Brown. Scen.: Robert Rossen. F.: Russell Harlan. M.: Duncan Mansfield. Scgf.: Max Bertisch.

A Walk in the Sun

Mus.: Freddie Rich. Int.: Dana Andrews (sergente Bill Tyne), Richard Conte (soldato Rivera), George Tyne (soldato Friedman), John Ireland (soldato Windy), Lloyd Bridges (sergente Ward), Sterling Holloway (McWilliams), Norman Lloyd (Archimbeau), Herbert Rudley (sergente Porter), Richard Benedict: (soldato Tranella). Prod.: Lewis Milestone per Lewis Milestone Productions, Superior Pictures, Inc. ▪ 35mm. D.: 117'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Kit Parker

"Una semplice passeggiata sotto il caldo sole italiano" fornì il materiale di partenza per uno dei più grandi film di Milestone degli anni Quaranta. Più precisamente, la "passeggiata" in questione copre i dieci chilometri necessari per raggiungere e catturare un'umile e fatiscente fattoria. Lungo il percorso vengono ridefiniti i concetti di eroismo, patria, responsabilità e cameratismo.

Dopo il paranoico e patetico *Prigionieri di Satana* (1944), che sembrava quasi espiare gli eccessi filocomunisti di *The North Star*, il quinto film consecutivo di Milestone sulla Seconda guerra mondiale è la sua rappresentazione più accurata della follia della guerra dai tempi di *All Quiet on the Western Front*. Il film appare straordinariamente moderno, con un paesaggio così spoglio che sembra di vedere un'opera di Dreyer. È un'esplorazione dei volti e delle psicologie di personaggi messi di fronte a un nemico senza volto (ma non denigrato) e riflette il metodo di Milestone, che consiste nell'unire al realismo una stilizzazione così estrema da sfiorare l'inverosimile. Il film coglie l'aspetto più angosciante di ogni guerra: i lunghi momenti di attesa in cui non accade nulla.

La sceneggiatura di Robert Rossen, tratta da un romanzo di Harry Brown, contiene alcuni dei dialoghi più coerenti e memorabili del cinema americano. Schietta e asciutta, restituisce il cinismo sarcastico dei soldati sotto pressione, quando paura e disprezzo di sé si alimentano a vicenda.

Fu Milestone a suggerire di includere nella colonna sonora delle ballate che narrassero le vicende dei soldati. "L'idea mi è venuta ripensando alla mia infanzia in Russia, dove era consuetudine vedere reduci di guerra che si esibivano agli angoli delle strade come cantastorie". A scrivere i testi, contribuendo allo sviluppo dei personaggi e della trama, fu il comunista Earl Robinson, che presto sarebbe finito sulla lista nera. Anni dopo Carl Foreman confessò a Milestone di aver preso da lui l'idea della ballata per *Mezzogiorno di fuoco*.

Tracce di *A Walk in the Sun* si trovano in molti film bellici successivi che mettono in risalto l'assurdità della guerra e il suo peso devastante, con le cicatrici indelebili che ne derivano. In un crudo film di guerra, in un certo senso, muoiono tutti.

"Just a little walk in the warm Italian sun" provided the basic material for one of Milestone's greatest films of the 1940s. To be precise, the "walk" in question spans the six miles covered to capture a modest, crumbling farmhouse. During the course of the walk, the implications of heroism, country, responsibility, and camaraderie are redefined.

After the paranoid and pathetic The Purple Heart *(1944), which felt almost like an apology for the Communistic excesses of* The North Star*, Milestone's fifth WWII film in a row was his most accurate depiction of military absurdity since* All Quiet on the Western Front. *The film looks remarkably modern, with its barren landscape so stripped down it feels like watching a Dreyer film. It's a study of faces and the psychology of characters set against a faceless (but not vilified) enemy. It's in keeping with Milestone's method of combining realism and stylisation, the latter so extreme as to strain credibility. The film captures the most agonising aspect of every war: the*

The Strange Love of Martha Ivers

long stretches of waiting for something to happen.

Robert Rossen's script, based on a novel by Harry Brown, includes some of the most consistently memorable dialogue written in American cinema. It stays close to the bone, reflecting the sarcastic cynicism of soldiers under duress, when fear and self-loathing feed into each other.

It was Milestone who suggested that part of the soldiers' experience be turned into ballads sung on the soundtrack. "I got the idea from my childhood in Russia. Very often, in the town where I lived, you'd see war veterans on street corners who'd become troubadours." The communist and soon-to-be-blacklisted Earl Robinson wrote the lyrics, which helped develop both the characters and the plot. Years later, Carl Foreman confessed to Milestone that he had lifted the idea of the ballad for High Noon.

A trace of A Walk in the Sun *can be found in many war films that followed, emphasising the meaninglessness of combat and its unbearable pressures, leaving everyone with some sort of scar. In a way, in an unvarnished war film, everybody dies.*

THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS

USA, 1946 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Lo strano amore di Marta Ivers*. Sog.: dal racconto *Love Lies Bleeding* di John Patrick. Scen.: Robert Rossen. F.: Victor Milner. M.: Archie Marshek. Scgf.: Hans Dreier, John Meehan. Mus.: Miklos Rozsa. Int.: Barbara Stanwyck (Martha Ivers), Van Heflin (Sam Masterson), Lizabeth Scott (Toni Maracek), Kirk Douglas (Walter O'Neill), Judith Anderson (Miss Ivers), Roman Bohnen

(Mr. O'Neill), Darryl Hickman (Sam da ragazzo), Janis Wilson (Martha da ragazza), Ann Doran (Bobbi St. John), Frank Orth (impiegato dell'hotel). Prod.: Hal Wallis Productions ▪ DCP. D.: 116'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ DCP. D.: 116'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2020 da Paramount Pictures in collaborazione con Pro-Tek Media Preservation Services / *Restored in 2020 by Paramount Pictures in collaboration with Pro-Tek Media Preservation Services*

L'unico noir di Milestone è una naturale evoluzione delle qualità visive che il regista aveva affinato sin dall'era del muto. Le sue cifre stilistiche – pioggia battente, luci soffuse, minacciosi skyline urbani e interni soffocanti – sono ora al servizio di una sceneggiatura di Robert Rossen (alla terza collaborazione con Milestone) che esplora il tema della corruzione legata al potere.

Ambientato a Iverstown, che prende il nome da una famiglia di industriali, il film si apre con un prologo lungo e gotico che vede protagonisti tre amici d'infanzia: la nevrotica Marta Ivers, cresciuta orfana sotto il giogo di una zia dispotica; Walter, borghese conformista, cresciuto all'ombra di un padre convinto che l'ubbidienza servile agli Ivers garantirà il successo del figlio; e Sam, un ribelle dei bassifondi che sogna di fuggire. I tre vengono segnati dai traumi psicologici dell'infanzia, che alimentano la dimensione labirintica della trama. Diciotto anni dopo sono diventati Barbara Stanwyck, manipolatrice ape regina che governa la città e si ritrova sposata con Walter; un esordiente Kirk Douglas nei panni di quest'ultimo, divenuto un patetico procuratore generale con il vizio dell'alcol; e Van Heflin nel ruolo di Sam, reduce di guerra dedito al gioco d'azzardo, che ha sviluppato un senso morale leggendo l'unico libro disponibile durante le solitarie notti trascorse in camere d'albergo, la Bibbia. Entra in scena Toni (interpretata da Lizabeth Scott), la nuova fiamma di Heflin, un'ex taccheggiatrice in cerca di redenzione nell'irredimibile Iverstown.

Il ritorno in città di Sam dopo due decenni riporta a galla emozioni e paure che si fondono in una mescolanza di lussuria, sospetto e tradimento. Ciò che manca al film, tuttavia, è un'esplorazione complessa della sessualità, che Milestone non fu mai particolarmente bravo a gestire. Maria è una vittima di traumi infantili e subdoli ricatti o una femme fatale psicopatica? Questa incertezza si sposa per certi versi alla trama tortuosa che si conclude con una scena a tinte forti, rispecchiando il titolo originale del racconto da cui era tratto il film, *Love Lies Bleeding*: l'amore giace sanguinante, fino a morire dissanguato.

Milestone's only film noir is an organic continuation of the visual qualities he had honed since the silent era. His signature pelting rain, low-key lighting, menacing urban skylines, and airless interiors are now in service to a script by Robert Rossen (his third collaboration with Milestone) that explores the theme of corruption through power.

Set in Iverstown, named after an industrialist family, the film opens with a long and gothic prologue featuring three childhood friends. Martha, a neurotic Ivers, raised as an orphan by her tyrannical aunt; Walter, a middle-class conformist, under the shadow of his father's belief that servile obedience to Ivers will secure his son's success; and Sam, a skid row rebel with dreams of escape. The trio grows up scarred by the psychological damage of that childhood, which informs the labyrinthine narrative. Eighteen years later, they have become Barbara Stanwyck, a manipulative Queen bee who runs the town, married to Kirk Douglas's Walter, making his debut as the pathetic, drunken district attorney, and Van Heflin's Sam, a war veteran-turned-gambler who has gained moral compass by reading the only book available to him during his lonely stays in hotel rooms – the Gideon Bible. Enter Toni (played by Lizabeth Scott), Heflin's new love interest, a former shoplifter seeking redemption in the unredeemable Iverstown.

Sam's return to town after two decades causes old emotions and fears to resurface, blending into a mixture of lust, suspicion, and betrayal. What the film lacks, however, is a nuanced exploration of sexuality, something Milestone was never particularly adept at handling. Is Martha a victim of childhood trauma and subtle blackmail or a psychopathic femme fatale? This indecision somehow matches the winding plot that concludes with a lurid sequence, echoing the original title of the story upon which the film was based in which "love lies bleeding"… to death.

ARCH OF TRIUMPH

USA, 1948 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Arco di trionfo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1946) di Erich Maria Remarque. Scen.: Lewis Milestone, Harry Brown. F.: Russell Metty. M.: Duncan Mansfield. Scgf.: William Cameron Menzies. Mus.: Louis Gruenberg. Int.: Ingrid Bergman (Joan Madou), Charles Boyer (dottor Ravic), Charles Laughton (von Haake), Louis Calhern (Boris Morosov), Ruth Warrick (Kate Bergstroem), Roman Bohnen (dottor Veber), J. Edward Bromberg (direttore dell'albergo di Verdun), Ruth Nelson (madame Fessier), Stephen Bekassy (Alex). Prod.: David Lewis per Enterprise Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 131'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Paramount Pictures e Park Circus

Con la ridistribuzione su larga scala di *Via col vento*, il neonato Enterprise Studio cercò di creare una travolgente epopea sentimentale di quattro ore ambientata sullo sfondo della guerra, dell'esilio e del disordine politico. Per l'ambizioso progetto Lewis Milestone si ispirò a un altro bestseller di Erich

Maria Remarque, e scrisse la sceneggiatura in collaborazione con Harry Brown. La storia narra le vicissitudini di un rifugiato clandestino (Charles Boyer) nella Parigi del 1938. Braccato da un ufficiale nazista (Charles Laughton), l'uomo allaccia una turbolenta relazione con un'altra apolide, una prostituta con tendenze suicide interpretata da Ingrid Bergman.

Milestone, mai particolarmente incline alla grandiosità fine a se stessa, portò nel suo film di 224 minuti un paradosso fondamentale: era un'opera troppo pessimista e troppo intima per essere apprezzata come puro spettacolo. Dopo una proiezione preliminare disastrosa, Milestone ridusse drasticamente il film a 115 minuti sacrificandone la coerenza. (L'Archivio dell'UCLA ha poi reintegrato 18 dei minuti perduti.)

Collaborando ancora una volta con lo scenografo William Cameron Menzies, Milestone infonde nel film l'estetica anti-nazista di *Address Unknown* (1944), opera dello stesso Menzies. La fotografia in bianco e nero è così intensa che ogni dettaglio, fino alle rughe dei volti, diventa parte integrante del dramma. L'interpretazione di Charles Boyer, tuttavia, non riesce a rappresentare in modo convincente la trasformazione del suo personaggio in un irriducibile cinico.

Il film, con un protagonista un reduce della Guerra civile spagnola che si scontra con alcuni franchisti ospiti nel suo albergo, non era certo il più indicato per Milestone, dato che nel settembre del 1947, ancora nel pieno della lavorazione, fu convocato dalla Commissione per le attività antiamericane.

Nella sua forma attuale, *Arch of Triumph* prosegue l'indagine di Milestone sulle conseguenze della guerra, mostrando la paralisi, lo sradicamento e l'inesorabile disperazione che affliggono le vittime ancora prima dell'inizio del conflitto. "Il mondo dovrebbe essere giustiziato per omicidio" dichiara il personaggio di Boyer, ed è la rabbia di Milestone a parlare per bocca sua. È incredibile quanto il film sia cupo e opprimente. Eppure è di gran lunga superiore alla sua reputazione, e rimane importante sotto molti aspetti; è un film che possiamo ancora ammirare per le sue ambizioni.

Arch of Triumph

With Gone with the Wind *on general re-release, the newly founded Enterprise Studio sought to create a sweeping four-hour epic love story set against the backdrop of war, displacement, and political turmoil. For the source of this ambitious project, Lewis Milestone returned to Erich Maria Remarque's best-selling novel* Arch of Triumph *and co-wrote the script with Harry Brown. The story follows an illegal refugee (Charles Boyer) in 1938 Paris, who, while being hunted by a Nazi officer (Charles Laughton), embarks on a turbulent relationship with another stateless person, a suicidal prostitute played by Ingrid Bergman.*

Milestone, never particularly keen on grandeur for its own sake, had brought a major paradox into his 224-minute film: it was too pessimistic and too intimate to be enjoyed as sheer spectacle. After a disastrous preview, Milestone drastically reduced the film to 115 minutes, sacrificing coherence. (The UCLA Archive has since restored 18 minutes of lost footage.)

In another collaboration with art director William Cameron Menzies, it is the anti-Nazi mannerism of Menzies's own Address Unknown *(1944) that informs the visual quality of the film. The stark black-and-white cinematography is so powerful, it makes wrinkles of the face part of the drama. However, Boyer's performance fails to convincingly portray his character's transformation into a hardened cynic.*

With a leading character who has fought in the Spanish Civil War and gets into an argument with Francoists residing in his hotel, this was not the kind of film Milestone should have been making as he received his subpoena by the House of Un-American Activities Committee in September 1947, as he was still wrangling with the film.

In its current form, Arch of Triumph *continues Milestone's tradition of exploring the casualties of war – paralysis,*

The Red Pony

displacement, and unrelenting despair – before the war even begins. "The world should be executed for murder," Boyer's character declares and it is Milestone's anger speaking to us. It is remarkable how oppressive and bleak the film is. Yet, it is far better than its reputation and remains significant in many ways; a film we can still admire for its ambitions.

THE RED PONY

USA, 1949 Regia: Lewis Milestone

▪ T. it.: *Minuzzolo*. Sog.: dal romanzo breve omonimo (1933) di John Steinbeck. Scen.: John Steinbeck. F.: Tony Gaudio. M.: Harry Keller. Scgf.: Victor Greene. Mus.: Aaron Copland. Int.: Myrna Loy (Alice Tiflin), Robert Mitchum (Billy Buck), Louis Calhern (il nonno), Shepperd Strudwick (Fred Tiflin), Peter Miles (Tom), Margaret Hamilton (l'insegnante), Melinda Byron (Jinx Ingals), Jackie Jackson (Jackie), Beau Bridges (Beau). Prod.: Lewis Milestone per Republic Pictures ▪ DCP. D.: 89'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Paramount Pictures e Park Circus

Questo gioiello in Technicolor tratto dal romanzo breve di John Steinbeck segna la prima volta dell'autore alle prese con l'adattamento cinematografico di una sua opera – un progetto che lui e il regista Lewis Milestone avevano in mente fin dal successo di *Of Mice and Men*. Per ironia della sorte, il primo film a colori di Milestone fu prodotto dalla Republic Pictures, studio tra i meno ricchi di Hollywood che tentava di migliorare la propria reputazione con produzioni di alto livello. (Nello stesso arco di sei mesi lo studio lanciò anche *La luna sorge* di Frank Borzage e *Macbeth* di Orson Welles.)

In questa storia, che anticipa *Il cavaliere della valle solitaria* (1953), un bracciante agricolo di poche parole (Robert Mitchum) è idolatrato dal giovane Tom (Peter Miles), figlio della famiglia per cui lavora. La prima metà del film immerge lo schermo in un'idillica utopia pastorale che viene infranta nella seconda metà con una riflessione sottile ma intensa sulle realtà più dure della vita. Pur riecheggiando le atmosfere tipicamente americane di Henry King, il film è inequivocabilmente un'opera di Milestone, con il suo stile visivo unico e il tema ricorrente dei sogni irraggiungibili.

Le qualità liriche non sono una novità, ma la tenerezza delle relazioni familiari e il singolare punto di vista del bambino rappresentano per Milestone un territorio inesplorato. Perfino le scene più banali, come una colazione che si conclude con tensioni familiari appena accennate, sono gestite con notevole precisione drammatica. La narrazione approfondisce temi come il rimpianto (il desiderio del padre di tornare in città), l'invecchiamento (le ripetitive frottole del nonno) e la perdita (la malattia del pony di Tom), spingendo la storia verso territori più cupi dove i verdi pascoli si trasformano in amare distese di fango.

Il direttore della fotografia Tony Gaudio esalta questo cambio di tono con caldi colori bruno-rossastri da lume a olio che trasmettono sfumature rassicuranti e con certi sfondi scuri e poco illuminati che fanno risaltare gli attori come figure in un dipinto di Vermeer. La musica di Aaron Copland sottolinea il lirismo del film.

Sebbene Milestone abbia in seguito realizzato altri film di valore, come *Okinawa* (1951) e il sottovalutato *Kangarù* (1952), *The Red Pony* rimane la sua ultima opera davvero grande e pienamente convincente.

This Technicolor gem, based on John Steinbeck's novella, marks the author's first adaptation of his own work for the screen—an idea he and director Lewis Milestone had pursued since the success of Of Mice and Men. *Ironically, Milestone's first colour film was produced by Republic Pictures, one of Hollywood's less affluent studios, that sought to en-*

hance its reputation by elevating the quality of its productions. (During the same six-month period, the studio also released Frank Borzage's Moonrise *and Orson Welles's* Macbeth.*)*

*In this pre-*Shane *tale of a laconic farmhand (Robert Mitchum) idolised by young Tom (Peter Miles), the son of the family he works for, the first half of the film bathes the screen in an idyllic image of pastoral utopia – only to shatter it in the second half with a subtle, yet poignant exploration of life's harsher realities. While the film's Americana has shades of Henry King, it is unmistakably Milestone's work, characterised by its distinctive visual style and the recurring theme of unattainable dreams.*

The lyrical qualities are familiar, but the tenderness of familial relationships and the unique child's point of view represented new territory for Milestone. Even the most mundane scenes, like a breakfast ending in understated family tensions, are handled with remarkable dramatic precision. The narrative delves into themes of regret (the father's longing to return to the city), obsolescence (the grandfather's repetitive tall tales), and loss (Tom's pony falling ill), driving the story into darker terrain where green pastures turn muddy and bitter.

Cinematographer Tony Gaudio's work enriches this tonal shift, with oil-lamp red-browns in soothing hues and some underlit, dark backgrounds to spotlight the actors like figures in Vermeer paintings. Aaron Copland's music underscores the film's lyricism.

*Though Milestone went on to make other fine films (*Halls of Montezuma, *1951, and the underrated* Kangaroo, *1952),* The Red Pony *remains his last great and fully convincing work.*

Lewis Mileston sul set di *Rain*

KATHARINE HEPBURN: FEMMINISTA, ACROBATA E AMANTE

Katharine Hepburn: Feminist, Acrobat and Lover

Programma a cura di / *Programme curated by* **Molly Haskell**
Note di / *Notes by* **Molly Haskell** ed **Ehsan Khoshbakht**

Essendo cresciuta come un maschiaccio in un luogo e un'epoca convenzionali – il Sud degli Stati Uniti, gli anni Cinquanta – ribellandomi ai canoni tradizionali di femminilità, fui conquistata da Katharine Hepburn. Riusciva a emanare un'aura di autosufficienza, una furiosa indipendenza, persino quando era innamorata. Probabilmente ho scoperto solo più tardi i suoi film degli anni Trenta e Quaranta, ma avevo visto abbastanza per diventare sua fan.

Un giorno stavo parlando di lei con mia madre (ero ormai quasi adulta, forse già sulla strada del college), e lei fece: "Sai che a tuo padre non è mai piaciuta Katharine Hepburn". Sulle prime rimasi interdetta. Com'era possibile? Poi ci pensai su. Ma certo. Mio padre, come molti uomini e non solo della sua generazione, non amava le donne indipendenti. Fu per me un'epifania, insieme amara ed esaltante. Amavo mio padre, ma – mi resi conto – le nostre strade si erano separate. Io puntavo altrove, verso qualcosa che forse lui non avrebbe approvato.

Le star dell'epoca classica – dagli anni Trenta ai Cinquanta – hanno esercitato un ruolo determinante nella costruzione della nostra identità. Abbiamo raccolto frammenti della grazia androgina di Audrey Hepburn, della tenacia impavida di Doris Day. Katharine Hepburn apparteneva a un'altra epoca, ma la sua stella brillava ancora vivida nella nostra. Hepburn era una donna indipendente, ma questo cosa voleva dire? Poteva essere padrona della sua vita e allo stesso tempo appartenere a un uomo? Veniva da una famiglia anticonformista del New England, era figlia di una suffragetta. Era la personificazione della ribellione, con ogni gesto affermava la sua autonomia e rivendicava i diritti delle donne. Poteva risultare spigolosa (il prezzo che lei e noi paghiamo), ma ora possiamo accettarla più facilmente, esserle grate per la sua condotta anticonvenzionale, per il fatto che portasse i pantaloni (che scandalo!) quando nessun'altra donna lo faceva.

Nonostante le critiche e l'accusa di essere 'veleno per il botteghino', o di interpretare sempre se stessa, Hepburn vinse ben quattro Oscar (un record) e ottenne dodici nomination come miglior attrice (superata solo da Meryl Streep). Ho privilegiato i film che ho amato di più rispetto ai successi popolari dei suoi ultimi anni, quando era diventata una specie di istituzione. Era magnifica in *Il lungo viaggio verso la notte* (Sidney Lumet, 1962), che però è più un'opera teatrale che un film.

Avendo visto e rivisto i suoi film pensavo di averne compreso a fondo la personalità. Mi sbagliavo. Riscoprirli è stata una rivelazione, soprattutto *Christopher Strong*, il suo secondo film e il primo da protagonista. Realizzata per la RKO, quest'opera pre-Codice è stata a lungo considerata bizzarra, perfino 'camp'. Rivedendola dopo tanti anni, sono rimasta sbalordita nel constatare che oggi sembra un classico. Hepburn non è mai stata più bella o più radiosa nella sua autonomia, e la sua rinuncia all'indipendenza non è mai apparsa così struggente.

Molly Haskell

As a tomboy living in a conventional place and time – the South in the 1950 – and resisting ladyhood, I was wonderstruck by Katharine Hepburn. She managed to exude self-sufficiency, a furious independence, even when in love. Probably I didn't catch up with her 1930s and 1940s films until later, but I'd seen enough of her to become a fan.

One day I was discussing her with my mother (I was a semi-adult by now, maybe on my way to college), and she said, "You know your father never liked Katharine Hepburn." At first I was shocked. How could anybody…? Then I thought about it. Of course. My father, like many men and not just of his generation, didn't like independent women. It was an epiphany, both sad and exhilarating. I loved my father, but, I realized, our paths had diverged. I was headed in a different direction, one he might not like either.

The stars in the classic era – the 1930s through the 1950s – were hugely influential in shaping our identities. We picked snatches of Audrey Hepburn's androgynous grace, Doris Day's plucky resilience. Katharine Hepburn was of another era, but her star still shone brightly into ours. Hepburn was her own person, but what did that mean? Could she belong to herself and to a man as well? She came from a free-thinking New England family, her mother a suffragette. She was her own protest movement, every gesture an assertion of independence, of women's rights. She could be strident, (the price she and we pay) but now we can accept her more easily, be grateful that she behaved rebelliously, wore trousers (shockingly!) when no other women did.

Despite the slings and arrows of "box-office poison" and accusations that she always played herself, Hepburn won a record-making four Academy Awards and received 12 Oscar nominations for Best Actress (a number surpassed only by Meryl Streep). I chose the films I loved best rather than the crowd-pleasers of her later years when she had become something of an institution. She could be quite wonderful, as in Long Day's Journey into Night *(Sidney Lumet, 1962), but it's more a play than a film.*

As someone who had seen and reseen her films I thought I knew everything about her persona. I was wrong. Revisiting the films has been something of a revelation, a major one being Christopher Strong, *her second film and her first starring role. Made for RKO, this pre-Code film was long considered an oddity, even "camp." Seeing it again after many years, I was astonished to find that it now looks like a classic. Hepburn has never been more beautiful, nor more radiant as her own woman – and never has her renunciation of independence felt more wrenching.*

Molly Haskell

Christopher Strong

CHRISTOPHER STRONG

USA, 1933 Regia: Dorothy Arzner

▪ T. it.: *La falena d'argento*. T. alt.: *The Great Desire / The White Moth*. Sog.: dal romanzo omonimo (1932) di Gilbert Frankau. Scen.: Zoë Akins. F.: Bert Glennon. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Van Nest Polglase, Charles Kirk. Mus.: Roy Webb. Int.: Katharine Hepburn (Lady Cynthia Darrington), Colin Clive (Christopher Strong), Billie Burke (Elain Strong), Helen Chandler (Monica Strong Rawlinson), Ralph Forbes (Harry Rawlinson), Irene Browne (Carrie Valentine), Jack La Rue (Carlo), Desmond Roberts (Bryce Mercer). Prod.: David O. Selznick per RKO Radio Pictures ▪ DCP. D.: 78'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: FPA Classics per concessione di Blackhawk Films

Come spesso accade con Hepburn, ciò che all'epoca sembrava un po' scandaloso o perfino irritante è diventato col tempo qualcosa di più interessante, di più eroico. Gran parte del merito va alla regista dichiaratamente lesbica Dorothy Arzner, prolifica figura attiva sia nel cinema muto che in quello sonoro nonché profetica smantellatrice del cosiddetto "film al femminile". Nella sua opera emerge un'acuta consapevolezza dei conflitti che le donne dovevano affrontare sul luogo di lavoro (*Dance, Girl, Dance*) e nel matrimonio (*Craig's Wife*). In questo film, basato su una sceneggiatura di Zoë Akins tratta da un romanzo del britannico Gilbert Frankau, la tensione tra amore e indipendenza tocca nettamente il suo apice drammatico.

Una questione di vita o di morte: il volo è l'unica ragion d'essere per Lady Cynthia Darrington, celebre aviatrice e spirito libero. La donna disdegna ogni distrazione sentimentale finché un amore illecito – nelle sembianze di Colin Clive, uomo sposato e fedele – non la mette in crisi.

Perfettamente consapevole che il coraggio di sfidare la morte dipende dalla libertà da ogni legame emotivo, lei gli fa giurare di non chiederle mai

di rinunciare al volo. Ma poi… l'amore si rivela più forte e lui infrange la promessa, ponendo così fine a quel coraggio indomito e, inevitabilmente, segnando il suo destino.

Hepburn dava spesso l'impressione che le regole non la riguardassero ed emanava un'aura di privilegio che poteva suscitare risentimento. In questo film, tuttavia, la sua sfrontatezza è inestimabile, forse perché allora era ancora molto giovane. O forse perché Arzner, regista dall'energia mascolina che a volte metteva a disagio le donne, sapeva coglierle e ritrarle nel momento in cui erano più desiderabili. Qui Hepburn può attraversare una stanza con passo virile e carismatico e apparire qualche istante dopo in un costume da falena d'argento (firmato Walter Plunkett), un po' scandaloso e di una femminilità abbagliante, che la fa sembrare (come spesso accade nelle scene in cui si trova nella cabina di pilotaggio) ultraterrena, incandescente.

Molly Haskell

*As so often with Hepburn, what seemed slightly outrageous or even grating at the time, has become something more interesting, more heroic. Much of the credit must go to the openly lesbian and prolific director Dorothy Arzner, who worked in both silent and sound films, and was a prophetic deconstructor of the "woman's film." There's a keen awareness of the conflicts women faced in the workplace (*Dance, Girl, Dance*); in marriage (*Craig's Wife*) and here where the tension between love and independence is at its starkest and most dramatic. A matter of life and death.*

A famous aviator and free spirit, Lady Cynthia Darrington lives, trains and breathes to fly. (Zoe Akins's screenplay is adapted from a British novel by Gilbert Frankau.) She scorns the distraction of men, until an illicit love (in the form of the devotedly married Colin Clive) forces her into a bind.

Wholly aware that the courage needed to risk death depends on a freedom from emotional entanglement, she has made him swear not to ask her not to fly. But then… love proves too much and he eventually does, thus sealing the end of that single-minded courage and inevitably her life.

Hepburn often radiates a sense that the rules weren't made for her, an air of privilege that could foster resentment. Here, however, her brazenness is pure gold – maybe because she was still so young. Or maybe because Arzner, a director who sometimes made women uncomfortable, felt and showed them at their most desirable. Here Hepburn can stride mannishly, charmingly through a room, and then appear moments later in a dazzlingly feminine, slightly outrageous silver moth costume (courtesy of Walter Plunkett), looking (as she often does in the cockpit) otherworldly, incandescent.

Molly Haskell

ALICE ADAMS

USA, 1935 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Primo amore*. Sog.: dal romanzo omonimo (1921) di Booth Tarkington. Scen.: Dorothy Yost, Mortimer Offner, Jane Murfin. F.: Robert De Grasse. M.: Jane Loring. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Max Steiner, Roy Webb. Int.: Katharine Hepburn (Alice Adams), Fred MacMurray (Arthur Russell), Fred Stone (Virgil Adams), Evelyn Venable (Mildred Palmer), Frank Albertson (Walter Adams), Ann Shoemaker (signora Adams), Charles Grapewin (signor Lamb), Grady Sutton (Frank Dowling). Prod.: Pandro S. Berman per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione inglese / *In English*

▪ Da: Library of Congress per concessione di Blackhawk Films

Il film che rese Hepburn una star la presenta come una giovane di provincia che dietro una facciata allegra cela una profonda tristezza e coltiva ambizioni superiori alla sua condizione sociale e familiare. George Stevens dirige questo adattamento di un romanzo di Booth Tarkington (l'autore di *I magnifici Amberson*), e riesce, grazie alla sua alchimia con Hepburn, a rendere non solo affascinante ma commovente la figura potenzialmente odiosa di un'arrampicatrice sociale.

Il capofamiglia Adams (Fred Stone) è una sorta di infermo cronico che vive della benevolenza del suo capo. La moglie megera lo rimprovera continuamente di non essersi dato da fare per migliorare la sua condizione (e quella della famiglia). Il punto di svolta arriva quando Hepburn è invitata al ballo delle debuttanti e non può nemmeno permettersi un bel vestito o un bouquet. Coglie così dei fiori in un giardino pubblico per farne un mazzolino. Alla festa fa tappezzeria, seduta in disparte, quando Fred MacMurray raccoglie da terra il suo mazzolino e glielo porge. Lei è mortificata dai fiori avvizziti, ma lui, impassibile, inizia a corteggiare l'impacciata ragazza lasciando tutti – lei per prima – a bocca aperta. (È interessante notare che i due si incontrano nuovamente mentre lei sale i gradini di una scuola per dattilografe e segretarie; l'amore avrà l'ultima parola).

Troppo imbarazzata per farlo entrare in casa e mostrare quanto sia modesta, fa in modo che il corteggiamento avvenga sulla veranda, sera dopo sera, ed è qui che vediamo nella sua forma più drammatica la crisi d'identità femminile: il bisogno non solo dell'approvazione maschile ma anche della definizione di sé. Nella sua disperata allegria lei lo guarda negli occhi, cercando di vedere e capire se stessa nel suo sguardo.

All'inizio il suo accento affettato sembra fuori luogo, ma gradualmente lo percepiamo come una sorta di artificio teatrale, uno degli strumenti di recitazione di una donna che vuole essere disperatamente qualcos'altro. Ma cosa? Sotto la direzione empatica di George Stevens, Hepburn risplende di fascino, e la sua scalata sociale diventa simbolo della ricerca d'identità femminile.

Molly Haskell

Alice Adams

*The film that made Hepburn a star features her as a cheerful-on-the-outside-sad-on-the-inside young woman living in a small town who has aspirations above her class and family. George Stevens directs this adaptation of a novel by Booth Tarkington (*The Magnificent Ambersons*), and somehow through his chemistry with Hepburn, makes the potentially odious figure of a social climber not only attractive but moving.*

The head of the Adams family (Fred Stone) is something of a permanent invalid living on his boss's kindness. The harpy mother berates him for not getting off his bottom and improving himself (and them) in the world. The turning point comes when Hepburn is going to a debutante party and can't even afford a pretty dress or corsage. She plucks some flowers from a public garden to make a posy. At the party, Hepburn the wallflower is seated alone, when Fred MacMurray plucks her abandoned posy from the floor and gives it to her, to her mortification. Luckily he is undaunted by the wilted mess, and will woo the awkward Hepburn to everyone's astonishment, not least her own. (Interestingly, they meet again as she is mounting the steps to take a secretarial course; love will intervene.)

As she's too embarrassed to have him see the shabby interior of her house, their courtship takes place on the porch on successive nights and it's here we see in its most dramatic form the female identity crisis, the need not just for male approval but for self-definition. In her desperate gaiety, she looks into his eyes, appeals to him to show her who she is.

In the beginning, her posh accent seems out of place, but gradually we see it as a kind of histrionic artifice, one of the acting tools of a woman who wants desperately to be something else, but what? She glows with desirability under George Stevens' sympathetic direction, her social climber becomes a parable about women's search for their place in the world.

Molly Haskell

SYLVIA SCARLETT

USA, 1935 Regia: George Cukor

▪ T. it.: *Il diavolo è femmina*. Sog.: dal romanzo *The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett* (1912) di Compton MacKenzie. Scen.: Gladys Unger, John Collier, Mortimer Offner. F.: Joseph H. August. M.: Jane Loring. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Roy Webb. Int.: Katharine Hepburn (Sylvia Scarlett), Cary Grant (Jimmy Monkley), Brian Aherne (Michael Fane), Edmund Gwenn (Henry Scarlett), Dennie Moore (Maudie), Natalie Paley (Lily Levetsky). Prod.: Pandro S. Bermanper per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione inglese / *In English*

▪ Da: Cinémathèque royale de Belgique per concessione di Blackhawk Films

Sylvia Scarlett fu girato dopo *Alice Adams*. Hepburn mostra ancora l'impaccio tipico dei primi ruoli dell'attrice, e qui emerge in tutto il suo splendore androgino l'Hepburn 'maschiaccio', destinata non a caso a diventare una figura chiave dei *queer studies* del XXI secolo. Sylvia/Sylvester è completamente se stessa/stesso nel ruolo di un ragazzo in fuga con il padre caduto in disgrazia (Edmund

Gwenn). Unisce le forze con il truffatore *cockney* Cary Grant (è il primo dei loro sodalizi) e insieme i due danno il massimo della loro fisicità, tra balli scatenati e capitomboli, in un film dagli umori stranamente mutevoli. Grant non era ancora una star, e qui è infatti il garbato Brian Aherne a conquistare la ragazza. Si prova una fitta di malinconia quando Sylvester torna a essere una femmina in questa commedia struggente sulla confusione d'identità, un film eccentrico e, ironicamente, altrettanto indeciso su dove collocare la sua protagonista all'interno dello spettro di genere.

Molly Haskell

Sylvia Scarlett

La commedia degli equivoci *Sylvia Scarlett* è l'unico dei quattro film con la coppia Katharine Hepburn/Cary Grant ad avere avuto una prima disastrosa. Oggi, forse anche grazie alla consapevolezza che il regista George Cukor era gay, il film ha una base di appassionati molto più solida.

Quando Sylvia (Hepburn), che vive a Marsiglia, perde la madre e scopre che il padre (Edmund Gwenn) è un giocatore d'azzardo e un malversatore, si taglia i capelli, si traveste da ragazzo e scappa con lui in Inghilterra. Cambiato il proprio nome in Sylvester, conosce l'avventuriero Jimmy Monkley (Cary Grant) che le/gli propone di unire le forze per architettare insieme qualche imbroglio. I loro piani vanno a rotoli e i due diventano attori girovaghi, ma presto Jimmy scopre il segreto di Sylvester.

Con personaggi che mutano forma a ogni cambio di rullo, l'arte della reinvenzione regna sovrana, soprattutto in termini di genere. All'inizio Hepburn interpreta una ragazza ingenua e querula, ma nel momento in cui indossa abiti maschili trova sicurezza e fiducia in se stessa. Diventa arguta, dura ma tenera, vivace – ancora oggi l'aspetto che più riscatta il film. Tuttavia l'approccio amorfo alla bizzarra (seppur assurda) premessa, unito a una sceneggiatura piuttosto rudimentale, lascia un po' a desiderare. I conseguenti cambi di registro possono risultare spiazzanti. Se il film fosse stato girato solo due anni prima avrebbe forse goduto di maggiore libertà nell'esplorare in modo più spinto gli aspetti comici e sessuali del travestitismo. Non mancano comunque le allusioni, come la scena in cui una ragazza dipinge un paio di baffetti alla Ronald Colman sul volto di Hepburn e non resiste alla tentazione di rubarle un bacio.

Hepburn è una gioia per gli occhi: passa con naturalezza dalla ritrosia all'entusiasmo e all'idealismo irrequieto regolando a piacimento i vari registri, e coreografa la sua personale versione di mascolinità con la stessa abilità con cui incarna l'impaccio e la vulnerabilità del suo lato femminile.

Ehsan Khoshbakht

Sylvia Scarlett *was made after* Alice Adams. *Hepburn still had her early-career gaucheness, and here tomboy Hepburn emerged in full gender-crossover flower – and not incidentally, on her way to becoming a key figure in 21st-century queer studies. Sylvia as Sylvester is utterly her/himself as a boy on the lam with disgraced father (Edmund Gwenn). She joins up with Cockney con artist Cary Grant (the first of their pairings), and the two are at their most dauntingly athletic, as they dance and pratfall through the strangely varying moods of the film. Grant wasn't yet a star and it's suave Brian Aherne who wins the lady fair. We feel a pang of loss when Sylvester transitions back to a girl in this plangent comedy of identity confusion, which is itself an eccentric film that is amusingly confused as to where on the spectrum its protagonist belongs.*

Molly Haskell

The gender-swap cross-dressing comedy Sylvia Scarlett *is the only Katharine Hepburn/Cary Grant film (out of four teamings) that had a disastrous premiere when it originally came out. Today –perhaps with the hindsight knowledge that director George Cukor was gay – it enjoys a much stronger cult following.*

When the Marseilles-based Sylvia (Hepburn) loses her mother and discovers that her father (Edmund Gwenn) is a gambler and embezzler, she cuts her

Stage Door

hair, dresses as a young man, and flees with him to England. Now calling herself Sylvester, she/he meets the footloose conman Jimmy Monkley (Cary Grant), who suggests they join forces and pull off some tricks together. Their con acts go awry, and they end up as travelling actors, but soon Jimmy discovers Sylvester's secret.

With characters shifting shape in every reel, the film is about the art of self-reinvention, especially in gender terms. At first, Hepburn plays a weepy, naïve girl, but the moment she adopts male attire, she finds her footing and self-confidence. She becomes quick-witted, tough-yet-tender, sprightly – the film's main redeeming facet since 1935. However, the film's amorphous approach to its droll (if highly absurd) premise, along with its rudimentary script leaves something to be desired. The resulting shifts in tone can be confusing. Had the film been made just two years earlier, it might have enjoyed greater freedom to explore the comical and sexual aspects of gender-swapping in a more risqué manner. Still, there are moments of double entendre and a scene in which a girl paints a Ronald Colman moustache on Hepburn and can't resist stealing a kiss.

Hepburn is a delight to watch, effortlessly shifting between coyness, alacrity and fidgety idealism, as if pushing buttons at will and choreographing her own version of masculinity, just as skilfully as she embodies the awkwardness and vulnerability of her female side.

Ehsan Khoshbakht

STAGE DOOR

USA, 1937 Regia: Gregory La Cava

▪ T. it.: *Palcoscenico*. Sog.: dalla pièce omonima (1936) di Edna Ferber e George Kaufman. Scen.: Morrie Ryskind, Anthony Veiller. F.: Robert De Grasse. M.: William Hamilton. Scgf.: Van Nest Polglase, Carroll Clark. Mus.: Roy Webb. Int.: Katharine Hepburn (Terry Randall), Ginger Rogers (Jean Maitland), Adolphe Menjou (Anthony Powell), Eve Arden (Eve), Ann Miller (Annie), Lucille Ball (Judy Canfield), Gail Patrick (Linda Shaw), Constance Collier (Anne Luther), Andrea Leeds (Kay Hamilton), Samuel S. Hinds (Henry Sims). Prod.: Pandro S. Berman per RKO Radio Pictures ▪ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: FPA Classics per concessione di Blackhawk Films

Nonostante le numerose riscritture e i cambi di cast nel passaggio dal teatro al cinema, questo film sembra fatto su misura per Hepburn. Opera corale su aspiranti attrici che vivono in una pensione fatiscente a Manhattan, *Stage Door* è diretto da Gregory La Cava (e adattato da Morrie Ryskind e Anthony Veiller dallo spettacolo di Broadway di Edna Ferber e George Kaufman) e si avvale di un cast irresistibile e indimenticabile di star e di attrici sull'orlo della celebrità, tra le quali Hepburn spicca come prima tra pari. Alcune sono esordienti, altre hanno ottenuto una parte in uno spettacolo o in una rivista, molte sono disperate ma cercano di nasconderlo. Solo due sono destinate a durare.

A ritrovarsi e confidarsi nel soggiorno e sulle scale della pensione troviamo l'arguta Eve Arden, la tagliente Ginger Rogers, l'esuberante Ann Miller, un'espansiva Lucille Ball, una spocchiosa Gail Patrick, l'aspirante insegnante di recitazione Constance Collier e un'Andrea Leeds disperatamente seria. Katharine Hepburn è l'outsider altezzosa che con il suo accento aristocratico e i modi da gran signora inizialmente irrita le altre per poi conquistare il loro rispetto nella drammatica scena madre. Grazie a una serie di imbrogli dietro le quinte e all'astuzia del produttore Adolphe Menjou, Hepburn ottiene la parte che Andrea Leeds sentiva destinata a sé, con esito tragico. Il suo debutto comprende la celebre battuta "Le calle sono di nuovo in fiore", che Hepburn pronuncia dapprima con esitazione e poi con trionfante sicurezza.

Quella scena indimenticabile condensa tutti i suoi tentativi e fallimenti a Broadway, la sua audacia e la sua fragilità. Nella vita reale Katharine Hepburn era passata direttamente da Bryn Mawr a New York, ottenendo

subito un ruolo in uno spettacolo. Ci furono licenziamenti e recensioni negative, ma dopo aver vacillato, aver digerito l'umiliazione ed essersi rialzata fu scoperta da Leland Hayward in *Febbre di vivere* (1932), portata a Hollywood e affidata a maestri quali George Cukor, George Stevens, Dorothy Arzner.

Molly Haskell

Although this film went through various creative hands and actors in its journey from stage to screen, it seems somehow made for Hepburn. Stage Door *is an ensemble piece about aspiring actresses living in a rundown boarding house in Manhattan. Directed by Gregory La Cava (adapted by Morrie Ryskind and Anthony Veiller from the Broadway play by Edna Ferber and George Kaufman), the movie features an irresistible and unforgettable cast of star and star-adjacent actresses, with Hepburn as the first among equals. Some of the girls are just starting out, others have scored a play or a revue, most are desperate but trying to hide it. Only two are there for the long haul.*

Gathering to bond and commiserate in the living room and stairs of the hostel are wisecracking Eve Arden, acerbic Ginger Rogers, bubbly Ann Miller, a warmhearted Lucille Ball, a snooty Gail Patrick, would-be acting coach Constance Collier and a desperately serious Andrea Leeds. Katharine Hepburn is the snobby outsider whose upper-class accent and lordly ways turn them off, but in a dramatic climax wins them over. Because of various backstage shenanigans and the wiliness of producer Adolphe Menjou, she wins the part Andrea Leeds felt destined to play, leading to the film's tragedy. Her theatrical debut features the famous "Calla lilies are in bloom again" line, which Hepburn speaks first stumblingly then triumphantly.

In that unforgettable scene you have a condensation of her Broadway attempts and failures, her boldness and fragility. The girl who in real life went straight from Bryn Mawr to New York, and immediately got herself into a play. There were firings and poor reviews, but after tripping over her own feet and enduring and surviving humiliation, she was discovered by Leland Hayward in Bill of Divorcement *(1932), then transported to Hollywood and into the hands of such as George Cukor, George Stevens, Dorothy Arzner.*

Molly Haskell

BRINGING UP BABY

USA, 1938 Regia: Howard Hawks

▪ T. it.: *Susanna!*. Sog.: dal racconto omonimo (1937) di Hagar Wilde. Scen.: Dudley Nichols, Hagar Wilde. F.: Russell Metty. M.: George Hively. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Roy Webb. Int.: Katharine Hepburn (Susan Vance), Cary Grant (dottor David Huxley, alias Mr. Bone), May Robson (Elizabeth Carlton Random), Charles Ruggles (sindaco Horace Applegate), Walter Catlett (Constable Slocum), Barry Fitzgerald (Aloysius Gogarty), Fritz Feld (dottor Fritz Lehman), Virginia Walker (Alice Swallow). Prod.: Cliff Reid, Howard Hawks per RKO Radio Pictures ▪ DCP. D.: 98'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: FPA Classics per concessione di Blackhawk Films

Celebre fiasco che col tempo è diventato – e continua a essere – un film di culto, *Bringing Up Baby* non fece perdere una montagna di soldi ma si limitò a passare inosservato. Come sempre fu Hepburn ad accollarsi gran parte della colpa, e il film contribuì alla famigerata etichetta di 'veleno per il botteghino' che le fu inflitta. In realtà, uno degli aspetti più affascinanti di Hepburn è la sua disponibilità a superare i confini della simpatia. Non cerca mai la complicità del pubblico lanciando occhiate d'intesa. E la vediamo all'apice della sua follia e del suo coraggio nella stravaganza poetica del leggiadro slapstick con il paleontologo interpretato da Cary Grant e nella bizzarra mescolanza di seduzione e spietatezza che alimenta il loro duetto romantico. Se le commedie *screwball* resistono nel tempo per il loro modo di sovvertire i luoghi comuni delle storie d'amore convenzionali, *Bringing Up Baby* è forse la più scandalosa di tutte, e il suo ritmo forsennato è solo uno degli strumenti che Howard Hawks mette in campo in questa sua ode alla follia. Se Stevens infonde eros nell'inquadratura e nell'illuminazione di Hepburn, Hawks apprezza le donne che – come i suoi uomini – agiscono, mostrano coraggio, dicono ciò che pensano.

Un'altra inversione di ruoli: a differenza delle sue eroine abituali, indifferenti al denaro, Hepburn in *Bringing Up Baby* lo vuole eccome – e ne vuole tanto. È pronta a tutto per ottenerlo, anche a trasportare una tigre di nome Baby da New York al Connecticut, con l'aiuto profondamente riluttante di un compagno imbranato, anche lui a caccia di fondi. Questa volta è l'identità dell'uomo a essere in gioco. Nello scontro tra accademico antiquato e socialite che lo travolge come un rullo compressore, è lui a subire la trasformazione e a trovare il suo vero io: sotto le cure implacabili di lei, passerà attraverso varie incarnazioni – fidanzato di una noiosa collega stakanovista, 'gay' travestito in vestaglia piumata e infine compagno forse romantico che, salito in cima al brontosauro che lei farà crollare, dice "Ho appena scoperto che è stata la giornata più bella della mia vita" e (con un gemito) "Penso di amarla".

Molly Haskell

The famous flop that went on to become, and stay, a cult favorite, Bringing Up Baby *didn't lose tons of money, it just came and went. Hepburn as usual shouldered most of the blame, and it was partly responsible for the "box-office poison" label. In fact one of the glorious things about Hepburn is her willingness to go beyond the boundaries of likability. She never seeks audience complicity with a compromising wink. And here she's at her craziest and bravest in the poetic per-*

Bringing Up Baby

versity of her balletic slapstick with Cary Grant's paleontologist, and the weird mixture of charm and ruthlessness driving their romantic duet. If the screwball comedies endure because of their way of subverting the sentimental platitudes of conventional love stories, Bringing Up Baby *may be the most outrageous of them all, breakneck speed being only one of the tools that Howard Hawks brings to this ode to insanity. Just as George Stevens brings eros into the framing and lighting of Hepburn, Hawks appreciates women who, like his men, do things, exhibit bravery, speak their minds.*

Another role reversal: unlike her usual heroines who are blasé about money, in Bringing Up Baby *Hepburn desperately wants the stuff and lots of it. She will do anything to get it, and that includes transporting a tiger named Baby from New York to Connecticut, with the deeply reluctant help of a nerdy companion also in search of funding. This time it's the man's identity that's at stake. In the face-off between fusty academic and wrecking-ball socialite, he's the one getting rehabilitated, finding his true self. Under her ruthless ministrations he will evolve through various incarnations – fiancé of a dull workaholic colleague; "gay" crossdresser in a feathery dressing gown; and finally a maybe-romantic companion who, standing atop the brontosaurus that Susan will bring crashing down, says: "I just discovered that was the best day I ever had in my whole life." And (moaning): "I love you I think."*

Molly Haskell

HOLIDAY

USA, 1938 Regia: George Cukor

▪ T. it.: *Incantesimo*. T. alt.: *Free to Live*. Sog.: dalla pièce omonima (1928) di Philip Barry. Scen.: Donald Ogden Stewart, Sidney Buchman. F.: Franz Planer. M.: Al Clark, Otto Meyer. Scgf.: Stephen Gooson. Int.: Katharine Hepburn (Linda Seton), Cary Grant (Johnny Case), Doris Nolan (Julia Seton), Lew Ayres (Edward 'Ned' Seton Jr.), Henry Kolker (Edward Seton Sr.), Edward Everett Horton (professor Nick Potter), Jean Dixon (Susan Potter), Henry Daniell (Seton Cram), Binnie Barnes (Laura Cram). Prod.: Everett Riskin per Columbia Pictures ▪ DCP. D.: 95'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K da Sony

Columbia a partire da una copia nitrato / *Restored in 4K by Sony Columbia from a nitrate print*

Lo spettacolo di Hepburn e Cary Grant che eseguono insieme un numero da circo in *Holiday*, con salti mortali mozzafiato e capriole all'indietro, è la vera trasfigurazione dell'eros in azione, l'acrobazia come reciproca eccitazione.

Questo secondo adattamento di uno spettacolo teatrale di Philip Barry si inserisce nella tipica dinamica della commedia *screwball*, dove l'inversione dei ruoli sessuali si traduce in una libertà più ampia. Il livellamento delle difficoltà tra uomini e donne, in questi film, fa parte di un mondo reinventato in cui l'autorità maschile e l'imperialismo sessuale vengono smussati o sospesi mentre lo spirito femminile diventa dominante o almeno conquista la parità. Hepburn è nuovamente fuori fase con il mondo che la circonda, come in *Bringing Up Baby*, ma qui la sua ribellione è un po' più ragionata: è ricca e non lo sopporta, e per questo si rifugia in un'oasi spensierata piena di giochi e giocattoli d'infanzia. Johnny Case è invece un uomo che si è fatto da solo ed è fidanzato con una ragazza ricca conosciuta da poco, la cui posizione sociale lo lascia interdetto. In realtà vorrebbe solo prendersi un anno di vacanza per capire chi è e che cosa vuole dalla vita. Questo suo desiderio di sottrarsi al lavoro per cercare il senso profondo dell'esistenza potrebbe essere uno dei motivi per cui il pubblico della Grande Depressione, alla disperata ricerca di impiego, non accolse il film con entusiasmo, a differenza delle generazioni successive. Eppure c'è qualcosa di intramontabile nelle parole caustiche di Hepburn quando dice "Lei non è stato ancora contagiato dalla riverenza per i ricchi". Nell'edenica stanza dei giochi nascosta nel grande palazzo sulla Fifth avenue, e sotto l'influenza liberatoria di Hepburn, Grant finisce per abbracciare lo spirito di follia e libertà che lei incarna, e così facendo diserta il mondo degli affari rappresentato dal futuro suocero.

Holiday

La maestria con cui Cukor domina il tutto è superlativa, in un equilibrismo di primi piani e piani d'insieme, tra dolcezza e malinconia, rabbia (Hepburn e la sorella Doris Nolan) e stravaganza (i comprimari Edward Everett Horton e Jean Dixon), cupezza (il fratello alcolizzato Lew Ayres) e, ovviamente, il rigido conformismo (il padre Henry Kolker, Henry Daniell), e l'estro giocoso che domina il mondo della soffitta.

Molly Haskell

The spectacle of Hepburn and Cary Grant performing a circus act together in Holiday*, breathtaking backward flips and somersaults, is truly the transmogrification of eros into action, acrobatics as mutual turn-on.*

This second adaptation of a Philip Barry play plugs into the screwball comedy dynamic that sexual reversal equals a larger freedom. The equalization of difficulties in these films is part of a reinvented world in which male authority or sexual imperialism is reduced or in abeyance while the feminine spirit is either dominant or equal. Hepburn is

Woman of the Year

again out of step with her world, as in in Bringing Up Baby*, but here she's a slightly more thoughtful rebel: she's rich and she hates it, hence her retreat into a carefree refuge filled with the games and toys of childhood. Johnny Case (Cary Grant) is the self-made man who's engaged to a rich girl he's only just met and whose position stuns him. His actual wish is to just take a year-long vacation and find out who he is and what he wants. His determination to escape work and find meaning may be one reason Depression-era audiences, desperate for work, didn't responded as warmly to this film as later audiences did. Still there's something timeless about Hepburn's words when she says, caustically: "You haven't been bitten by reverence for riches." In the Eden-like playroom secreted in the huge Fifth Avenue mansion, and under the auspices of the liberating Hepburn, Grant gradually embraces the spirit of foolishness and freedom that she represents and in so doing defects from the business world (represented by his prospective father in law).*

Cukor's mastery of this ensemble is superlative, a balancing act of close-ups, and ensemble shots, the sweet and the sad, the angry (Hepburn, sister Doris Nolan) and the whimsical (sidekicks Edward Everett Horton and Jean Dixon); the morose (alcoholic brother Lew Ayres) and of course the stuffy (father Henry Kolker, Henry Daniell) – and the antic in the attic.

Molly Haskell

WOMAN OF THE YEAR

USA, 1942 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *La donna del giorno*. Scen.: Ring Lardner Jr., Michael Kanin. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Frank Sullivan. Scgf.: Cedric Gibbons. Mus.: Franz Waxman. Int.: Katharine Hepburn (Tess Harding), Spencer Tracy (Sam Craig), Fay Bainter (Ellen Whitcomb), Reginald Owen (Clayton), Minor Watson (William J. Harding), William Bendix ('Pinkie' Peters), Gladys Blake (Flo Peters), Dan Tobin (Gerald Howe), Roscoe Karns (Phil Whittaker), William Tannen (Ellis). Prod.: Joseph L. Mankiewicz per Metro-Goldwyn-Mayer ▪ DCP. D.: 114'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Warner Bros.

Il primo film di Hepburn con Tracy e, grazie alla regia di George Stevens, il più erotico. Basato su una sceneggiatura di Ring Lardner e Michael Kanin, il film punta l'attenzione sulla condizione di donna nubile e indipendente della protagonista: giornalista cosmopolita (ispirata a Dorothy Thompson), Tess Harding è una donna determinata che ammira le donne in carriera e sa che "non si può avere tutto".

Lei però ha già un bel po' – condizione sociale (è figlia di un ex ambasciatore), istruzione (parla diverse lingue) – mentre Tracy interpreta il personaggio più pacato, un giornalista sportivo che alla fine avrà la soddisfazione di vederla fare i conti con la realtà. Dopo aver vinto il premio per la 'donna dell'anno', Tess è costretta a preparargli la colazione, impresa in cui si rivela disperatamente inetta. Questo finale da *Bisbetica domata* fu aggiunto quando il pubblico, durante i test di proiezione, giudicò minacciosa la perfezione di Tess. Le femministe della mia generazione ne furono inorridite, ma purtroppo questo epilogo non sembra più così arcaico in un momento segnato dal ritorno del conservatorismo.

Molly Haskell

L'idea di raccontare la relazione tra una commentatrice politica femminista e un giornalista sportivo che lavorano per lo stesso giornale venne a Ring Lardner, Jr., che pensava a una specie di *Bisbetica domata* in chiave intellettuale (ispirandosi a suo padre, giornalista sportivo, e a sua madre, l'editorialista politica Dorothy Thompson). La sceneggiatura scritta in collaborazione con Michael Kanin avrebbe valso ai due autori un Oscar.

Abile e spigliato, George Stevens interpreta la maggior parte delle scene come se fosse un film muto, concentrandosi sull'orchestrazione di corpi e sguardi, con un ritmo costante e irresistibile, come nella splendida sequenza in cucina (la cosa più alla Laurel & Hardy mai vista in un film di Stevens) che era il finale alternativo pensato dal regista quando il finale originale – che

prevedeva per Tess una punizione più blanda – non convinse il pubblico. La scena, una delle massime espressioni di tempismo comico della storia del cinema, è sia un invito alla vita domestica che una sua parodia. Sebbene il messaggio sia datato, perfino per il 1941, l'interpretazione intramontabile di Tracy e Hepburn trasforma la sequenza in un gioco a due. I due attori trasmettono amore e ammirazione reciproca per tutta la durata del film, anche quando Tracy sfoggia i suoi sorrisi trattenuti e gli sguardi taglienti tipicamente stevensiani. Ne fanno quindi un film sul loro primo incontro e su un amore nato sul set che durerà fino alla morte di Tracy. I due si rispecchiano l'uno nell'altra, anche nella famigerata cucina.

Ehsan Khoshbakht

Hepburn's first film with Spencer Tracy and, thanks to George Stevens' direction, the most erotic. Based on a screenplay by Ring Lardner and Michael Kanin, the movie focuses on her unmarried state. As a globe-trotting reporter (based on Dorothy Thompson) Tess Harding (Hepburn) is a hard-charging woman who admires career women but knows "you can't have it all."

She's already got a good deal: class (daughter of a former ambassador), education (several languages), while Tracy is the low-key one, a sports reporter who must oversee her comeuppance in the end. After winning the Woman of the Year award, she's obliged to fix him breakfast – a feat at which she is inept and miserable. This Taming of the Shrew *ending was added after preview audiences found her perfection threatening. My generation of feminists were horrified by this ending, but alas it has come to seem not so archaic in this conservative moment.*

Molly Haskell

The idea for a relationship between a feminist political commentator and a sportswriter working for the same journal first came to Ring Lardner, Jr. as a sort of intellectual Taming of the Shrew *– with his own sportswriter father and the political columnist Dorothy Thompson in mind. The script he wrote with Michael Kanin would win the duo an Oscar.*

Adroit and breezy, George Stevens interprets most of the scenes like a silent film, focusing on orchestrating bodies and gazes, with a sense of relentless groove, as in the splendid kitchen sequence (the most Laurel and Hardy thing in a Stevens picture), which was an alternative ending devised by the director after the original ending – settling on a softer punishment for Tess – didn't do too well with audiences. This scene, one of the greatest examples of performers' timing on celluloid, is both an invitation to domesticity and a parody of it. While the message is dated, even for 1941, Tracy and Hepburn's timeless performances make it look like a game played between the two of them. They radiate love and mutual admiration throughout, even when Tracy sports his tight-lipped grins and glares. They make it a film about their own first encounter and an on-set love story that lasted until Tracy's death. The two are projecting each other, even in that infamous kitchen.

Ehsan Khoshbakht

Adam's Rib

ADAM'S RIB

USA, 1949 Regia: George Cukor

▪ T. it.: *La costola di Adamo*. Scen.: Ruth Gordon, Garson Kanin. F.: George J. Folsey. M.: George Boemler. Scgf.: Cedric Gibbons, William Ferrari. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: Spencer Tracy (Adam Bonner), Katharine Hepburn (Amanda Bonner), Judy Holliday (Doris Attinger), Tom Ewell (Warren Attinger), David Wayne (Kip Lurie), Jean Hagen (Beryl Caighn), Hope Emerson (Olympia La Pere), Eve March (Grace). ▪ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus

Dopo essere stata relegata al ruolo di moglie in *Scandalo a Philadelphia* Hepburn girò i suoi film più apertamente femministi con Spencer Tracy, suo compagno anche nella vita, cui era affidato il compito di 'accorciarla'. Come se fosse stato possibile. E tuttavia c'era qualcosa di rassicurante in quella mascolinità semplice e pacata che creava una sorta di 'zona di comfort' per la ribollente ambizione

di lei. Hepburn gli donava un po' di sex appeal da protagonista e lui le restituiva desiderabilità a un'età in cui la maggior parte delle attrici ha chiuso con i ruoli romantici. Questo delicato equilibrio trova piena espressione nei grandi film della coppia scritti da Ruth Gordon e Garson Kanin e diretti da Cukor. *Lui e lei* metterà in mostra le doti atletiche di Hepburn e l'erosione dell'ego che deriva dall'attrazione per l'uomo sbagliato – prima che Tracy diventi il suo allenatore.

In *Adam's Rib*, Adam e Amanda Bonner, entrambi avvocati di successo a metà carriera, si ritrovano su fronti opposti: Hepburn, in uno dei suoi pochi ruoli esplicitamente femministi, difende una donna accusata di aver sparato al marito infedele, sottolineando come l'opinione pubblica (e la legge) reagirebbe diversamente se l'autore del gesto fosse un uomo. Sull'altro versante, gli esilaranti e tuttavia commoventi Judy Holliday e Tom Ewell rappresentano un modello alternativo di matrimonio: una coppia di classe media non proprio brillante, con figli, che non ha altra scelta se non restare insieme.

Come nella maggior parte dei film di Hepburn (e in generale delle *screwball comedy*), non ci sono figli a complicare le cose. Ma la loro assenza nel contesto di una relazione appagante suggerisce implicitamente che un matrimonio può dirsi completo anche senza figli. I discorsi appassionati di Hepburn sulla doppia morale di genere sono sostenuti da esilaranti gag processuali, che fanno perdere la pazienza anche al solitamente calmo Tracy: al carisma si mescola una tensione palpabile. Nella colonna sonora di Miklós Rózsa si intreccia la canzone dolcemente ironica (e orecchiabilissima) di Cole Porter *Farewell Amanda*, suonata e cantata da David Wayne (l'amico gay della coppia) ma intonata con grazia anche dai due protagonisti.

Molly Haskell

After dwindling into a wife in The Philadelphia Story *Hepburn made her most overtly feminist movies with Spencer Tracy, her sometime companion who was enlisted to "cut her down to size." As if anyone could. Yet there was something reassuring in his low-key, meat-and-potatoes masculinity that created a kind of comfort zone for her bristling ambition. She gave him a little leading-man sex appeal and he gave her desirability at a time when most actresses are finished as romantic partners. This delicate equilibrium finds explicit expression in the great Hepburn-Tracy vehicles written by Ruth Gordon and Garson Kanin and directed by Cukor.* Pat and Mike *displays Hepburn's athletic skills and the ego-erosion that comes with being attracted to the wrong man – before Tracy becomes her coach.*

In this film, Adam and Amanda Bonner, two successful lawyers in mid-career, find themselves in opposition: Hepburn in one of her few explicitly feminist roles, defends a woman accused of shooting her philandering husband, pointing out the difference in public opinion (and the legal implications) if a man had committed the act. The second couple, a hilarious yet touching Judy Holliday and Tom Ewell, form a kind alternate model of marriage, a none-too-bright middle-class couple with kids, and with no real option but to remain married.

As in most Hepburn movies (and screwball comedies generally), there are no children to complicate matters. But their absence within the context of a rich relationship suggests subliminally that it is possible to have a complete marriage without them. Hepburn's impassioned speeches about the double standard are buttressed by hilarious courtroom shenanigans, bringing the ever-patient Tracy to a boil. There's real tension along with the charm. Threaded through the Miklós Rózsa score is the sweetly ironic Cole Porter song (and earworm) Farewell Amanda*, played and sung by David Wayne, the couple's gaymate, but also hummed quite tunefully by the two leads.*

Molly Haskell

THE AFRICAN QUEEN

USA, 1951 Regia: John Huston

▪ T. it.: *La regina d'Africa*. Sog.: dal romanzo omonimo (1935) di C.S. Forester. Scen.: James Agee, John Huston, Peter Viertel. F.: Jack Cardiff. M.: Ralph Kemplen. Scgf.: Wilfred Shingleton. Mus.: Allan Gray. Int.: Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose Sayer), Robert Morley (reverendo Samuel Sayer), Peter Bull (capitano della Königin Luise), Theodore Bikel (primo ufficiale della Königin Luise), Walter Gotell (secondo ufficiale della Königin Luise), Peter Swanwick (primo ufficiale della Shona), Richard Marner (secondo ufficiale della Shona). Prod.: Sam Spiegel per Horizon Pictures, Romulus Films ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: StudioCanal per concessione di Romulus Library ▪ Restaurato in 4K nel 2010 da Romulus Library e Paramount Pictures, a partire dal negativo originale 3-strip / *Restored in 4K in 2010 by Romulus Library and Paramount Pictures, from the original 3-strip negative*

A Hepburn veniva spesso rimproverato di interpretare se stessa, un'accusa rivolta alla maggior parte delle star che, nello studio system, avevano sviluppato identità riconoscibili. La sua gamma espressiva era più ampia di quanto le si riconoscesse, ma non poteva fare tutto. Fu forse la più improbabile tra la dozzina di attrici che volevano interpretare Scarlett O'Hara, e non capiva perché David Selznick le avesse detto di non credere che Clark Gable l'avrebbe accettata.

Il ruolo della missionaria di *The African Queen* di John Huston fu forse la sua prova più difficile, e ne uscì a testa alta. Pare che Hepburn avesse qualche difficoltà e che avesse chiesto aiuto a Huston. "Pensa a Eleanor Roosevelt", le avrebbe risposto il regista. Allo scoppio della Prima guerra mondiale la protagonista e il marito missionario (la cui morte giungerà di lì a poco con tempismo perfetto) si trovano nell'Africa orientale tedesca

dove incontrano il rozzo e burbero meccanico Humphrey Bogart. I due si ritrovano letteralmente legati l'uno all'altra quando la loro barca affronta le rapide, formando una coppia bizzarra ma carismatica. Come Spencer Tracy in *Lui e lei*, Bogart le fa da mentore nella conquista di una maggiore sicurezza fisica.

Molly Haskell

The African Queen

Il romanzo di C.S. Forester su una strana coppia – un capitano di battello rozzo e ubriacone e una puritana missionaria nel Congo durante la Prima guerra mondiale – passò di mano dalla Columbia (dove avrebbe dovuto avere come protagonisti Charles Laughton ed Elsa Lanchester) alla Warner (per un progetto pensato per Bette Davis) prima di approdare alla Horizon Pictures di Sam Spiegel e John Huston. I fondi per acquisire i diritti della storia, venduti a prezzo esorbitante, furono reperiti attraverso una società di noleggio di attrezzature sonore. Un ulteriore finanziamento giunse dalla Romulus di Londra quando Hepburn e Bogart accettarono di prendere parte al film.

La sceneggiatura fu scritta in collaborazione con uno dei più grandi scrittori e critici cinematografici americani, James Agee, che aveva da poco dedicato un profilo a Huston sulla rivista "Life" dando inizio a una stretta amicizia tra i due. Agee ebbe un infarto durante l'intensa fase di scrittura (un secondo infarto lo avrebbe ucciso quattro anni dopo). Poiché la sceneggiatura non aveva ancora un finale, per completarla intervenne Peter Viertel.

Durante un'avventurosa e spesso caotica lavorazione in Africa – era la prima volta di Huston nel continente – Hepburn contrasse una grave malattia, oltre a essere vittima di continui scherzi da parte del coprotagonista e del regista, tanto da definire l'esperienza un supplizio, "intrappolata com'ero tra due maschi alfa". Nonostante le difficoltà ne uscì trionfante. L'evidente contrasto tra Hepburn e Bogart vivacizza il film. Entrambi si cimentarono in ruoli lontani dal loro registro abituale, ma questo non trovò riscontro nei loro compensi (il salario e la percentuale sui profitti di Hepburn erano esattamente la metà di quelli di Bogart). La meticolosità, integrità e idealismo di Hepburn si scontrano sullo schermo con l'atteggiamento edonista e goliardico di Huston, che a volte sfiorava la sregolatezza. La sua regia rafforzò la performance di Hepburn, mentre la presenza dell'attrice addolcì i tratti marcatamente maschili che solitamente caratterizzavano il regista. Con l'eccezione di *In questa nostra vita*, questo fu il primo film di Huston con una protagonista femminile di vero spessore.

Ehsan Khoshbakht

Hepburn was often accused of playing herself, an accusation made against most stars who had developed recognizable personae under the studio system. Her range was greater than she was given credit for, but she couldn't do everything. She was perhaps the least likely of the 12 or so stars who wanted to play Scarlett O'Hara, and couldn't understand why David Selznick said he didn't think Clark Gable would go for her.

The missionary in John Huston's The African Queen *was perhaps her most difficult and she brought it off beautifully. She was reportedly having trouble with it and asked Huston for help. "Just think of Eleanor Roosevelt," he is reported to have said. She and her soon-to-conveniently-die missionary brother are in German East Africa at the outbreak of World War I, where they meet up with boorish mechanic Humphrey Bogart. The two are thrown together literally when their boat hits the rapids, forming an odd but charismatic couple. As with Spencer Tracy in* Pat and Mike*, he's her mentor in physical confidence.*

Molly Haskell

C.S. Forester's book about an odd couple – an uncouth gin-steeped boat captain and a prim missionary in the Congo during the World War I – changed hands from Columbia (where it was meant to star Charles Laughton and Elsa Lanchester) to Warner (a vehicle for Bette Davis) before it finally landed with Sam Spiegel and John Huston's Horizon Pictures. The cash for acquiring the exorbitantly priced story

Summertime

rights to The African Queen *was hustled through a sound equipment-renting company. When Hepburn and Bogart agreed to star, further financial support came from Romulus in London.*

The script was written in collaboration with one of America's finest writers and film critics, James Agee, who had recently profiled Huston for "Life", leading to a close friendship between the two. Agee suffered a heart attack during the intense writing period (a second one would claim his life four years later). Since the script still lacked an ending, Peter Viertel stepped in to complete it for Huston.

During an adventurous and often mystified shoot in Africa – Huston's first time on the continent –Hepburn endured a serious illness, in addition to being subjected to pranks from both her co-star and the film's director, leading her to describe the experience as being "stuck with two over-male men". Despite the challenges, she emerged triumphantly. Hepburn's evident contrast with Bogart enlivens the film. The efforts on both sides were effectively against type, though their salaries were not. (Hepburn's salary and profit percentage were exactly half of Bogart's.) Her fastidiousness, integrity, and idealism clash on screen with Huston's self-indulgent, fun-loving attitude, which sometimes could teeter on the edge of rambling. Huston's direction toughened Hepburn's performance, while her presence softened his typically overemphasised masculine edges. With the exception of In This Our Life *(1941), this was the first Huston film with a leading woman of true significance.*

Ehsan Khoshbakht

SUMMERTIME

USA, 1955 Regia: David Lean

■ T. it.: *Tempo d'estate*. Sog.: dalla pièce *The Time of the Cuckoo* (1952) di Arthur Laurents. Scen.: David Lean, H. E. Bates. F.: Jack Hildyard. M.: Peter Taylor. Scgf.: Vincent Korda. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Katharine Hepburn (Jane Hudson), Rossano Brazzi (Renato De Rossi), Isa

Miranda (signora Fiorini), Darren McGavin (Eddie Yaeger), Mari Aldon (Phyl Yaeger), Jane Rose (Edith McIlhenny), MacDonald Parke (Lloyd McIlhenny), Gaetano Autiero (Mauro), Jeremy Spenser (Vito De Rossi). Prod.: Ilya Lopert, Norman Spencer per London Films ▪ 35mm. D.: 100'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Tigon Film Distributors e Hollywood Classics International

A un'età in cui la maggior parte delle attrici interpreta parti da caratterista più che ruoli da protagonista romantica, Hepburn e la sua longevità artistica erano un'anomalia. Allora come oggi, Hollywood ha sempre equiparato il potere femminile alla giovinezza e alla bellezza. Ma lei aveva costruito la sua carriera sull'intelligenza e la determinazione, non sul fascino e la bellezza di una primadonna, e sopravvisse alle altre. (Non era completamente sola: negli anni Cinquanta Hollywood era più aperta alle star mature. Anche Bette Davis e Joan Crawford vissero storie d'amore tardive in film come *Perdutamente tua* e *So che mi ucciderai*).

Come molti dei suoi personaggi, anche questo nacque da un'opera teatrale (di Arthur Laurents) e passò attraverso varie possibili attrici prima che lei lo conquistasse e lo facesse suo. Qui Hepburn è spogliata non solo della giovinezza e del fascino ma anche della sua sfrontata sicurezza e dei suoi modi imperiosi. È addirittura un'*ugly american*, una zitella di Akron, Ohio, in vacanza a Venezia. E non è mai apparsa così bella sullo schermo come in questo film diretto da David Lean e girato in loco.

In un certo senso Hepburn trasforma l'età in un punto di forza, sa prendersi in giro ed essere irritante e simpatica allo stesso tempo. Può persino cadere in un canale senza compromettere del tutto il suo amor proprio o le sue prospettive romantiche, incarnate dall'irresistibile Rossano Brazzi, un antiquario incontrato per la prima volta (e dove, se no?) in piazza San Marco.

Hepburn era una temeraria, sul set e nella vita, e in questo caso la sua audacia la mise nei guai: insistette per girare personalmente la scena della caduta nel canale invece di affidarla a una controfigura. Il risultato fu un'infezione agli occhi che la accompagnò per il resto della vita.

Ricordava il lavoro con Lean come uno dei più impegnativi della sua carriera: il regista la pungolò e la provocò fino a portarla in territori che non avrebbe scelto da sola. Anche sul piano emotivo non ebbe paura di lasciarsi ritrarre senza difese, in tutta la sua solitudine e insicurezza, in quella che forse è una delle sue interpretazioni più coraggiose e commoventi.

Molly Haskell

At an age when most actresses are playing character parts rather than romantic leads, Hepburn's longevity was an anomaly. Hollywood then as now was a town that equates female power with youth and beauty. But she had staked her career on intelligence and determination, not the glamor and beauty of a prima donna, and she won by outliving them all. (She wasn't entirely alone: Hollywood in the 1950 was more receptive to aging stars. Bette Davis and Joan Crawford also had late-life romances in films such as Now Voyager *and* Sudden Fear.*)*

Like so many of her parts, this one originated in a play (Arthur Laurents) and went through various possible actresses before she won it and made it her own. Here she's shorn not just of youth and glamor but of her brash confidence and imperious manners. She's an Ugly American of all things, a spinster from Akron, Ohio, but she's in Venice! And never has it looked more beautiful on the screen than in this film directed by David Lean and shot on location.

In a way Hepburn turns age into an asset; she can make fun of herself, can be irritating and likable at the same time. She can even fall into the canal without completely smashing her amour-propre. Or her romantic prospects, which reside in the heart-stoppingly gorgeous Rossano Brazzi as an antiques dealer she sees first (where else?) on the piazza San Marco.

She was a risk-taker, on screen and off, and in this case her recklessness got her into trouble: she insisted on doing the canal scene herself rather than turning it over to a stuntwoman. As a consequence, she developed an eye infection that lasted for the rest of her life.

Yet she recalled working with Lean as one of the most challenging experiences of her career, as he pushed and goaded her into places she hadn't chosen. Emotionally, too, she allowed herself to be fearlessly exposed in all her loneliness and insecurity, this may be one of her bravest and most moving performances.

Molly Haskell

DESK SET

USA, 1957 Regia: Walter Lang

▪ T. it.: *La segretaria quasi privata*. Sog.: dalla commedia omonima (1955) di William Marchant. Scen.: Phoebe Ephron, Henry Ephron. F.: Leon Shamroy. M.: Robert Simpson. Scgf.: Lyle Wheeler, Maurice Ransford. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Spencer Tracy (Richard Sumner), Katharine Hepburn (Bunny Watson), Gig Young (Mike Cutler), Joan Blondell (Peg Costello), Dina Merrill (Sylvia Blair), Sue Randall (Ruthie Saylor), Neva Patterson (signorina Warriner), Harry Ellerbe (Smithers), Nicholas Joy (signor Azae), Diane Jergens (Alice). Prod.: Henry Ephron per 20th Century Fox Film Corporation ▪ DCP. D.: 103'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus

Le commedie ambientate in ufficio furono una costante degli anni Cinquanta, e questo gioiellino meno conosciuto si apre con una panoramica verso l'alto del grattacielo in cui ha sede la fittizia Compagnia radiofonica federale, nel cuore di Manhattan, dove il

Desk Set

personale dell'Ufficio Quesiti rischia di essere sostituito da un supercomputer chiamato EMERAC (Electromagnetic MEmory and Research Arithmetical Calculator) o 'Emmy'. Questa commedia romantica con Katharine Hepburn e Spencer Tracy venne adattata da Phoebe Ephron ed Henry Ephron (che a loro volta formavano una coppia anche nella vita) a partire da un'opera teatrale di William Marchant. Come in *Adam's Rib* e in *Lui e lei*, traspare la concezione paritaria dei ruoli di genere. Il film a colori e in CinemaScope, uno dei primi a esplorare le paure legate all'intelligenza artificiale, è diretto da Walter Lang, che aveva appena vinto un Oscar per la regia del musical con Yul Brynner *Il re ed io.*

Qui il conflitto non è tanto tra uomo e donna quanto tra Bunny ed Emmy. Hepburn è Bunny Watson, capo del team di ricercatrici e mente formidabile capace di snocciolare fatti arcani con assoluta naturalezza. Il lavoro dell'ufficio – ora minacciato dall'arrivo di Spencer Tracy, ingegnere ed 'esperto di efficienza' che deve installare il suo prodigioso computer – è quello di rispondere alle domande di ogni genere provenienti dal pubblico e da varie organizzazioni. Le ragazze (Joan Blondell, Dina Merrill, Sue Randall) non sono solo abili a trovare informazioni, ma anche a scambiarsi battute e consigli sentimentali. Per esempio: Gig Young, l'occasionale fidanzato di Hepburn, fa sul serio oppure no?

Bunny è una variante della zitella attraente spesso interpretata da Hepburn, una donna non contraria all'amore ma troppo impegnata per dedicargli tutta la sua attenzione. Qui Tracy fa emergere il suo lato femminile, e persino un paio di timidi rossori, mentre il fidanzato affascinante ma inaffidabile batte in ritirata. Ci sono deliziosi doppi sensi, piuttosto spinti per un film soggetto al Production Code. Hepburn e Tracy, ormai navigati in questo gioco, riescono comunque a conservare una certa freschezza, adattandosi a una nuova dinamica come il triangolo amoroso… o, con Emmy sullo sfondo, non sarà piuttosto un quadrilatero?

Molly Haskell

Workplace comedies were a feature of the decade and this lesser-known charmer begins with a pan up the skyscraper of the fictional Federal Broadcasting Network in midtown Manhattan, where a group of reference librarians are about to be replaced by the EMERAC (Electromagnetic MEmory and Research Arithmetical Calculator) or the "Emmy." This comedy romance featuring Katharine Hepburn and Spencer Tracy was fittingly adapted by husband-wife screenwriting team Phoebe Ephron and Henry Ephron from a stage play by William Marchant, and as in Adam's Rib *and* Pat and Mike*, you can feel the underpinning of sexual equality. One of the first films to address the fears of AI, this color and scope movie was directed by Walter Lang who had just won an Academy Award for his direction of the Yul Brynner musical* The King and I.

The opposition here is not so much boy vs girl as Bunny vs Emmy. Hepburn is Bunny Watson, a formidable brain who tosses off arcane facts with the greatest of ease as she heads up a group of researchers. Their job – now threatened by the arrival of Spencer Tracy, engineer and "efficiency expert" who's there to install his prodigy – is to field questions on every conceivable topic as calls come in from the general public and from various organizations. The girls (Joan Blondell, Dina Merrill, Sue Randall) are not just good at looking up facts, but at trading quips and romantic advice. Such as whether Gig Young as Hepburn's sometimes boyfriend is serious or not about marriage.

Bunny is a variation on Hepburn's attractive spinsterish woman who's not averse to love but has been too preoccupied to give it her full attention. Here Tracy brings out the feminine side, even a coy blush or two, as the slick suitor beats a retreat. There are delicious innuendoes, fairly racy for a film under the Production Code. The two are old hands at this but it always seems fresh, tied to a new situation such as the love triangle… or is it (there's Emmy in the background) a quadrangle?

Molly Haskell

PRIMA LA VITA! IL CINEMA DI LUIGI COMENCINI

Life Comes First! The Cinema of Luigi Comencini

Programma a cura di / *Programme curated by* **Francesca Comencini** ed **Emiliano Morreale**
Note di / *Notes by* **Emiliano Morreale**

Quello che possiamo perdere

Il Cinema Ritrovato ci ricorda che il cinema può andare perduto. Il gesto di cercare è una costruzione lunga, a volte faticosa, un'inclinazione che può durare tutta una vita. I gesti invece che portano a dimenticare e a perdere sono bruschi, veloci, scomposti. In un attimo ci rendiamo conto che qualcosa è andato perduto e solo allora ne avvertiamo un'acuta mancanza. Così accade con molte cose in Italia. Così sembra sempre sul punto di accadere con il cinema.

L'inclinazione del cercatore mio padre, Luigi Comencini, l'ha avuta per tutta la vita. Diceva, ormai vecchio: "Quando penso al cinema mi viene in mente un bambino che cerca nella spazzatura e trova una biglia meravigliosa, allora corre dal padre e dice 'guarda papà cosa ho trovato!!'. Questo è il cinema, mostra ciò che trova". E, aggiungiamo noi, qui da Bologna, ciò che ritrova.

Questa volta abbiamo ritrovato te, papà. Cercatore paziente e ostinato, di film muti perduti, di personaggi fragili e invisibili, di lacrime trattenute e minutaglie della vita quotidiana, di fratture del paese, di bambini mai ascoltati, di fiabe contadine, di questa nostra Italia bella e sempre sul punto di perdersi, che hai raccontato come un umile cercatore spaesato, figlio di una madre svizzera tedesca e di un padre italiano costretti a emigrare in Francia, da fuoriuscito hai cercato sempre la tua patria e l'hai trovata nel cinema e ce l'hai restituita attraverso il cinema.

Quando penso alla tua attitudine di cercatore penso che tu abbia fatto questo mestiere con la pazienza e l'ostinazione di un agricoltore, che sa aspettare e sa raccogliere, sa rinunciare e sa combattere contro le intemperie per ogni singola pianta. Così ti vedo e ti immagino, cercatore contadino, chino su radici e terra, in cerca di fiabe dove la più grande magia si sprigiona dalla realtà solo ad avere la pazienza di guardarla a lungo. Hai seminato tanto e noi ti diciamo che quello che hai seminato germina ancora, nelle stagioni più fredde e in cui ne abbiamo più bisogno. Germina ancora per noi, come un fiore inaspettato in un campo o come la biglia meravigliosa che quel bambino trova nella spazzatura.

Francesca Comencini

That Which We Can Lose

Il Cinema Ritrovato reminds us that cinema can be lost. The act of seeking is a long, often laborious, process: an impulse that can last a lifetime. On the other hand, acts which lead to forgetting and loss are abrupt, quick, haphazard. In a moment we realize that something has been lost and only then do we feel its painful absence. This is how it is with many things in Italy. This is what always seems to be about to happen to the cinema.

My father, Luigi Comencini, had the seeker's impulse all his life. When he was old, he used to say, "When I think about the cinema, I think of a child rummaging through the rubbish and finding a wonderful marble; he runs to his father and says 'Daddy, look what I've found!!'. This is the cinema: showing what we have discovered". And we should add, here in Bologna, what we have rediscovered.

This time, Dad, we have found you. A patient and persistent seeker – of lost silent films; of fragile and invisible characters; of tears withheld and of the minutiae of everyday life; of the country's divisions; of children who are never listened to; of peasant fables; of our beautiful Italy, which is always on the verge of losing itself and which you recounted as a humble and disoriented seeker – the son of a Swiss German mother and an Italian father who were forced to emigrate to France. As an exile you always sought your homeland and you found it in the cinema, and you restored that land to us through the cinema.

When I think of your seeker's impulse, I think that you did this job with the patience and persistence of a farmer who knows how to wait and to harvest, who knows when to give up and when to fight against bad weather for every one of his plants. This is how I see and imagine you: as a peasant-seeker, bent over the earth and the roots, searching for fables where the greatest magic springs forth from reality if you only have the patience to observe it for long enough. You sowed a great deal and we want to tell you that what you sowed still bears fruit – in the bleakest of seasons and in those who need it most. It is still bearing us fruit, like an unexpected flower in the middle of a field, or like that wonderful marble that a child finds in the rubbish.

Francesca Comencini

Luigi Comencini era un giovane cinefilo, architetto e poi critico e fotografo, formatosi sui classici del cinema muto che raccoglieva per Milano e che hanno contribuito a formare la Cineteca Italiana (ora Cineteca Milano), come ricorderà nel documentario *Il museo dei sogni* e nel successivo lungometraggio *La valigia dei sogni*. Ma il cinema che ha voluto fare è stato sempre un dialogo con il pubblico. Tanto che, per quasi dieci anni, non riuscì mai a realizzare i film che desiderava, pur firmando successi leggendari come *Pane amore e fantasia*, impeccabili commedie e prima ancora melodrammi tra i migliori del decennio.

Il primo film pienamente 'suo' lo firma dopo i quarant'anni: è il bellissimo e sfortunatissimo *La finestra sul Luna Park*. Ma negli anni del boom, davanti a un pubblico più 'adulto', finalmente può avvenire l'incontro. *Tutti a casa* è un grande successo e un film di esemplare maturità, un prodigio di comunicativa, di ritmo e di impegno. E a differenza di quasi tutta la commedia all'italiana, privo di cinismo. Come sempre sarà in Comencini: c'è in lui una fiducia negli esseri umani, sempre più difficile e amara, e una comprensione che argina ogni moralismo.

Forse è anche per disincanto di riformista deluso, per essersi accorto che gli italiani diventavano qualcosa di diverso da quel che aveva sperato, che Comencini diventa davvero 'il regista dei bambini'. È a partire da *Incompreso* che la serie dei film sull'infanzia si arricchisce, parallela a opere sempre più amare e feroci. Comencini racconta un mondo pieno di ingiustizie e meschinità: la sopraffazione di classe in *Lo scopone scientifico* e in *Delitto d'amore* (tra i migliori film politici del decennio), la borghesia torinese in *La donna della domenica*, gli spaventosi condomini di *Il gatto*, fino all'apocalisse di *L'ingorgo*, che chiude ogni possibilità alla commedia. Siamo a un passo dalle parabole di Marco Ferreri, ma Comencini si negherà sempre alla misantropia, e per far questo, appunto, crederà nei bambini. Pur mettendoli a confronto con la miseria, la sofferenza e la morte, affida loro le residue, commosse speranze: anche nell'esemplare inchiesta televisiva *I bambini e noi*. E le sue puntate nel 'giallo' sono occasioni per raccontare spietatamente la borghesia, coerentemente con il gusto per un cinema popolare.

Non sorprende che il suo meraviglioso *Pinocchio* televisivo fosse stato così amato da Elsa Morante, che sull'onda del Sessantotto, animata da una speranza presto delusa, aveva scritto *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Emiliano Morreale

Luigi Comencini was a young cinephile, an architect, and later critic and photographer, shaped by the classics of silent cinema that he collected in Milan and which helped form the Cineteca Italiana (now the Cineteca Milano), as he would go on to recall in the documentary Il museo dei sogni *and the subsequent feature* La valigia dei sogni. *However, the cinema he wanted to make was always in dialogue with the audience. So much so that for almost ten years, he was unable to make the films he wanted to, instead putting his name to legendary successes like* Bread, Love and Dreams*, impeccable comedies, and before that, the best melodramas of the decade.*

The first film that truly belongs to him was made when he was already in his forties: the wonderful but ill-fated La finestra sul Luna Park. *Then, during the years of the economic boom, he was finally able to connect with a more adult audience.* Tutti a casa *was a huge success and film of exemplary maturity: a miracle of communication, rhythm, and commitment. Moreover, unlike almost all other films of the* commedia all'italiana*, it was completely lacking in cynicism. This was always the case with Comencini: he displays a belief in human beings, which becomes ever more troubled and bitter, and an understanding that forestalls moralism.*

The fact that Comencini truly became "the director of children" is perhaps also a reflection of the disenchantment of a disappointed reformist, the realisation that Italians were turning into something different from what he had hoped. Beginning with Incompreso*, his series of films about childhood became ever richer, just as his work became more bitter and ferocious. Comencini depicts a world full of injustice and pettiness: the subjugation of class in* The Scientific Cardplayer *and* Delitto d'amore *(which are amongst the best political films of the decade), the bourgeoisie of Turin in* The Sunday Woman*, the horrendous apartment block of* Il gatto*, and the apocalypse of* L'ingorgo*, which signals the end of all possibility of comedy. At this point, we are a mere step away from Marco Ferreri's parables, but Comencini would always reject misanthropy and, to do so, would place his faith in children. Despite bringing them face to face with poverty, suffering and death, he would entrust them with the touching remnants of hope, even in the exemplary TV inquiry* I bambini e noi. *Even his "mystery" episodes provided an opportunity to ruthlessly critique the bourgeoisie that nonetheless remains consistent with his taste for popular cinema.*

It is no surprise that his marvellous TV Pinocchio *was so beloved of Elsa Morante who, against the backdrop of 1968 and moved by a sense of hope that would soon be crushed, wrote* The World Saved by Children.

Emiliano Morreale

BAMBINI IN CITTÀ

Italia, 1946 Regia: Luigi Comencini

▪ F.: Plinio Novelli. Int.: Mario Amerio (voce narrante). Prod.: Gigi Martello per S.A. Cortimetraggi ▪ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Cineteca Milano ▪ Restaurato da Cineteca Milano presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / *Restored by Cineteca Milano at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print*

Bambini in città è il primo film ufficiale di Comencini, che in precedenza aveva girato solo un cortometraggio amatoriale in 16mm, *La donzelletta*, andato perduto durante la guerra. In apparenza il documentario è un tempestivo concentrato di neorealismo: bambini tra le macerie, come nei film di De Sica e Rossellini. Ma *Sciuscià* e *Paisà* sono degli stessi mesi, *Ladri di biciclette* e *Germania anno zero* sono di là da venire. La voce narrante ha curiosamente un tono privo di retorica e lo sguardo, nell'inizio o nel finale, è quello dell'architetto e dell'urbanista. Gli spazi delle macerie sono anche spazi di libertà. Tra fiere, teatrini, luna park, prati e spianate i Lucignoli e i Pinocchi del dopoguerra guidano alla scoperta di un mondo tra città e campagna che il regista non abbandonerà mai.

Bambini in città *is Comencini's first official film, following a single amateur short in 16mm,* La donzelletta*, which was lost during the war. On the surface, this documentary provides a timely dose of neorealism: children amongst the ruins, as in the films of De Sica and Rossellini.* Shoeshine *and* Paisan *were produced during the same months;* Bicycle Thieves *and* Germany Year Zero *were still to come. The narrator's voice adopts a tone curiously lacking in rhetoric, while the beginning and ending reveal the gaze of an architect and town planner. Ruins are also a place of freedom. Amongst fairs, little theatres, amusement fairs, meadows and clearings, the Lampwicks and Pinocchios of the post-war years go in search of a world between the city and the countryside that the director would never forsake.*

Bambini in città

IL MUSEO DEI SOGNI

Italia, 1949 Regia: Luigi Comencini

▪ F.: Romolo Garrone, Carlo Nebiolo. Mus.: Fabor. Int.: Piero Gallinari (voce narrante). Prod.: Gigi Martello per Cortimetraggi ▪ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Milano ▪ Restaurato da Cineteca Milano presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm. Con il sostegno di Philip Morris / *Restored by Cineteca Milano at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print. Funding provided by Philip Morris*

LA VALIGIA DEI SOGNI

Italia, 1953 Regia: Luigi Comencini

▪ Sog., Scen.: Giuseppe Bennati, Luigi Comencini, Ettore Maria Margadonna. F.: Venceslao Vich. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Mario Nascimbene. Int.: Umberto Melnati (Ettore Omeri), Maria Pia Casilio (Mariannina), Roberto Risso (Giorgio Astorri), Ludmilla Dudarova (baronessa Caprioli), Elena Makowska (se stessa), Floria Mariel (suora), Giulio Calì (impiegato della Biblioteca Nazionale), Xenia Valdieri (direttrice del museo). Prod.: Mario Villa per Produzione Cinematografica Mambretti ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Cineteca Milano ▪ Restaurato da Cineteca Milano in collaborazione con La Cinémathèque française presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / *Restored by Cineteca Milano in collaboration with La Cinémathèque française at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print*

Il museo dei sogni

Luigi Comencini è uno dei pionieri delle cineteche europee. Cinefilo appassionato, dalla fine degli anni Trenta, insieme a Mario Ferrari (precocemente scomparso nel 1938) e al futuro regista Alberto Lattuada, comincia a raccogliere pellicole che scambia con appassionati francesi come Henri Langlois. Da quel nucleo nascerà la Cineteca Italiana di Milano. Appunto per sostenere economicamente la Cineteca, già affermato regista, realizza *La valigia dei sogni*, preceduto qualche anno prima dal documentario *Il museo dei sogni*, del quale riutilizza alcune scene e parte del commento. Attraverso la finzione, lo scopo è sensibilizzare il pubblico verso il patrimonio del cinema muto italiano, di cui si stavano perdendo le testimonianze. La vicenda del vecchio attore Omeri che recupera le pellicole dal macero e cerca di farle conoscere è lo spunto per un'antologia di film muti, dal primo film italiano, *La presa di Roma*, a *Christus* di Antamoro, da *Assunta spina* con Francesca Bertini a *Cenere* con Eleonora Duse, fino a *Cabiria*. Il cinema del passato entra in cortocircuito con il neorealismo, con il tema degli attori presi dalla strada e del cinema nel cinema; realtà e finzione si mescolano: l'attrice del muto Elena Mankowska interpreta se stessa, e in fondo lo stesso vale per Maria Pia Casilio, attrice non protagonista che interpretava la servetta in *Umberto D.* di De Sica e che qui è l'assistente del protagonista poi arruolata nel cinema.

Luigi Comencini is one of the pioneers of European film archiving. A passionate cinephile, in the late 1930s, together with Mario Ferrari (who died young in 1938) and the future director Alberto Lattuada, he started collecting films and exchanging them with French enthusiasts like Henri Langlois. This was the core for the future Cineteca Italiana of Milan. Once he became an established director, he made La valigia dei sogni *in order to provide financial support to the Cineteca. Several scenes and part of its voice-over were borrowed from the documentary* Il museo dei sogni*, which he had made several years earlier. His aim was to use a fictional narrative to raise public awareness and interest in the heritage of Italian silent cinema, which was gradually disappearing. The story of the ageing actor Omeri, who rescues films from being destroyed and tries to bring them to the public's attention, provides a pretext for an anthology of silent films, from the very first Italian film,* La presa di Roma*, to Antamoro's* Christus*,* Assunta Spina *with Francesca Bertini and* Cenere *with Eleonora Duse, right up to* Cabiria*. The cinema of the past is crossed with neorealism, with the theme of actors taken from the streets and the use of film within film. Reality and fiction are mixed: the silent actress Helena Mankowska plays herself; the same is fundamentally true for Maria Pia Casilio, the supporting actress who played the role of the servant girl in De Sica's* Umberto D. *and who here plays the protagonist's assistant who is recruited into the world of cinema.*

La valigia dei sogni

L'OSPEDALE DEL DELITTO

Italia, 1950 Regia: Luigi Comencini

▪ Sog.: Zara Algardi. F.: Mario Bava. Prod.: Carlo Ponti per A.T.A. ▪ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna e Filmoteca Española presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia d'epoca nitrato bianco e nero conservata dalla Filmoteca Española / *Restored by Cineteca di Bologna and Filmoteca Española at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a vintage black and white nitrate print, preserved at Filmoteca Española*

"*L'ospedale del delitto* vide la luce perché Ponti disponeva di un permesso non ancora utilizzato per girare nel manicomio criminale di Aversa. Aveva una troupe disponibile e mi propose di girare un documentario in una settimana. Io richiesi il suono in presa diretta, cosa che non si faceva in Italia allora, e del resto neppure adesso, e che è tuttavia fondamentale per un documentario. All'epoca non esistevano sistemi magnetici. Era più

La finestra sul Luna Park

complicato: serviva la pista sonora su pellicola, ecc. Tutto l'audio del mio film era autentico, come facevano abitualmente i documentaristi inglesi dell'epoca, e questo gli conferiva grande vivacità e forza. Ne emergeva qualcosa di strano: era un istituto penale, non civile, e gli uomini sembravano tutti simulatori mentre le donne apparivano veramente pazze; il vecchio fondatore dell'istituto, oggi morto, di nome Saporito, faceva una presentazione vagamente scientifica, ma la realtà mostrata smentiva queste premesse. Si trattava ancora dell''ospedale dei matti' nel senso tragico del termine" (Luigi Comencini, in Lorenzo Codelli, *Entretien avec Luigi Comencini*, "Positif", n. 156, febbraio 1974). La fotografia di Mario Bava esalta una dimensione quasi gotica dell'insieme. Tra gli intervistati, impressionante l'apparizione di Leonarda Cianciulli 'la saponificatrice di Correggio', serial killer alla cui vicenda Mauro Bolognini dedicherà in seguito il film *Gran bollito*.

"L'ospedale del delitto *came about because Ponti had an unused permit to shoot in the criminal asylum in Aversa. He had a crew available and suggested shooting a documentary in a week. I requested direct sound, not used in Italy at the time (or even now), but which is ultimately essential for a documentary. At the time, magnetic sound systems did not exist. It was much more complicated: you needed to record sound on celluloid, etc. All the audio on my film was authentic, in keeping with what English documentary filmmakers were doing at the time, and this gave it great energy and power. The result was slightly odd: it was a penal, rather than civil, institution and the men all appeared to be faking it while the women seemed genuinely crazy. The institute's elderly founder, who is now dead, was called Saporito, and he delivered a vaguely scientific introduction, but the reality depicted contradicted his claims. It was still a 'lunatic asylum' in the tragic sense of the term" (Luigi Comencini, in Lorenzo Codelli,* Entretien avec Luigi Comencini, *"Positif"; no. 156, February 1974). The photography by Mario Bava brings an almost gothic atmosphere to the proceedings. Amongst those interviewed is the striking appearance of Leonarda Cianciulli, the "soap-maker of Correggio", the serial killer who later inspired Mauro Bolognini's film* Gran bollito.

LA FINESTRA SUL LUNA PARK

Italia-Francia, 1957
Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *The Window to Luna Park*. Sog., Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luigi Comencini, con la collaborazione di Luciano Martino. F.: Armando Nannuzzi. M.: Nino Baragli. Scgf.: Pek G. Avolio. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Giulia Rubini (Ada), Gastone Renzelli (Aldo), Giancarlo Damiani (Mario), Pierre Trabaud (Righetto), Calina Classy (Aida), Giselda Mancinotti (Antonietta), Luigi Russo (Spartaco), Remo Galli (Niccodemo). Prod.: Antonio Cervi per Noria Film ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ▪ Restaurato nel 2025 da Cineteca di Bologna, con la collaborazione di Surf Film, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2025 by Cineteca di Bologna, in collaboration with Surf Film, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Insuccesso di pubblico alla sua uscita, *La finestra sul Luna Park* è uno dei capolavori segreti del cinema italiano degli anni Cinquanta e il film più personale di Comencini nel decennio. Aldo, operaio emigrato all'estero, torna a casa dopo la morte della moglie e deve ricostruire il rapporto col figlio Mario, il quale in sua assenza ha trovato un sostituto in una figura opposta, Righetto, sottoproletario mite e fragile (personaggio che richiama, anche per via della voce del doppiatore Stefano Sibaldi, il Matto della *Strada* di Fellini, altro *fool* che manda in crisi un ma-

schio-bruto). Righetto vive alla giornata, ma è capace di riversare sul bambino un affetto che questi non trova altrove ("Quel poco che guadagno mi basta", dice, "Perché dovrei lavorare privandomi del tempo che posso trascorrere con Mario?"). Sarà proprio la visione di questo altro modello di affettività ad aprire gli occhi ad Aldo, personaggio che ricorda il protagonista di un film dello stesso anno, *Il grido* di Antonioni, ed è interpretato dall'attore non professionista di *Bellissima* di Visconti, Gastone Renzelli. Il film è costruito come un *male weepie* 'orizzontale', per scene minime e quotidiane. Aldo vaga tra i nuovi quartieri di Roma, spesso tenendo il figlio per mano come in *Ladri di biciclette* (le location sono nei quartieri popolari di Ostiense e Centocelle), cercando di riappropriarsi di uno spazio che, mentre lui era lontano, è cambiato vertiginosamente. Il risultato finale è un romanzo di formazione non del bambino bensì dell'adulto, che impara a deporre la propria identità di maschio-proletario-aspirante-borghese a confronto con un figlio attratto da un sottoproletariato estraneo all'etica del lavoro e da un modello di paternità 'femminile'. Alle soglie del miracolo economico, quello che Comencini propone è un ingresso nel benessere che non sacrifichi il calore del popolo e del bambino.

Und das am Montagmorgen

A commercial failure on its release, La finestra sul Luna Park *is one of the hidden masterpieces of 1950s Italian cinema and the most personal of the films Comencini made during that decade. Aldo, a workman who has emigrated, returns home following the death of his wife and attempts to rebuild a relationship with his son, Mario. During his absence, Mario has found a substitute father-figure in the very different Righetto, a weak and mild-mannered member of the underclass (a character who recalls Il Matto in Fellini's* La strada*, another fool who sends a brutish male into crisis – a parallel reinforced by the fact that both characters are dubbed by the same voice actor, Stefano Sibaldi). Righetto lives day-to-day but is able to offer the child the kind of affection he cannot find elsewhere ("The little I earn is enough for me," he says, "Why should I work more if it would deprive me of time I can spend with Mario?") It is the vision of this different kind of emotional relationship which opens the eyes of Aldo who brings to mind the protagonist of another film made the same year, Antonioni's* Il grido*, played by one of the non-professional actors from Visconti's* Bellissima*, Gastone Renzelli. The film is structured as a low key, everyday (or realistic) male weepie. Aldo wanders through the new districts of Rome, often holding his son's hand like the protagonist of* Bicycle Thieves *(the locations are the popular districts of Ostiense and Centocelle), in an attempt to reclaim spaces that have been dramatically transformed while he was away. The end result is a coming of age story focusing not on a child, but an adult who learns to let go of his identity as a working class man with bourgeois aspirations when confronted by a son drawn to a member of an underclass who lacks his work ethic and displays a "feminine" model of paternity. As the economic miracle beckoned, Comencini presents us with a point of entry into affluence which does not sacrifice the warmth of ordinary people and of a child.*

UND DAS AM MONTAGMORGEN

Germania Ovest, 1959
Regia: Luigi Comencini

▪ T. it.: *E questo, di lunedì mattina*. T. int.: *And That on Monday Morning*. Sog.: dalla commedia *The Scandalous Affairs of Mr. Kettle and Mrs. Moon* (1955) di J.B. Priestley. Scen.: Luigi Comencini, Peter Goldbaum, Franz Höllering. F.: Karl Löb. M.: Walter Wischniewsky. Scgf.: Helmut Nentwig, Ernst Schomer. Mus.: Hans-Martin Majewski. Int.: O.W. Fischer (Alois Kessel), Ulla Jacobsson (Delia Mond), Robert Graf (Herbert Acker), Vera Tschechowa (Monica), Werner Finck (professor Gross), Reinhard Kolldehoff (signor Müller), Lotte Stein (signora Mutz), Blandine Ebinger (signora Präfke). Prod.: Artur Brauner per Central Cinema

Company Film, H.R. Sokal-Film, Peter Goldbaum Produktion ▪ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli italiani / *In German with Italian subtitles* ▪ Da: Cineteca Milano per concessione di CCC-Filmkunst ▪ Restaurato da Cineteca Milano, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / *Restored by Cineteca Milano, from a 35mm positive nitrate print*

Il film più dimenticato di Comencini: una produzione tedesca mai uscita in Italia ma che aprì il festival di Berlino del 1959 e di cui la critica lodò la complessità della messinscena, insolita per una commedia. Uno scrupoloso impiegato di banca un lunedì mattina, mentre va al lavoro nel traffico, improvvisamente si rende conto dell'assurdità della propria vita, decide di ritrovare se stesso, non si presenta al lavoro e sparisce. "Il film appartiene a un periodo di transizione nella carriera del regista, come è stato generalmente considerato l'intervallo fra *La finestra sul Luna Park* e *Tutti a casa*, che vede Comencini impegnarsi in un ciclo di commedie di taglio commerciale (è il giudizio che si dà solitamente), *Mariti in città*, *Mogli pericolose* e *Le sorprese dell'amore*, con cui *Und das am Montagmorgen* si collega in più di un punto, dall'attenzione per il boom e la società che cambia alla centralità della coppia, a cui Comencini guarda con ironia e di cui registra la precarietà" (Francesco Bono). Nel ruolo femminile principale, la svedese Ulla Jacobsson, resa celebre anni prima dal sensuale ruolo in *Ha ballato una sola estate*. Tratto da una commedia di J.B. Priestley ambientata in una cittadina inglese, il film la sposta "nel contesto del boom che la Germania Ovest, similmente all'Italia, conosce alla fine degli anni Cinquanta. […] La favola è triste e s'inverte di segno rispetto alla *pièce*, in cui assistiamo compiutamente a una trasformazione del protagonista, che esce vittorioso dallo scontro con la società" (Francesco Bono, in *Luigi Comencini. Il cinema e i film,* a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007).

Comencini's most forgotten film: a German production that was never released in Italy, but which opened the Berlin Film Festival in 1959, and which critics celebrated for the complexity of its mise-en-scène*, unusual for a comedy. While in traffic on the way to work one Monday morning, a scrupulous bank employee suddenly recognises the absurdity of his life and decides not to go to work, but to disappear and go in search of himself. "The film belongs to what is typically seen as a transitional period in the director's career, in the interval between* La finestra del Luna Park *and* Tutti a casa*, when Comencini was working on a series of (what are usually seen as) commercial comedies:* Mariti in città*,* Mogli pericolose *e* Le sorprese dell'amore. Und das am Montagmorgen *recalls these films in a number of ways: from its focus on the economic boom and a changing society to the central role played by the couple, whom Comencini views with irony, recognising the relationship's precarity" (Francesco Bono). The female lead is played by the Swedish Ulla Jacobson who rose to fame years earlier in a sensual role in* One Summer of Happiness*. Based on a play by J.B. Priestley set in a small English town, the film transfers the story to "the economic boom which West Germany, like Italy, experienced at the end of the 1950s … It is a sad fable and a complete reversal of the source material, in which we witness a transformation of the protagonist, who emerges victorious from his conflict with society" (Francesco Bono, in* Luigi Comencini. Il cinema e i film*, edited by Adriano Aprà, Marsilio, Venice 2007).*

LA RAGAZZA DI BUBE

Italia-Francia, 1963
Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *Bebo's Girl*. Sog.: dal romanzo omonimo (1960) di Carlo Cassola. Scen.: Marcello Fondato, Luigi Comencini [non accreditato]. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Nino Baragli. Scgf.: Piero Gherardi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Claudia Cardinale (Mara Castellucci), George Chakiris (Arturo Cappellini, detto Bube), Marc Michel (Stefano), Dany Paris (Liliana), Monique Vita (Ines), Carla Calò (madre di Mara), Emilio Esposito (padre di Mara), Mario Lupi (Lidori). Prod.: Franco Cristaldi per Lux Film, Ultra Film, Vides Cinematografica, Lux Compagnie Cinématographique de France S.A. ▪ DCP. D.: 111'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Istituto Luce – Cinecittà per concessione di Cristaldifilm ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Cinecittà in collaborazione con Cristaldifilm, a partire dai negativi originali 35mm scena e colonna sonora / *Restored in 4K in 2022 by Cinecittà in collaboration with Cristaldifilm, from the original camera and sound 35mm negatives*

La ragazza di Bube di Carlo Cassola è uno dei bestseller dell'epoca, premio Strega 1960. L'adattamento al cinema è inevitabile, anche perché da qualche anno in Italia fiorisce un filone di film sul fascismo e la resistenza. La storia è quella di una ragazza proletaria, fidanzata a un ex partigiano che viene arrestato per un omicidio compiuto nei giorni convulsi dopo la liberazione. Un ritratto di donna che la sceneggiatura di Marcello Fondato accentua con una scelta decisa: quello di raccontare la storia attraverso la voce di lei e in un lungo flashback. La regia di Comencini accentua la riflessione sul passato e si confronta col cinema di quegli anni. Da un lato appunto la distanza è accentuata dal flashback, dalla malinconia dei leitmotiv di Carlo Rustichelli; dall'altro lo stile della messa in scena è particolarmente mosso e raffinato: i primi piani con gli sfondi così pieni, certe scene quasi virtuosistiche (il dialogo nel foyer del cinema, con le luci che si spengono poco a poco), il chiaroscuro contrastatissimo della fotografia di Gianni Di Venanzo (nella stessa direzione di sue prove precedenti come *Salvatore Giuliano* e *8½*), fino

La ragazza di Bube

a scene come la deposizione al tribunale, girata con una lunga inquadratura fissa senza controcampi. Claudia Cardinale incarna un'eroina sfumata e problematica, con lo sguardo perso nel vuoto o gli occhi bassi, malinconica e pensierosa, che vive il dopoguerra e insieme ci mostra la distanza da quegli anni, quasi più vicina alle donne di Antonioni che a quelle del cinema neorealista.

The novel La ragazza di Bube *by Carlo Cassola that won the Strega Prize in 1960 was one of the era's bestsellers. A film adaptation was inevitable, also because films about Fascism and the Resistance had been in vogue in Italy for several years. The story tells of a working-class girl engaged to a former partisan who is arrested for a murder that took place during the tumultuous days following the liberation. It is the portrait of a woman, a fact which Marcello Fondato's screenplay accentuates through the deliberate choice of recounting the story as a long flashback told in her words. Comencini's direction emphasizes this reflection on the past and enters into dialogue with the cinema of the post-war years. On the one hand, its remoteness is emphasized by the use of flashback and Carlo Rustichelli's melancholy leitmotif. On the other, the film's style is both lively and refined: the close ups with dense backgrounds, the use of the almost virtuoso scenes (the dialogue in the cinema foyer with the lights gradually being dimmed), the high contrast chiaroscuro cinematography by Gianni Di Venanzo (along the lines of his previous work on* Salvatore Giuliano *and* 8½*), and scenes such as the deposition at the trial, shot as a static long take without reverse shots. Claudia Cardinale plays a problematic and nuanced heroine, staring into space or with her eyes downturned. She inhabits the post-war period but simul-*

Incompreso

taneously reveals to us how remote those years now are. She is a character closer to the women of Antonioni's cinema than those of neorealism.

INCOMPRESO

Italia, 1966 Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *Misunderstood*. Sog.: dal romanzo omonimo (1869) di Florence Montgomery. Scen.: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, con la collaborazione di Lucia Drudy Dembi, Giuseppe Mangione. F.: Armando Nannuzzi. M.: Nino Baragli. Scgf.: Ranieri Cochetti. Mus.: Fiorenzo Carpi. Int.: Anthony Quayle (console Ducombe), Stefano Colagrande (Andrea), Simone Giannozzi (Milo), John Sharp (zio Will), Adriana Facchetti (Luisa), Silla Bettini (maestro di judo), Rino Benini (Casimiro), Georgia Moll (miss Judy). Prod.: Angelo Rizzoli per Rizzoli Film, Istituto Luce ▪ DCP. D.: 100'. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: RTI – Mediaset

Comencini trasforma un lavoro su commissione (l'adattamento di un classico della letteratura lacrimevole inglese della seconda metà dell'Ottocento) in un film personalissimo e sottile, che insieme alla prima parte di *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano*, apre una nuova felice stagione di film sui bambini. Il regista crea "una specie di mondo a parte, slegato dalle contingenze quotidiane e protetto dalla realtà esterna, le cui uniche influenze visibili sono di ordine psicologico […]. Un universo dove la solitudine dei ragazzi è palpabile, misurabile quasi (i lunghi corridoi e le stanze spesso deserte, i viali dei giardini che nascondono i ragazzi allo sguardo della tata), e che finisce per rendere ancora più acuti ed evidenti i problemi psicologici dei due giovani protagonisti. Al centro, a reggere la struttura narrativa del film e a far crescere le emozioni, Comencini mette il confronto/scontro tra due età della fanciullezza, quella pre-morale dell'innocenza infantile e quella già più socializzata e responsabilizzata della primissima pubertà, e la scoperta che i due bambini faranno insieme allo spettatore dell'insensibilità (o della diversa sensibilità) del mondo degli adulti. […] Il film procede per scene giustapposte, apparentemente slegate le une dalle altre, saltando molti degli snodi che altri registi si sarebbero preoccupati di esplicitare e che invece Comencini cancella intenzionalmente […] quasi che l'occhio del regista si voglia adeguare a quello infantile, più emotivo che didascalico, più reattivo che veramente esplicativo (narrativo)" (Paolo Mereghetti, in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007).

Comencini transforms a job-for-hire (an adaptation of a classic weepie of late nineteenth century English literature) into a subtle and highly personal film that, together with the first part of Giacomo Casanova: Childhood and Adolescence*, marks the beginning of a major new phase in his career, of films about children. The director creates a "sort of world apart, disconnected from everyday matters and protected from external reality, in which the only visible influences are psychological in nature … It is a universe in which the children's solitude is palpable, almost measurable (the long corridors and rooms are often deserted, the tree-lined paths of the garden hide the children from their nanny's eyes), and which ends up making the psychological problems of the two young protagonists even more evident and piercing. At its core, Comencini entrusts the narrative structure and generation of emotions to the confrontation/conflict between two periods of youth (pre-moral childish innocence and the more socialised and responsible early adolescence) and both the children's and the viewer's discovery of the insensibility (or different sensibility) of the adult world … The film develops by*

Senza sapere niente di lei

juxtaposing apparently disparate scenes, ignoring the links that other directors would have carefully made explicit but which Comencini intentionally eliminates … It is almost as if the director were trying to emulate a child's gaze: more emotional than didactic, more reactive than properly explanatory (narrative)" (Paolo Mereghetti, in Luigi Comencini. Il cinema e i film, *edited by Adriano Aprà, Marsilio, Venice 2007).*

SENZA SAPERE NIENTE DI LEI

Italia, 1969 Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *Unknown Woman*. Sog.: dal romanzo *La morale privata* di Leone Antonio Viola [Antonio Leonviola]. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Raffaele La Capria, Leone Antonio Viola, Luigi Comencini, Leopoldo Machina. F.: Pasqualino De Santis. M.: Nino Baragli. Scgf.: Franco Bottari, Ranieri Cochetti. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Philippe Leroy (Nanni Brà), Paola Pitagora (Cinzia), Sara Franchetti (Pia), Elisabetta Fanti (segretaria), Graziella Galvani (Giovanna), Giorgio Piazza (avvocato Polli), Silvano Tranquilli (ingegnere Zeppegno), Fabrizio Moresco (Orfeo). Prod.: Angelo Rizzoli per Rizzoli Film ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Mediaset ▪ Restaurato nel 2024 da

Senza sapere niente di lei

Cineteca di Bologna e Les Films du Camélia presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi scena e colonna sonora originali messi a disposizione da Mediaset / *Restored in 2024 by Cineteca di Bologna and Les Films du Camélia at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives provided by Mediaset*

Senza sapere niente di lei appartiene a un filone 'giallo' che Luigi Comencini ha frequentato lungo i decenni saltuariamente ma con coerenza. Nei primi anni Cinquanta *Persiane chiuse* e *La tratta delle bianche*, melodrammi noir, raccontavano pionieristicamente la borghesia del dopoguerra. Negli anni Settanta due commedie gialle porteranno avanti una visione cupissima della società italiana: la Torino di *La donna della domenica* da Fruttero e Lucentini, e gli inquilini del palazzo romano di *Il gatto*, da un soggetto di Rodolfo Sonego. In mezzo c'è questo titolo, tratto da un romanzo del regista Antonio Leonviola e scritto fra gli altri da Suso Cecchi d'Amico e Raffaele La Capria, uno dei film stilisticamente più curiosi del regista, influenzato dagli sperimentalismi dell'epoca, con flashback, ellissi e raccordi disinvolti. In una Milano composta visivamente anche con pezzi di Roma, l'avvocato di una compagnia di assicurazioni indaga sulla morte di un'anziana donna: se si fosse suicidata, l'assicurazione non dovrebbe pagare ai figli la polizza miliardaria. Dalle indagini viene fuori la meschinità non solo dei famigliari, ma anche del detective Philippe Leroy, che intreccia una relazione con una delle figlie della defunta. Vero cuore del film, e in fondo vero personaggio positivo, è proprio questa giovane inquieta e nevrotica che non riesce a essere ribelle. Una splendida interpretazione di Paola Pitagora, uno dei migliori ritratti femminili nel cinema italiano dell'epoca. Comencini, dai mélo anni Cinquanta alla *Ragazza di Bube*, da *Delitto d'amore* all'inchiesta *L'amore in Italia*, è anche un sensibile narratore delle donne.

Senza sapere niente di lei *belongs to a series of "mystery" films that Luigi Comencini produced over the years, irregularly but consistently. In the early 1950s there were* Persiane chiuse *and* La tratta delle bianche*, noir melodramas with groundbreaking stories about the post-war bourgeoisie. In the 1970s, two mystery comedies characterised by a dark vision of Italian society: Turin in the Fruttero and Lucentini adaptation* The Sunday Woman *and the tenants of a Roman apartment block in* Il gatto*, based on a story by Rodolfo Sonego. In between stands this film, based on a novel by the director Antonio Leonviola and scripted by Suso Cecchi d'Amico and Raffaele La Capria, amongst others. Stylistically, it is one of the director's most curious films, influenced by the experimentalism of the period, with flashbacks, ellipses and a loose syntax. In a Milan whose representation also incorporates bits of Rome, an insurance agency lawyer investigates the death of an elderly woman: if she committed suicide, the company will not have to pay out on a billion lira policy in favour of her children. The investigations reveal the pettiness not only of the relatives, but also of the detective, played by Philippe Leroy, who begins a relationship with one of the deceased's daughters. The heart of the film, and ultimately the one truly positive protagonist, is this unsettled and neurotic young woman, incapable of being a rebel. It is a splendid performance by Paola Pitagora and one of the best female portraits in Italian cinema of the period. From his 1950s melodramas to* La ragazza di Bube *and from* Delitto d'amore *to the inquest* L'amore in Italia*, Comencini was always a sensitive chronicler of women.*

I BAMBINI E NOI
Episodio 1 (*La fatica*),
Episodio 2 (*Educati e gentili*)
Italia, 1970 Regia: Luigi Comencini

▪ F.: Marcello Masciocchi. M.: Bardo Seeber. Mus.: Fiorenzo Carpi. Prod.: San

Paolo Film, Cinepat, Rai Radiotelevisione Italiana ▪ DCP. D.: 58' (ep. 1), 56' (ep. 2). Bn. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Rai Teche

L'AMORE IN ITALIA Episodio 1 (*La donna è mia e ne faccio quel che mi pare*), Episodio 2 (*La fortuna di trovare marito*)

Italia, 1977 Regia: Luigi Comencini

▪ Scen.: Luigi Comencini, Italo Moscati. F.: Angelo Bevilacqua, Marcello Masciocchi. M.: Sergio Buzi. Prod.: Giancarlo Di Fonzo per Difilm, Rai Radiotelevisione Italiana ▪ DCP. D.: 60' (ep. 1), 60' (ep. 2). Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Rai Teche

I bambini e noi è un'inchiesta televisiva in sei puntate, attraverso tutte le regioni e le classi sociali. "Senza preparare nulla ma semplicemente dando 'motore' alla macchina da presa, Comencini interroga questi bambini con dolce fermezza, un po' come un maestro, un po' come un padre, entrando goffamente in campo con il corpo e il microfono troppo ingombranti. Tenta di sostituire la propria disponibilità all'irrealtà dei rapporti mediati dalla macchina da presa, dalle differenze culturali e anagrafiche, cercando di stabilire una relazione di scambio e comprensione reali in cui il mezzo televisivo entra in scena, oggetto di un baratto come la bicicletta di Maurizio, puro veicolo di interazione giocosa o di sfida. […] Comencini finisce per porre violentemente l'accento della sua inchiesta *I bambini e noi* proprio sul 'noi', sulle responsabilità degli adulti che tornerà a indagare nel successivo lavoro televisivo". Nel 1977 il regista la rimonterà e la aggiornerà, ritrovando con delusione i bambini di allora. E decide di allargare lo sguardo sugli adulti in un'altra inchiesta in cinque puntate, *L'amore in Italia.* "Andando a cercare le cause del malessere dei bambini negli adulti e ribaltando sul 'noi' l'obiettivo, ciò che Comencini trova è artificio, confusione, vacuità dei rapporti. E questo a tutti i livelli sociali, nel campione proposto degli intervistati che spazia dalla casalinga siciliana all'imprenditore del nord, dalla coppia gay ai membri di una comune, passando per una famiglia cattolica tradizionalista. […] Col passaggio dall'infanzia alla vita adulta si assiste anche a un altro significativo cambiamento, un cambiamento di *genere.* Tutti i bambini di Comencini, con l'unica eccezione di Cleopatra in *Lo scopone scientifico*, sono maschi. L'Italia adulta, in quel poco spazio residuo di positività e di progettualità per il futuro, è donna. Un po' come nel cinema di Antonioni, gli uomini sono qui confinati in ruoli minori di bambini che non si rassegnano a crescere, misogini o mammoni, subalterni o profittatori" (Laura Buffoni, in *Luigi Comencini. Il cinema ai film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007).

I bambini e noi *is a six-part investigative report for television which encompasses all regions and social classes. "Simply starting the camera without preparing anything in advance, Comencini gently but resolutely poses questions of the children, a bit like a teacher and a bit like a father, with his body and unwieldly microphone comically intruding into the frame. He tries to offset the artificiality of relationships mediated by the film camera and by differences in age and culture with his own openness, in order to create a relationship of mutual understanding and reciprocal exchange in which the television medium itself plays a role, becoming an object of exchange like Maurizio's bicycle, a vehicle of playful interaction or challenge … Comencini ends up placing the accent of his inquiry* I bambini e noi *firmly on the 'us': on the responsibilities of adults, which he will return to investigate in his next work for television". In 1977 the director re-edited and updated the film, revisiting the grown-up children with a sense of disappointment. He also decided to expand his examination of adults in another five-part investigation,* L'amore in Italia. *"Searching for the cause of the children's malaise in adults and turning the lens back on 'us', Comencini reveals relationships based on artifice, confusion and emptiness. This is true of all classes in his sample, from the Sicilian housewife to the Northern entrepreneur, from the gay couple to the members of a commune, or the traditional Catholic family … This passage from childhood to adult life is marked by another significant change: a shift in gender. All of Comencini's children, with the single exception of Cleopatra in* The Scientific Cardplayer*, are boys. Conversely, adult Italy, in the little space for positivity and future plans that remains, is female. It is a little like Antonioni's cinema: men are confined to minor roles as children who resist growing up; they remain misogynists or mummy's boys, subordinates or profiteers" (Laura Buffoni, in* Luigi Comencini. Il cinema e i film*, edited by Adriano Aprà, Marsilio, Venice 2007).*

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

Italia, 1972 Regia: Luigi Comencini

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1881-1883) di Carlo Collodi. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luigi Comencini. F.: Armando Nannuzzi. M.: Nino Baragli. Scgf.: Piero Gherardi. Mus.: Fiorenzo Carpi. Int.: Nino Manfredi (Geppetto), Andrea Balestri (Pinocchio), Gina Lollobrigida (fatina azzurra), Franco Franchi (il gatto), Ciccio Ingrassia (la volpe), Vittorio De Sica (giudice), Lionel Stander (Mangiafuoco), Domenico Santoro (Lucignolo). Prod.: Rai Radiotelevisione Italiana, Sampaolofilm, Cinepat ▪ DCP. D.: 135'. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Rai e San Paolo

Uno dei prodotti più belli nella storia della televisione italiana, sceneggiato in cinque puntate poi ridotte in una versione cinematografica. L'adattamento 'libertario' del classico

Le avventure di Pinocchio

di Collodi compiuto insieme a Suso Cecchi d'Amico è da manuale di scrittura: Pinocchio è da subito un bambino, e torna periodicamente burattino, come se le due anime continuassero a convivere; la fata turchina è in realtà la moglie morta di Geppetto, il quale diventa un genitore assai più 'materno'. Come se avesse imparato la lezione della *Finestra sul Luna Park*, viene da dire: e lo sceneggiato è anche un *paternal melodrama*, il dramma di un padre, oltre a uno dei più bei ritratti di bambini della storia del cinema. Ma risulta anche profondamente fedele a Collodi nell'essere una 'fiaba della fame', in un mondo contadino gretto ma anche buffo, dove la magia è un'appendice quasi naturale della vita quotidiana e si sognano le Americhe. Il fantastico germoglia da un realismo minuzioso, da un lavoro ipnotico sui luoghi reali (sbalorditive le scenografie di Piero Gherardi), e ripensandoci offre il primo di una serie di epicedi del mondo contadino che la Rai produrrà negli anni successivi (*Padre padrone*, *L'albero degli zoccoli*, *Cristo si è fermato a Eboli*). Le bestie sono a volte uomini, come la Lumaca o il Gatto e la Volpe (viene da dire: come se venissero visualizzati certi soprannomi paesani), il teatro dei burattini compare nella prima scena e dà il tono a tutta la storia. Nino Manfredi mette al servizio del film il suo repertorio di movenze patetiche e dà una delle proprie migliori interpretazioni, Fiorenzo Carpi firma una partitura indimenticabile. L'interprete di Lucignolo, Domenico Santoro, era uno degli intervistati di *I bambini e noi*. Il set del film è stato ricostruito di recente in alcune bellissime scene di *Il tempo che ci vuole* di Francesca Comencini.

One of the greatest productions in the history of Italian television, serialised in five episodes and then cut down into a version for the cinema. This liber-

tarian adaptation of Collodi's classic, developed together with Suso Cecchi d'Amico, is like a screenwriter's manual: Pinocchio is a child from the very start and periodically returns to being a puppet, as if these two states continued to coexist, while the Blue Fairy is really the dead wife of Geppetto, who becomes a more maternal parent. It is as if he had learned a lesson from Finestra sul Luna Park*: the series is also a paternal melodrama, as well as one of the most beautiful depictions of children in the history of cinema. However, the film is also profoundly faithful to Collodi in that it is a "fable about hunger" set in a small-minded, yet comic world of peasants, in which magic is an almost natural addition to everyday life and everyone dreams of America. The fantastic springs from a minute realism, from a hypnotic work on real locations (Piero Gherardi's sets are astounding). Looking back, it offers the first in a series of elegies to the peasant world which Rai would produce over the following years (*Padre padrone, The Tree of Wooden Clogs, Christ Stopped at Eboli*). Animals are sometimes people, as in the case of the Snail, or the Cat and the Fox (one is tempted to say that it is as if they are the visualisation of country nicknames) and the puppet theatre which appears in the first scene sets the tone for everything that follows. Nino Manfredi places his repertory of pathetic movements at the service of the film and gives one of his best performances, while Fiorenzo Carpi provides an unforgettable score. The actor playing Lampwick, Domenico Santoro, was one of the interviewees in* I bambini e noi. *The film's set was recently recreated in several beautiful scenes in Francesca Comencini's* Il tempo che ci vuole.

Delitto d'amore

DELITTO D'AMORE

Italia, 1974 Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *Somewhere Beyond Love*. Sog.: Ugo Pirro. Scen.: Ugo Pirro, Luigi Comencini. F.: Luigi Kuveiller. M.: Nino Baragli. Scgf.: Dante Ferretti. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Stefania Sandrelli (Carmela Santoro), Giuliano Gemma (Nullo Bronzi), Brizio Montinaro (Pasquale), Renato Scarpa (medico), Cesira Abbiati (Adalgisa), Rina Franchetti (madre di Nullo), Emilio Bonucci (fratello di Nullo), Pippo Starnazza (giardiniere). Prod.: Gianni Hecht Lucari per Documento Film ▪ DCP. D.: 101'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ▪ Da: Minerva Pictures

Delitto d'amore rappresentò una variante molto originale nella tradizione del melodramma, cui Comencini aveva dato titoli di grande interesse sia quando pienamente nel genere

Voltati Eugenio

sia quando mediati dalla commedia o perfino da una perlustrazione della realtà ai limiti dell'inchiesta. […] Anche se le convenzioni vi abbondano, esse sono necessarie alla definizione di un ambiente, non sono 'realistiche', sono 'esagerate' e come se derivassero da altre convenzioni […]. L'aneddoto, di assoluta semplicità, è rafforzato come nella commedia da un'infinità di figure minori e di tocchi caratterizzanti che sono necessari alla definizione del quadro, ma che aiutano e non sminuiscono la centralità della storia d'amore. E se Gemma e la Sandrelli, due 'belli' del cinema di allora, sono ottimamente diretti, ma non vanno oltre la caratterizzazione affettuosa di due figurine ben ritagliate, la forza dei loro personaggi sta nella provenienza dal melodramma populista più classico, da Frank Borzage, per esempio, o da Paul Fejos, dal cinema del Fronte Popolare, da certo cinema russo e nordico, e magari dai romanzi di Vasco Pratolini […]. È la tenerezza la chiave di volta della storia e dei personaggi, una storia d'amore tra personaggi di proletari nella periferia industriale degli anni tra Sessanta e Settanta. […] *Delitto d'amore* è un film di prima che una classe e un'epoca scomparissero […]. È un documento di un modo di essere del nostro paese e di raccontare del nostro cinema che sono definitivamente scomparsi.
Goffredo Fofi, in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007

Delitto d'amore *is a very original variant on the tradition of melodrama, to which Comencini had already contributed several very interesting examples, not only when operating squarely within the genre, but also when mediating it through comedy, or in inquest-like explorations of reality … Even if conventional elements abound, they are necessary to define an environment; they are not realistic, but exaggerated, as if they derived from yet more conventions … As in a comedy, a simple anecdote is bolstered by a plethora of secondary characters and distinctive touches which serve not only to define the frame but also to reinforce, rather than diminish, the central love story. Gemma and Sandrelli, two good-looking stars of the cinema of the era, are expertly directed but their performances are little more than an affectionate characterisation of two carefully drawn individuals. Yet the power of their characters derives from their origins in classic populist melodrama – Frank Borzage, for example, or Paul Fejos; the cinema of the Popular Front, certain examples of Russian and Nordic cinema, or perhaps the novels of Vasco Pratolini … Tenderness is the key to the story and the characters, a love story set amongst the working class of the industrial periphery between the 1960s and the 1970s …* Delitto d'amore *is a film which hails from a time before an entire social class and an era disappeared … It is a document of a way of existing in our country and a way of telling stories in our cinema which are gone forever.*
Goffredo Fofi, in Luigi Comencini. Il cinema e i film*, edited by Adriano Aprà, Marsilio, Venice 2007*

VOLTATI EUGENIO

Italia-Francia, 1980
Regia: Luigi Comencini

▪ T. int.: *Eugenio*. Sog., Scen.: Luigi Comencini, Massimo Patrizi. F.: Carlo Carlini. M.: Nino Baragli. Scgf.: Paola Comencini. Mus.: Fiorenzo Carpi. Int.: Saverio Marconi (Giancarlo), Dalila Di Lazzaro (Fernanda), Francesco Bonelli (Eugenio), Memè Perlini (Baffo), Bernard Blier (nonno Eugenio), Dina Sassoli (nonna Anna), Gisella Sofio (nonna Edvige), José Luis de Villalonga (Tristano). Prod.: Achille Manzotti per Intercontinental Film Company, Les Films du Losange, Gaumont ▪ DCP. D.: 105'. Col. Versione italiana / *In Italian* ▪ Da: Faso Film

"Perché si fanno figli? Alla famiglia non servono, la società non li vuole. Io lo so perché li fate: per fotogra-

farli, per dargli le pacchettine sulla faccia, per portarli a spasso, per fargli i Super8, per paragonarli agli altri bambini. Come i cani". Così un personaggio di *Voltati Eugenio*, forse il film che rende più chiaro il legame tra la visione amarissima della società italiana e lo sguardo sui bambini di Comencini. Eugenio, dieci anni, è in auto con un amico dei genitori, il balordo umorista Baffo, che dovrebbe accompagnarlo all'aeroporto. Dopo uno screzio, Baffo lo abbandona per strada e i genitori si mettono alla sua ricerca. Frattanto in flashback vediamo la trascuratezza, la solitudine, l'abbandono in cui il bambino è stato lasciato da sempre. Dopo *L'ingorgo,* film apocalittico su un'umanità che si autodistrugge, tomba della commedia all'italiana ma con un fondo di umanesimo e di pietà, qui il regista sembra parlare dei disastri dei figli del '68 diventati genitori, in anni in cui ogni spinta del movimento giovanile è già spenta. Nessun tono lamentoso: piuttosto una ballata surreale e malinconica accompagnata dalla musica di Fiorenzo Carpi (assai simile a quella di *Cría cuervos*, 1977, di Carlos Saura). Comencini non salva nessuno, tanto meno la generazione più anziana, anche se comprende le ragioni di quasi tutti (tranne i nonni borghesi di mezza età). Guardare i bambini significa per lui guardare anche i rapporti di classe (i ricchi, gli ex contadini, i sottoproletari) e di genere (acutissime le dinamiche tra le coppie). In questo film, essere dalla parte dei bambini significa anche, in fondo, essere un po' anarchici.

"Why have children? They are no use to the family, and society doesn't want them. I know why you have them: to photograph them, to give them a pat on the cheek, to take them for a walk, to take Super8 films of them, and compare them to other children. Like dogs." This is one of the characters in Voltati Eugenio*, perhaps the film which most clearly expresses the link between Comencini's portrayal of children and his bitter vision of Italian society. Ten-year-old Eugenio is in a car with a friend of his parents, the foolish clown Baffo, who is supposed to take him to the airport. After a falling out, Baffo abandons him on the street and his parents go looking for him. Meanwhile, flashbacks reveal the negligence, loneliness, and abandonment that the child has always suffered. Following* L'ingorgo*, an apocalyptic film about humanity destroying itself, a tombstone for the* commedia all'italiana *underpinned by a core of humanity and compassion, here the director seems to be addressing the disaster caused by the children of 1968 now that they are parents and every impulse of the youth movement had been extinguished. The tone is not plaintive: rather it is a surreal and melancholic dance accompanied by the music of Fiorenzo Carpi (reminiscent of that of Carlos Saura's* Cría cuervos*, 1977). Comencini does not spare anyone, least of all the older generation, even if he understands almost everybody's reasons (with the exception of the bourgeois, middle-aged grandparents). For him, observing children also meant exploring class relations (the rich, the former peasants, the underclass) and gender (the dynamics between couples are sharply observed). In this film, being on the side of children ultimately means also being something of an anarchist.*

IL TEMPO CHE CI VUOLE

Italia-Francia, 2024
Regia: Francesca Comencini

▪ Scen.: Francesca Comencini. F.: Luca Bigazzi. M.: Francesca Calvelli, Stefano Mariotti. Scgf.: Paola Comencini. Mus.: Fabio Massimo Capogrosso. Int.: Romana Maggiora Vergano (Francesca), Fabrizio Gifuni (Luigi), Anna Mangiocavallo (Francesca bambina), Daniele Monterosi (Cesare), Lallo Circosta (operatore), Giuseppe Lo Piccolo (Ciccio Ingrassia/Volpe), Luca Massaro (Franco Franchi/Gatto), Luigi Bindi (Andrea Balestri/Pinocchio). Prod.: Marco Bellocchio, Bruno Benetti, Beppe Caschetto, Simone Gattoni e Sylvie Pialat per Kavac Film, Rai Cinema, Les Films du Worso, IBC Movie e Oneart ▪ DCP. D.: 110'. Col. Versione italiana e francese con sottotitoli italiani / *In Italian and French with italian subtitles* ▪ Da: 01 Distribution

Questo film è il racconto molto personale di momenti con mio padre rimasti vividi e intatti nella mia mente in un susseguirsi di faccia a faccia. Un racconto personale che credo però trovi la giusta distanza nel fatto che in mezzo al padre e alla figlia c'è sempre il cinema come passione, scelta di vita, modo di stare al mondo.

Dopo tanti anni passati a fare il suo stesso lavoro cercando di essere diversa da lui, ho voluto raccontare quanto ogni cosa che sono la devo a lui: ho voluto rendere omaggio a mio padre, al suo modo di fare cinema, al suo modo di essere, all'importanza che la sua opera e il suo impegno hanno avuto per il nostro cinema, all'importanza che la sua persona ha avuto per me.

Francesca Comencini

Francesca Comencini ha ammesso di essersi sentita finalmente capace di accettarsi come 'figlia di' […] e la voglia di risarcire in qualche modo la memoria del padre e il suo ruolo nel periodo più cupo della sua vita – quello della dipendenza dalla droga – l'ha spinta a scrivere e dirigere *Il tempo che ci vuole* […]. E il ruolo del padre (uno splendido Fabrizio Gifuni) diventa qui talmente importante da annullare letteralmente tutti gli altri componenti della famiglia: quando la storia mette a confronto padre e figlia […] non esiste nessun altro in scena, nessuno può venire a disturbare un legame che la regista sceneggiatrice sente (sentiva) evidentemente come assoluto e totalizzante. […]

A far da contrappunto alla solitudine della casa, dove cresce e si forma il legame padre e figlia, c'è invece il caos del set, prima quello del *Pinocchio* e

Il tempo che ci vuole

poi quello dell'ultimo film del padre, *Marcellino pane e vino*. E il diverso ruolo di Francesca, prima piccola e ammaliata dal fascino del cinema, poi adulta e diventata aiuto regista, servono ancora per una volta a rendere omaggio alla figura professionale di Luigi, alla sua voglia di fare film che "fossero capiti dalla gente", alla sua idea che "prima veniva la vita e dopo il cinema". […] Partendo da un fatto di cronaca e superandolo per forza di astrazione e di essenzialità, Francesca Comencini trova l'equilibrio perfetto tra memoria e finzione.
Paolo Mereghetti, "Corriere della Sera", 23 settembre 2024.

This film is the highly personal story of the moments I spent with my father that remain most vivid and intact in my memory, told through a succession of face-to-face encounters. It is a personal story which I believe nevertheless achieves the right sense of distance, given that between father and daughter there is always a shared passion for cinema, as a life choice and a way of being in the world.

After many years spent doing the same job that he did while trying to be different from him, I wanted to recount how everything I am, I owe to him. I wanted to pay homage to my father, his way of making cinema, his way of being; to the importance that his work and commitment have had for our cinema; and to what he meant to me personally.

Francesca Comencini

Francesca Comencini has admitted to finally feeling ready to accept herself as "the daughter of" … and how the desire to honour her father's memory and the role he played in the darkest period of her life – when she was suffering from drug addiction – drove her to write and direct Il tempo che ci vuole *… The role of the father (a splendid Fabrizio Gifuni) here becomes so important that it literally cancels out all the other members of the family: when the story brings father and daughter face-to-face … there is nobody else in the scene; nobody can disturb a relationship which the director-screenwriter evidently feels (felt) to be absolute and all-encompassing*

As a counterpoint to the loneliness of the house where the father-daughter bond is created and grows, there is the chaos of the set: that of Pinocchio *first, and later that of her father's final film,* The Miracle of Marcelino. *The different roles played by Francesca – initially young and fascinated by cinema, later an adult who has become an assistant director – serve once again to pay hom-*

age to the professional figure of Luigi, his desire to make films that "people would understand", his idea that "life came first and then cinema" … Beginning with a news item but transcending it through the power of abstraction and expressive synthesis, Francesca Comencini achieves the perfect balance between memory and fiction.
Paolo Mereghetti, "Corriere della Sera", 23 September 2024

ANTOLOGIA DI FILM PRIMITIVI DEPOSITATI DA LUIGI COMENCINI

Italia, 2025

[Anthology of Early Films Deposited by Luigi Comencini] ▪ DCP. D.: 32'. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca Milano ▪ Digitalizzati e restaurati in 2K nel 2025 da Cineteca Milano presso MicLab / *Digitized and restored in 2K in 2025 by Cineteca Milano at MicLab*

Un filmato di montaggio, a cura della Cineteca Milano**,** con alcuni dei più significativi tra i titoli depositati da Luigi Comencini nel 1947, all'atto di fondazione della cineteca milanese. Tre film della Pathé Frères, *Le Contremaître incendiaire* (1909), *L'Écrin du Radjah* (1906) di Gaston Velle (entrambi a colori, imbibito il primo e colorato a pochoir il secondo) e *Tournée électorale* (1906). E l'italiano *La piccola vedetta lombarda* (1915) di Vittorio Rossi Pianelli.

A compilation film curated by the Cineteca Milano, containing some of the most significant titles Luigi Comencini deposited in 1947, when the Milanese archive was founded. Three films by Pathé Frères, Le Contremaître incendiaire *(1909),* L'Écrin du Radjah *(1906) by Gaston Velle (both in colour, the former tinted and the latter stencilled) and* Tournée électorale *(1906). Also the Italian* La piccola vedetta lombarda *(1915) by Vittorio Rossi Pianelli.*

L'Écrin du Radjah

COLINE SERREAU COME UN PESCE SENZA BICICLETTA

Coline Serreau – Like a Fish Without a Bicycle

Programma a cura di / *Programme curated by* **Émilie Cauquy** e **Mariann Lewinsky**
Note di / *Notes by* **Nathanaël Arnould**, **Pauline Baduel**, **Tristan Brossat**, **Émilie Cauquy**, **Wafa Ghermani**, **Gautier Roos**
In collaborazione con / *In collaboration with* **Institut National de l'Audiovisuel (INA)**

Nei tuoi sogni non c'è più Banca Mondiale, né WTO, né FMI. Le fortezze del Grande Capitale sono state rase al suolo. I trader e i banchieri sono gli ex idoli del secolo scorso. Nei tuoi sogni non ci sono più eletti, né élite, ma un governo di popoli che coltiva i campi del possibile. Da quando non abbiamo più petrolio non abbiamo mai avuto così tante idee. Nei tuoi sogni Romuald e Juliette vivono felici e contenti e hanno tanti figli. Nei tuoi sogni c'è il paese della tua infanzia e quello dell'utopia. Alla fine non c'è una morale, tutto è possibile, diventi un altro. E se ascoltassimo un po' di più quel famoso sognatore che sonnecchia dentro di noi…
Coline Serreau, *Changeons de logiciel de pensées pour réinventer le futur* (con Cyril Dion, programma radiofonico *Dans tes rêves*, France Inter, 2016)

Prima di diventare attrice, regista, sceneggiatrice, drammaturga e saltimbanco Coline Serreau studia organo, musicologia, danza, acrobazia e, soprattutto, l'arte del trapezio alla scuola di circo di Annie Fratellini. Studia lettere e teatro all'École de la rue Blanche. Assidua frequentatrice della Cinémathèque française, probabilmente ha assistito alla prima retrospettiva dedicata a Lubitsch nel 1967. Dal 1969, senza esitare e senza lasciarsi mai incasellare, Coline Serreau incanta con la sua recitazione, i suoi scritti e le sue regie per il teatro, il cinema e l'opera. Tra i suoi successi diventati classici: *Trois hommes et un couffin*, *La Crise* (*La crisi!*), *La Belle verte* (*Il pianeta verde*), *Pourquoi pas!*, *Quisaitout et Grobêta*.

Coline Serreau è una 'mancina non corretta', sempre a sinistra, che ha passato un po' di tempo tra gli alberi della scuola Beauvallon (a metà tra Steiner e Montessori) prima di arrivare a Parigi e leggere tutto Freud, la *Comédie Humaine* e Selma Lagerlöf a quindici anni. Sua madre Geneviève scrive, traduce Brecht, adatta Duras per il teatro e dirige "Les Lettres nouvelles"; suo padre Jean-Marie, regista, fonda il Théâtre de la Tempête e mette in scena Beckett, Genet, Ionesco e Césaire.

Impertinente e cinica come Diogene, fa della commedia la sua arma di protesta, alla maniera di Capra e Lubitsch, perché nei tempi bui l'ironia resta lo strumento più efficace per combattere i bassi istinti. Non riprodurre la realtà non significa non comprendere la gravità della situazione. Lottare contro gli uomini e al loro fianco. Rimanere una donna, reinventarsi per diventare pienamente umani. Differenza e uguaglianza. Trasformare la Francia in una scuola veramente mista in cui si insegna ai maschi anche il femminile. Donne più libere, uomini più sicuri. Nel 1978 Serreau afferma già, con lungimiranza: "Mi piace che la gente rida e che si ponga domande. Nel cinema degli uomini ci sono molte correnti, un pensiero nuovo. Io rifiuto un certo tipo di ghetto e lo dimostrerò. La mia ambizione è pari a quella di qualsiasi uomo. È solo che noi donne osserviamo la realtà con uno sguardo da colonizzate, molto più sovversivo".

Émilie Cauquy

In your dreams, there's no World Bank, no WTO, no IMF. The fortresses of Big Business have been razed to the ground. Traders and financiers are the ex-idols of the last century. In your dreams, there are no more elected representatives, no more élites, but a government of the people who cultivate fields of possibility. Since petrol ran out, we've had more ideas than ever before. In your dreams, Romuald and Juliette live out the perfect love story and have had many children. In your dreams, there is the country of your childhood and there is Utopia. There's no moral at the end of the story, anything is possible, you can become someone else. We should listen a bit more closely to that great dreamer that slumbers in us all…
Coline Serreau, Changeons de logiciel de pensées pour réinventer le futur *(with Cyril Dion, radio broadcast* Dans tes rêves*, France inter, 2016)*

Before becoming an actress, filmmaker, screenwriter, playwright and street acrobat, Coline Serreau studied the organ, musicology, then dance, acrobatics and, last but not least, trapeze artistry in Annie Fratellini's circus school. She studied humanities and theatre at the École de la rue Blanche. She regularly frequented the Cinémathèque française, and doubtless saw the first Lubitsch retrospective in 1967. From 1969, wasting no time and refusing to be pigeonholed, Coline Serreau began delighting audiences with her acting, her writing and as a director of theatre, film and opera. Among her successes that would go on to become classics were Trois hommes et un couffin*,* La Crise*,* La Belle verte *(*The Green Planet*),* Pourquoi pas!*,* Quisaitout et grobêta*.*

Coline Serreau, both left-handed and a lefty (and thwarted by neither), lived among the trees at the École Beauvallon (not unlike a Steiner or a Montessori school) before going to Paris and devouring the entire works of Freud, La Comédie humaine *and Selma Lagerlöf at the age of 15. Her parents were Geneviève Serreau, a writer who translated Brecht and adapted Duras while helming "Les Lettres nouvelles" journal, and Jean-Marie Serreau, a director who founded the Théâtre de la Tempête and staged plays by Beckett, Genet, Ionesco and Césaire.*

Sassy and as cynical as Diogenes, her work subverts through comedy, in the style of Capra or Lubitsch, because, in troubled times, this approach is always the best antidote to base instincts. Not reproducing reality does not mean that you're not aware of the seriousness of the situation. Fight against men and alongside them. Keep being a woman, reinvent and become what it is to be human. Difference and equality. Build into France a truly mixed-gender education system in which boys too are taught about femininity. More liberated women, more secure men. As far back as 1978 she said: "I like people to be playful and to question things. There are trends aplenty in men's cinema, a new way of thinking. I refuse to be put in a ghetto, and I'll prove it. I have as much ambition as any man. It's right for women to look at things from the perspective of the colonised, it's much more subversive."

Émilie Cauquy

MAIS QU'EST-CE QU'ELLES VEULENT?

Francia, 1975 Regia: Coline Serreau

▪ Scen.: Coline Serreau. F.: Jean-François Robin. M.: Sophie Tatischeff. Prod.: INA, Copra Films ▪ DCP. D.: 81'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: Institut National de l'Audiovisuel ▪ Restaurato nel 2023 da INA, a partire dalla copia televisiva 16mm e dal suono magnetico / *Restored in 2023 by INA, from the 16mm television print and the magnetic sound*

Al giorno d'oggi una donna che dà la parola ad altre donne non ha nulla di eccezionale, ma nel 1975 per la giovane regista Coline Serreau (al suo primo film, in parte finanziato da Antoinette Fouque) si trattava di una scelta quasi utopica. *Utopie* è del resto il titolo che avrebbe voluto dare a questa serie di interviste uscite con il più provocatorio titolo *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* Le donne in questione si chiamano Véronique, Elisabeth, Liliane. Sono contadine, operaie tessili, una 'casalinga' benestante, un'attrice pornografica, una giovane anoressica, una portinaia vedova, una pastora protestante che "ama ciò che fa ma non ha fatto ciò che amava"... Donne che parlano della loro quotidianità e intervistate sul posto di lavoro. Che cosa vogliono? Raccontare la loro vita, raccontarsi, se possibile essere ascoltate anche se i loro desideri entrano in conflitto con la loro realtà, come spesso accade.

Con *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, Coline Serreau compie una transizione dal teatro (è stata tirocinante alla Comédie-Française) alla regia di documentari prima di approdare al cinema. Questo passaggio avviene con la naturalezza dell'acqua che scorre, metafora che attraversa tutto il film (montato da Sophie Tatischeff), dove la parola – ripetuta, incessante, liberatoria – diventa protagonista assoluta. Anche a costo di conservarne solo l'aspetto *performativo*, vista l'ampiezza dei temi e delle problematiche affrontati in questo primo lungometraggio.

Pauline Baduel

Mais qu'est-ce qu'elles veulent?

A woman who gives the floor to other women is nothing new nowadays, but in 1975, young filmmaker Coline Serreau, making her first film (part-financed by Antoinette Fouque) saw it as practically utopian. In fact, Utopie *("Utopia") was the name she had wanted to give this collection of interviews, released under the more provocative title* Mais qu'est-ce qu'elles veulent? *("But what is it that they want?"). They had names like Véronique, Elisabeth, Liliane. There were farmers, textile workers, a middle class housewife, a porn actress, a young anorexic woman, a widowed concierge, a shepherdess who "loves what she does but hasn't done what she loves"… Women talking about their daily lives and their workplaces. What do they want? To talk about their lives, to tell their own story, to be understood, if possible, even if their desires often contradict their reality.*

With Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, Coline Serreau (a former Comédie-Française intern) made her segue from theatre to documentary-making, before moving into cinema. The transition was gentle, like trickling water, a metaphor threaded throughout the film, edited by Sophie Tatischeff and with speech at its core: talk, talk and more talk. The performative style of this, Serreau's first long-form film, should not overshadow the vast range of problematic subjects it tackles.*

Pauline Baduel

LE RENDEZ-VOUS

Francia, 1975 Regia: Coline Serreau

▪ F.: Jacques Reiss. M.: Hélène Wolf. Int.: Nathalie Baye (la madre). Prod.: Antenne2 ▪ DCP. D.: 5'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: INA ▪ Restaurato nel 2025 da Institut National de l'Audiovisuel, a partire dalla copia 16mm e dal suono magnetico 16mm / *Restored in 2025 by Institut National de l'Audiovisuel, from the 16mm print and the 16mm magnetic sound*

In questo incisivo cortometraggio una giovane madre (Nathalie Baye) affida precipitosamente suo figlio alla vicina per recarsi a un provino pubblicitario in cui deve interpretare un personaggio "molto sexy"…

In soli cinque minuti Coline Serreau coglie con ironia e lucidità le contraddizioni imposte alle donne: tra gli obblighi materni, le aspettative sociali e il 'dovere' di apparire seducenti. Realizzato all'inizio della sua carriera, questo film testimonia già l'impegno femminista della regista, vicina ai movimenti di liberazione delle donne.

Prodotto dalla televisione pubblica francese (nell'ambito del programma *F comme Femme*, trasmesso su Antenne2), allora particolarmente aperta alla sperimentazione tematica e formale, *Le Rendez-vous* si inserisce in un'epoca in cui una nuova generazione si appropria del piccolo schermo per mettere in discussione le norme sociali attraverso uno sguardo inedito, critico e profondamente radicato nella quotidianità. Altri due cortometraggi di Agnès Varda (poi conosciuto come *Réponse de femmes*) e di Nina Companeez illustravano il tema del programma.

Nathanaël Arnould

In this incisive short film, young mum (Nathalie Baye) hastily leaves her baby with the neighbour to go to an audition for a TV advert in which she must play a "very sexy" character…

In five minutes, Coline Serreau captures with irony and acuity the contradictions, between maternal responsibilities, societal expectations and strict rules around seduction, imposed on women. Made right at the start of her career, this film bears early witness to the feminist commitment of the filmmaker who was closely involved with women's liberation movements.

The film was produced by French public television for a programme called F comme Femme*, broadcast on Antenne2. At that time, French public television was especially open to experimentation in theme and format.* Le Rendez-vous *comes from a time when a new generation was buying into the small screen to examine societal norms with fresh eyes; analytical, while deeply anchored in everyday life. Two other short films, one by Agnès Varda (later known as Réponse de femmes), the other by Nina Companeez, reflected the ethos of the series.*

Nathanaël Arnould

Pourquoi pas!

POURQUOI PAS!

Francia, 1977 Regia: Coline Serreau

▪ T. it.: *Perché no?*. T. int.: *Why Not!*. Scen.: Coline Serreau. F.: Jean-François Robin. M.: Sophie Tatischeff. Scgf.: Denis Martin-Sisteron. Mus.: Jean-Pierre Mas. Int.: Sami Frey (Fernand), Christine Murillo (Alexa), Mario Gonzalez (Louis), Nicole Jamet (Sylvie), Michel Aumont (ispettore), Mathé Souverbie (madre di Sylvie), Jacques Rispal (padre di Louis), Alain Solomon (Roger). Prod.: Claude Faraldo per Dimage e Société Nouvelle de Distribution (SND) ▪ DCP. D.: 93'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ▪ Da: Le Chat qui fume ▪ Restaurato in 4K nel 2022 da Le Chat qui fume at VDM laboratory, a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2022 by Le Chat qui fume at VDM laboratory, from the original negative*

A metà degli anni Settanta Coline Serreau affronta per il suo primo film narrativo tematiche ancora tabù per il cinema francese: la bisessualità e il poliamore. Raccontando il *ménage à trois* formato da Alexa, Louis e Fernand in una villa di periferia lontana da sguardi indiscreti, *Pourquoi pas!* scuote le convenzioni sociali.

La sceneggiatura incassa due rifiuti dalla commissione per l'anticipo sugli incassi del CNC – peraltro creata nel 1959 dal ministro della Cultura André Malraux proprio per permettere la realizzazione di film originali difficili da finanziare. La regista non si dà per vinta ed espone il suo progetto ad Antoinette Fouque, una delle pioniere del Movimento di liberazione delle donne, che nel frattempo l'aiuta a girare il documentario *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* Il terzo passaggio davanti alla commissione, quando un membro della stessa minaccia di dimettersi se

Grands-mères de l'Islam

Pourquoi pas! non riceverà il sostegno, ha successo. Nel dicembre del 1977 il triangolo amoroso può finalmente realizzarsi sul grande schermo, interpretato con delicatezza da Christine Murillo e Mario Gonzalez, che avranno poi importanti carriere teatrali, e da Sami Frey, lontano dai ruoli abituali di romantico tenebroso.

Acclamato dalla critica, il film riceve numerosi premi e ottiene un buon successo di pubblico, sia in Francia che all'estero. Ma la televisione dell'epoca, uscita solo nel 1975 dal controllo dell'ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), non sembra ancora pronta a lasciar entrare nelle case questa utopia gioiosa e sovversiva. France Régions 3 (FR3), che aveva accettato di finanziare una parte del film, si ritira quando scopre che tratta di omosessualità. Non trasmesso, e poi eclissato dal successo fenomenale di *Trois hommes et un couffin*, *Pourquoi pas!* cade a poco a poco nell'oblio. Era urgente riscoprire questo film fondamentale e delicatamente sovversivo.

Tristan Brossat

In the mid-1970s, Coline Serreau tackled her first work of fiction on subjects that were still taboo in French cinema: bisexuality and polyamory. With its ménage à trois *made up of Alexa, Louis and Fernand, tucked away in a suburban home,* Pourquoi pas! *shook up social conventions.*

The screenplay was twice refused CNC's "advance against earnings" funding – established in 1959 by the Minister for Cultural Affairs, André Malraux, to allow original films struggling for finance to see the light of day. Undeterred, Serreau showed her project to Antoinette Fouque, one of the pioneers of the Women's Liberation Movement, who was meanwhile helping her to shoot the documentary Mais qu'est-ce qu'elles veulent?. *It was third time lucky when the film came next before the commission, with one jury member threatening to resign if* Pourquoi pas! *was not supported. In December 1977, the threesome finally got to live out their affair on the big screen. It is sensitively performed by Christine Murillo and Mario Gonzalez, who would go on to enjoy significant careers in theatre, and Sami Frey, in a departure from his customary brooding romantic roles.*

Hailed by the critics, the film won numerous prizes and was well-received by the public in France and beyond. But television back then was still under the yolk of ORTF, the French Broadcasting and Television Office that, in 1975, did not seem disposed to allow this joyous and subversive utopia into viewers' homes. The state channel FR3 that had agreed to part-fund the film withdrew on learning that it featured homosexuality. Unaired and eclipsed by the phenomenal success of Trois hommes et un couffin, Pourquoi pas! *slowly fell into obscurity. It was high time to rediscover this important and gently subversive film.*

Tristan Brossat

GRANDS-MÈRES DE L'ISLAM

Francia, 1980 Regia: Coline Serreau

▪ F.: Jacques Bouquin. M.: Juliette Bort. Prod.: Jean Frapat per TF1, Institut National de l'Audiovisuel ▪ DCP. D.: 36'. Col. Versione francese / *In French*
▪ Da: Institut National de l'Audiovisuel
▪ Restaurato nel 2021 da INA, a partire dalla copia televisiva 35mm / *Restored in 2021 by INA, from the 35mm television print*

"Ho avuto troppi figli… è questo che gli rimprovero". Sulla scia di *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, Coline Serreau interpreta liberamente l'opportunità concessa dal produttore televisivo Jean Frapat a vari cineasti, tra cui Chantal Akerman e Jean Eustache. Anziché andare a filmare le sue, di nonne, la regista si immerge nella quotidianità di due famiglie musulmane originarie dell'Algeria e stabilitesi a Gardanne (Bouches-du-Rhône).

La prima nonna, Zora, ha avuto venti figli (e poi tre nipoti) da un marito che non conosceva prima del matrimonio: sebbene in casa regni l'allegria, nessuno è cieco di fronte alle evidenti disuguaglianze che vi persistono. La seconda, Kheira, racconta invece la lunga battaglia per ritrovare il figlio sottrattole dal primo marito: non si fiderà mai più di un uomo... Emancipazione, discriminazione, rapporto con la religione e con la Francia: sorretto dai primissimi piani firmati da Jacques Bouquin (di cui si ricordano le collaborazioni, fra gli altri, con Edgardo Cozarinsky, Pierre Beuchot, Simone Bitton), l'impianto intimista ideato da Serreau fa miracoli, accogliendo voci dolci e amabili che attendevano solo di essere ascoltate.

Gautier Roos

"I've had too many kids… That's what I reproach him for." In the same vein as Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, Coline Serreau put her own spin on the carte blanche that TV producer Jean Frapat had accorded to some filmmakers (including Chantal Akerman and Jean Eustache). Rather than film her own grandmothers, Serreau delved into the daily life of two Muslim families originally from Algeria, living in Gardanne (Bouches-du-Rhone). The first grandmother, Zora, had 20 children (and three grandchildren) by a husband whom she met for the first time on their wedding day. While good humour reigns in the home, the glaring inequalities at play were not lost on anyone. The second grandmother is Kheira. Conversely, she describes her long struggle to find her son, who was taken away from her by her first husband. Never again will she trust a man… Emancipation, discrimination, the role of religion and life in France. With extreme close-up shots by Jacques Bouquin (director of photography for Edgardo Cozarinsky, Pierre Beuchot, Simone Bitton, among others) the intimist device employed by Serreau works like a dream to bring out these soft, mild-mannered voices just waiting to be heard.*

Gautier Roos

Trois hommes et un couffin

TROIS HOMMES ET UN COUFFIN

Francia, 1985 Regia: Coline Serreau

▪ T. it.: *Tre uomini e una culla*. T. int.: *Three Men and a Cradle*. Scen.: Coline Serreau. F.: Jean-Yves Escoffier, Jean-Jacques Bouhon. M.: Catherine Renault. Scgf.: Ivan Maussion. Int.: Roland Giraud (Pierre), Michel Boujenah (Michel), André Dussollier (Jacques), Philippine Leroy Beaulieu (signora Rapons), Dominique Lavanant (Antoinette), Marthe Villalonga (la portiera), Annick Alane (la farmacista), Josine Comellas (Rodriguez). Prod.: Jean-François Lepetit per Flach Film, Soprofilms, TF1 Films Production ▪ DCP. D.: 106'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: Mission Distribution ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da Impex Films presso il laboratorio Transperfect Media sotto la supervisione di Coline Serreau / *Restored in 4K in 2025 by Impex Films at Transperfect Media laboratory under the supervision of Coline Serreau*

La delicatezza, come dicono i filosofi, è la buccia di banana su cui scivola la verità.

Partita a quattro, Ernst Lubitsch

Ogni volta che giravo un film mi dicevo che l'avrebbero visto cinquanta milioni di persone. Sono stata molto felice. Non ero affatto sicura che sarebbe accaduto, ma era ciò che desideravo. All'epoca, l'analisi del successo mi pareva ovvia: era il primo grande colpo al patriarcato, inferto con grande astuzia. È per questo che ha funzionato. *Trois hommes et un couffin* è anche il rovesciamento di un grande mito: i Re magi e il Cristo, che stavolta è una bambina. È lei che porterà il cambiamento radicale nella visione del mondo. Volevo lanciare un missile, e il missile è arrivato a destinazione.

Coline Serreau, "Le Monde",
20 ottobre 2019

Nel 1912 il "Saturday Evening Post" pubblica *The Three Godfathers* di Peter B. Kyne, la curiosa avventura di un neonato smarrito nel deserto. John Ford adatta il racconto una prima volta nel 1919 (*Marked Men*) e successivamente nel 1948 con *In nome di Dio* (*3 Godfathers*), un western con John Wayne e Pedro Armendáriz, ispirato anche ad altre decine di storie e film sullo stesso tema (tre cowboy alle

Romuald et Juliette

prese con un neonato, da Griffith a Wyler passando per il geniale fumettista Walter Lantz). Nel 2003 Satoshi Kon se ne ispira liberamente per i suoi emarginati di *Tokyo Godfathers*, ma aveva visto *Trois hommes et un couffin*? Poco importa, anche se ci piace pensare di sì, perché i due film condividono una certa tenerezza per l'improbabile e per la riconciliazione tra gli uomini, passando per l'idea inevitabile che la comicità profonda derivi sempre, almeno in parte, dal tragico (il destino crudele di coloro che sono un po' troppo liberi). Ma niente Far West o Tokyo: siamo a Parigi, nel Marais, nel 1985. Una storia semplice – "tre cretini che diventano intelligenti" –, un film irresistibile sulla maternità degli uomini e sulla fatica (infine risanata) di essere felici.

Émilie Cauquy

Delicacy, as the philosophers point out, is the banana peel under the feet of truth.
Design for Living*, Ernst Lubitsch*

Whenever I've made a film, I've told myself that 50 million people would be going to see it! And I was very happy. I had no certainty that this would happen, but it was what I wanted. At the time, the test of success was crystal clear to me: it was the first big blow to the patriarchy, deftly delivered. That is why it worked. Trois hommes et un couffin *is also the upending of a great myth: the Three Kings and Christ as a baby girl. She is the one who will radically change the world view. It was a Scud missile that I wanted to send, and it hit home.*
Coline Serreau, "Le Monde", 20 October 2019

In 1912, the "Saturday Evening Post" published The Three Godfathers *by Peter B. Kyne, a curious adventure about a baby lost in the desert. John Ford adapted this story, first in 1919 (*Marked Men*), and later in 1948 with* 3 Godfathers*, a western with John Wayne and Pedro Armendariz, also inspired by dozens of stories and films on the same theme (three cowboys finding a baby, from Griffith to Wyler, not forgetting the brilliant cartoonist Walter Lantz). In 2003, Satoshi Kon drew on it for the lowlifes in* Tokyo Godfathers*, but had he seen* Trois hommes et un couffin*? Not that it matters, but one would like to think he did, as both films share a soft spot for the improbable and for human reconciliation, by way of the inescapable truth that serious comedy always stems, in a small way, from tragedy (the cruel bane of those who are a little too liberated). But this is not the Far West or Tokyo; we're in the Marais, Paris in 1985. The story is simple: "Three idiots wise up", an irresistible film about male motherhood and how the struggle to be happy can be resolved.*
Émilie Cauquy

ROMUALD ET JULIETTE

Francia, 1988 Regia: Coline Serreau

▪ T. it.: *Romuald e Juliette*. T. int.: *Mama, There's a Man in Your Bed*. Scen.: Coline Serreau. F.: Jean-Noël Ferragut. M.: Catherine Renault. Scgf.: Jean-Marc Stehlé. Mus.: Jérôme Reese. Int.: Daniel Auteuil (Romuald Blindet), Firmine Richard (Juliette Bonaventure), Pierre Vernier (Blache), Maxime Leroux (Cloquet), Gilles Privat (Paulin), Muriel Combeau (Nicole), Catherine Salviat (Françoise Blindet), Alexandre Basse (Benjamin), Sambou Tati (Aimé). Prod.: Philippe Carcassonne e Jean-Louis Piel per Cinéa, Eniloc Films, FR3 Cinéma ▪ DCP. D.: 104'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da StudioCanal presso il laboratorio VDM, a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2021 by StudioCanal at VDM laboratory, from the original negative*

L'immoralità può essere piacevole, ma non al punto di poter prendere il posto di una vita intemerata e di tre buoni pasti al giorno.
Partita a quattro, Ernst Lubitsch

Il cinema è venuto da me. Non l'avevo cercato, ma non gli ho resistito. Sono stata notata durante una cena in un ristorante parigino dalla direttrice del casting del film *Romuald et Juliette*. Cercava la donna che doveva recitare accanto a Daniel Auteuil, una figura

femminile che non appartenesse alla stessa classe sociale di lui né avesse la pelle del suo stesso colore. Alla fine il personaggio interpretato da Auteuil se ne innamorava (anche se dopo molte peripezie). Ero stupita, perché non ero un'attrice. [...]

Sullo schermo sono stata quella Juliette. Una donna generosa, una madre, un'eroina popolare. Credo con il senno di poi che avessimo bisogno di quel tipo di immagini. Che i neri ne avessero bisogno. I ragazzi hanno potuto riconoscersi nei figli di Juliette. Alla gente ha fatto bene potersi identificare con quei personaggi allo stesso tempo normali e positivi. Il film è servito in parte a colmare un vuoto, a lenire. In un'epoca in cui la Francia cominciava a irrigidirsi sull'immigrazione, le persone come noi non si vedevano sugli schermi. [...]

Noto ancora dei freni, ma a poco a poco ci stiamo facendo spazio, con i nostri accenti, i nostri capelli crespi, il colore della nostra pelle. [...] Sempre più spesso, grazie all'influenza del cinema americano, cerchiamo di cambiare le mentalità. Di imporre qualcosa di diverso in un mondo uniforme, monocromo.
Firmine Richard, *Une héroïne positive*, in *Noire n'est pas mon métier*, a cura di Aïssa Maïga, Seuil, Parigi 2018

Immorality may be fun, but it isn't fun enough to take the place of 100% virtue and three square meals a day.
Design for Living, *Ernst Lubitsch*

Cinema found me. I didn't go looking for it, but I couldn't resist. One evening, while dining in a Paris restaurant, I was spotted by the casting director of the film Romuald et Juliette*. She was looking for the woman to play opposite Daniel Auteuil – a woman who wasn't from the same social class and didn't have the same skin colour – with whom he falls in love (albeit after several twists and turns). I was astonished because I wasn't an actress …*

I went on to play this Juliette on screen. She was a kind woman, a mother, a popular heroine. Looking back, I think that we needed those images. People of colour needed them. Children could recognise themselves in Juliette's children. It was good for people to be able to identify with these characters who were ordinary yet, at the same time, positive. The film came along partly to plug a gap, slake a thirst. At that time, when tensions about immigration were beginning to be felt, we were nowhere to be seen on screen …

I still see hurdles but little by little, we're finding our place, with our accents, our frizzy hair, our skin colour … More and more under the influence of American cinema, we're trying to change mindsets, put a different stamp on a uniform, monochrome world.
Firmine Richard, Une héroïne positive*, in* Noire n'est pas mon métier*, edited by Aïssa Maïga, Seuil, Paris 2018*

Chaos

CHAOS

Francia, 2001 Regia: Coline Serreau

▪ Scen.: Coline Serreau. F.: Jean-François Robin. M.: Catherine Renault. Scgf.: Michèle Abbé-Vannier. Mus.: Ludovic Navarre. Int.: Catherine Frot (Hélène), Vincent Lindon (Paul), Rachida Brakni (Noémie/Malika), Line Renaud (Mamie), Aurélien Wiik (Fabrice), Ivan Franek (Touki), Chloé Lambert (Florence), Marie Denarnaud (Charlotte). Prod.: Alain Sarde per Les Films Alain Sarde, France 2 Cinéma e Eniloc Films ▪ 35mm. D.: 109'. Col. Versione francese / *In French* ▪ Da: Tamasa

Un'evasione dura tutta la vita.
Bisogna rifarla di continuo.
Benoîte Groult

Se il nome di Coline Serreau evoca esilaranti commedie sociali di grande successo, *Chaos* segna una netta rottura. Fin dalle prime immagini la violenza imprime a questa commedia più ironica che divertente una svolta molto più cupa. Il film trabocca di una rabbia raramente vista nell'opera di Serreau. Come se il fatto di concentrarsi su personaggi femminili che nei suoi film precedenti erano più simili ad apparizioni – spesso indimenticabili nelle loro esplosioni di insofferenza, ma secondari – facesse emergere nel suo cinema una forza nuova.

Il trio intergenerazionale formato da Noémie/Malika (Rachida Brakni), giovane prostituta in fuga, Hélène (Catherine Frot), moglie borghese che abbandona l'insopportabile marito Paul (Vincent Lindon) e l'altrettanto insopportabile figlio, e Mamie (Line Renaud), la nonna lasciata sola, dà vita a una potente sorellanza. Serreau sfugge così alla narrazione classica del *white savior*: queste tre donne si salvano a vicenda, si aiutano reciprocamente e si vendicano delle violenze patriarcali.

Coline Serreau sul set di *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*

Se Coline Serreau riserva spesso agli uomini uno sguardo teneramente ironico, qui li mostra in tutti i loro difetti: il padre algerino autoritario, i magnaccia dell'Europa dell'Est, il borghese bianco privilegiato, vile e meschino, il figlio debole e vacuo, i poliziotti misogini... Di fronte a loro – e contro di loro –, si pongono queste donne solari e solidali intenzionate a seminare il caos nell'ordine del mondo.

Wafa Ghermani

It takes a lifetime, an escape.
You have to keep re-doing it.
Benoîte Groult

Whilst the name Coline Serreau brings to mind her hilarious social comedy hits, Chaos *marks a clean break. From the very first images, violence lends a more sombre slant to this comedy, which is more ironic than funny. It boils over with a rage rarely seen in previous work. By focusing on female characters, more like apparitions in her earlier films – often unforgettable for their outbursts of despair, but secondary – it's as if a new power emerges from her filmmaking.*

The trio, spanning three generations, is made up of Noémie/Malika (Rachida Brakni), a young sex worker on the run; Hélène (Catherine Frot), a bourgeois wife who walks out on her husband, Paul (Vincent Lindon) and his unbearable son; and Mamie (Line Renaud), a neglected grandmother. The said trio forms a powerful sisterhood. Serreau thus escapes the classic "white saviour" story: these three women save one another; by helping each other, they avenge patriarchal violence.

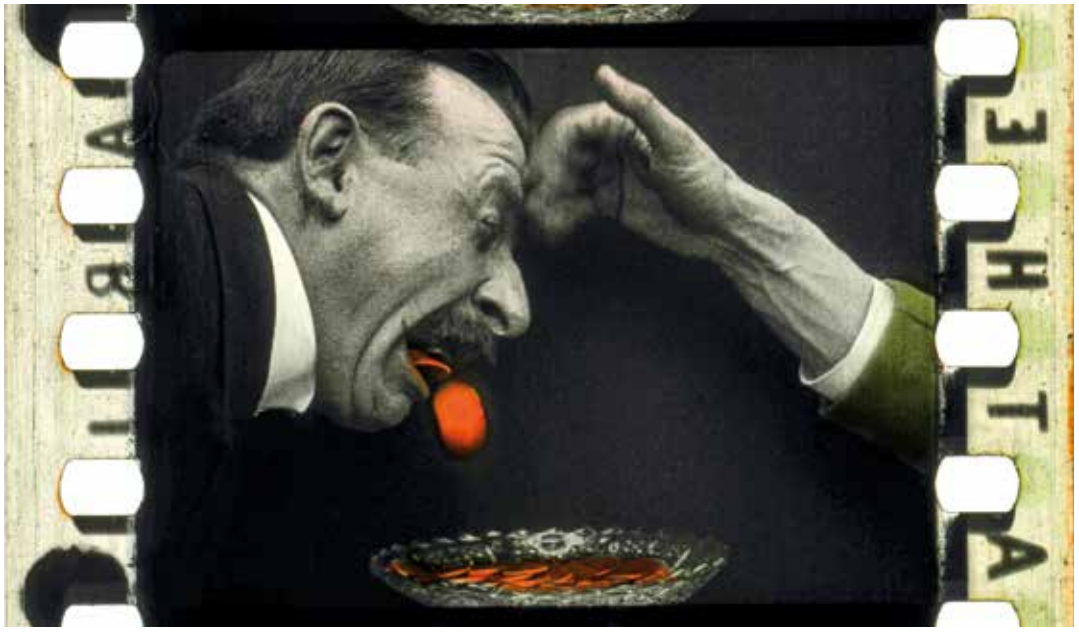
Whilst Coline Serreau often presents a gently mocking view of men, here, they are layered with flaws: the authoritarian Algerian father, the pimps from Eastern Europe, the privileged white bourgeois, feeble and spineless, his shallow son, the misogynistic cops… Standing up to them and against them are these united women, radiant and determined to wreak chaos in the prevailing world order.

Wafa Ghermani

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2025

Il Cinema Ritrovato's Colours 2025

Manifesto di Cândido de Faria per *La Poule aux œufs d'or* (Francia, 1905) di Gaston Velle
© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé



La Poule aux œufs d'or (Francia, 1905) di Gaston Velle © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Le Roi de dollar (Francia, 1905) di Segundo de Chomón

Fantastic Flowers (1906-1920). Da: EYE Filmmuseum

La presa di Roma (Italia, 1905) di Filoteo Alberini
The Red Kimona (USA, 1925) di Walter Lang
Die Buddenbrooks (Germania, 1923) di Gerhard Lamprecht

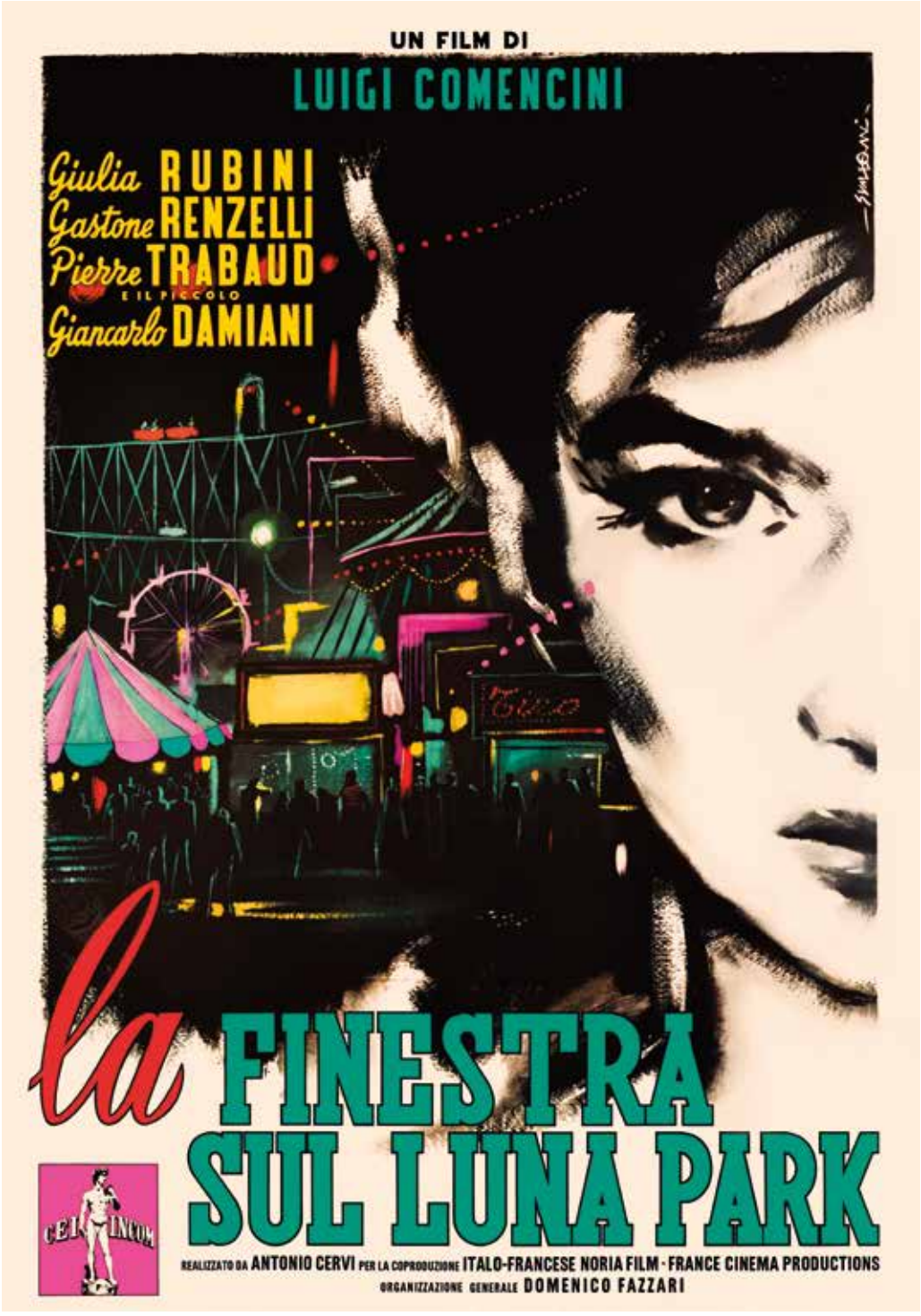
Les Misérables (Francia, 1925-1926) di Henri Fescourt
The Scarlet Drop (USA, 1918) di John Ford
Ghost of the Past (USA, 2025) di Bill Morrison

The Three Bears (USA, 1939) di Mannie Davis
An Elephant Never Forgets (USA, 1934) di Dave Fleischer
Color Classics – Small Fry (USA, 1939) di Dave Fleischer

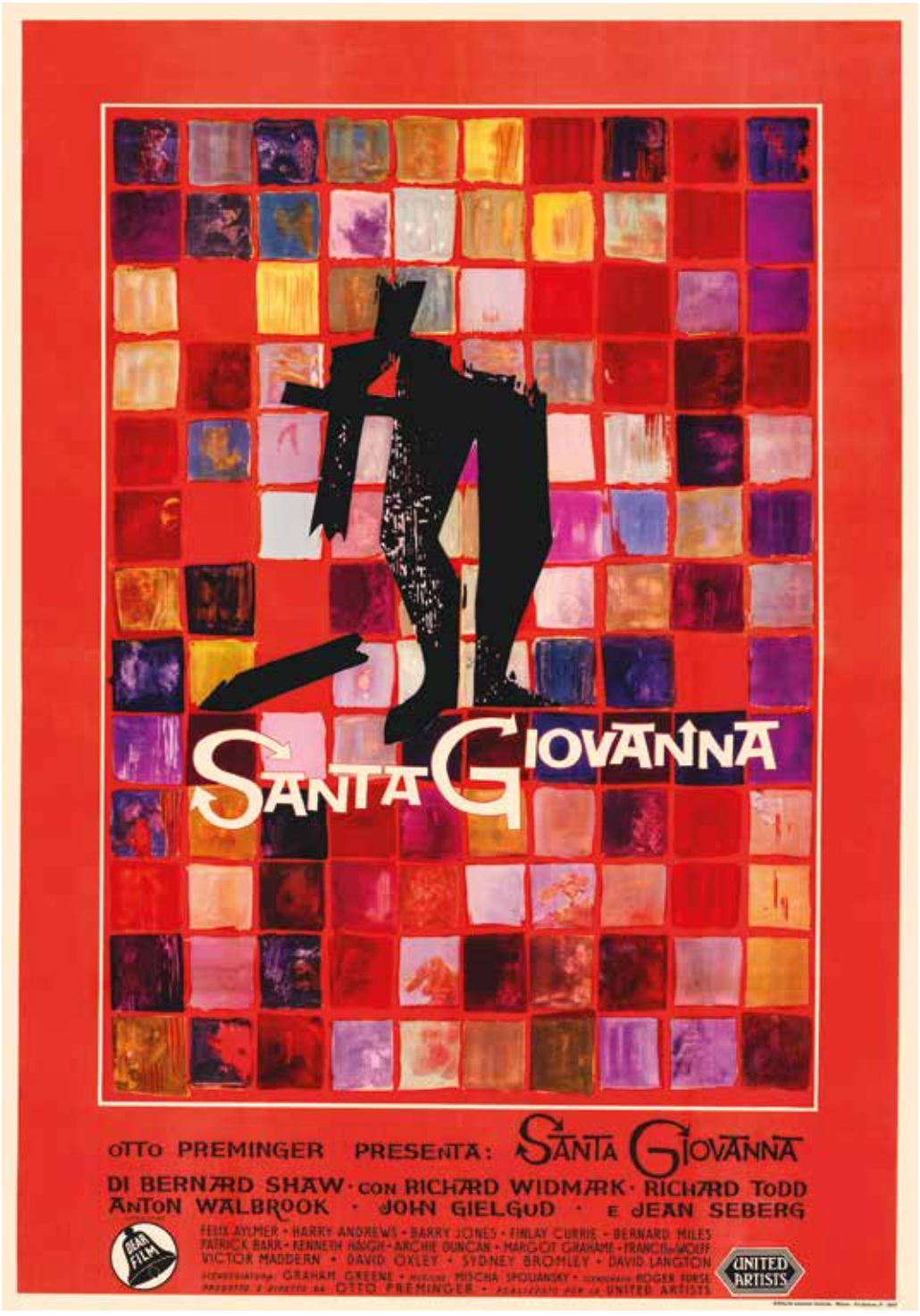
The Three Bears (USA, 1939) di Mannie Davis
The Fresh Vegetable Mystery (USA, 1939) di Dave Fleischer
Greedy Humpty Dumpty (USA, 1936) di Dave Fleischer

Poster di *Contro la legge* (Italia, 1950) di Flavio Calzavara
© Anselmo Ballester / Archivio eredi Ballester

Poster di *Riso amaro* (Italia, 1949) di Giuseppe De Santis
© Rodolfo Valcarengi / SacWebphoto srl

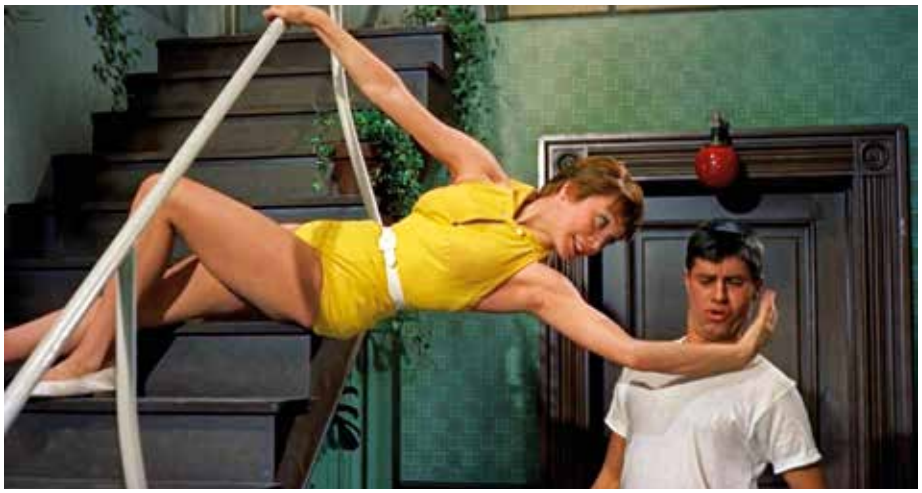


Poster di *La finestra sul Luna Park* (Italia-Francia, 1957) di Luigi Comencini
© Sandro Symeoni / SacWebphoto srl



Poster di *Santa Giovanna* (USA, 1957) di Otto Preminger
© Saul Bass / Archivio Maurizio Baroni, Cineteca di Bologna

Duel in the Sun (USA, 1946) di King Vidor

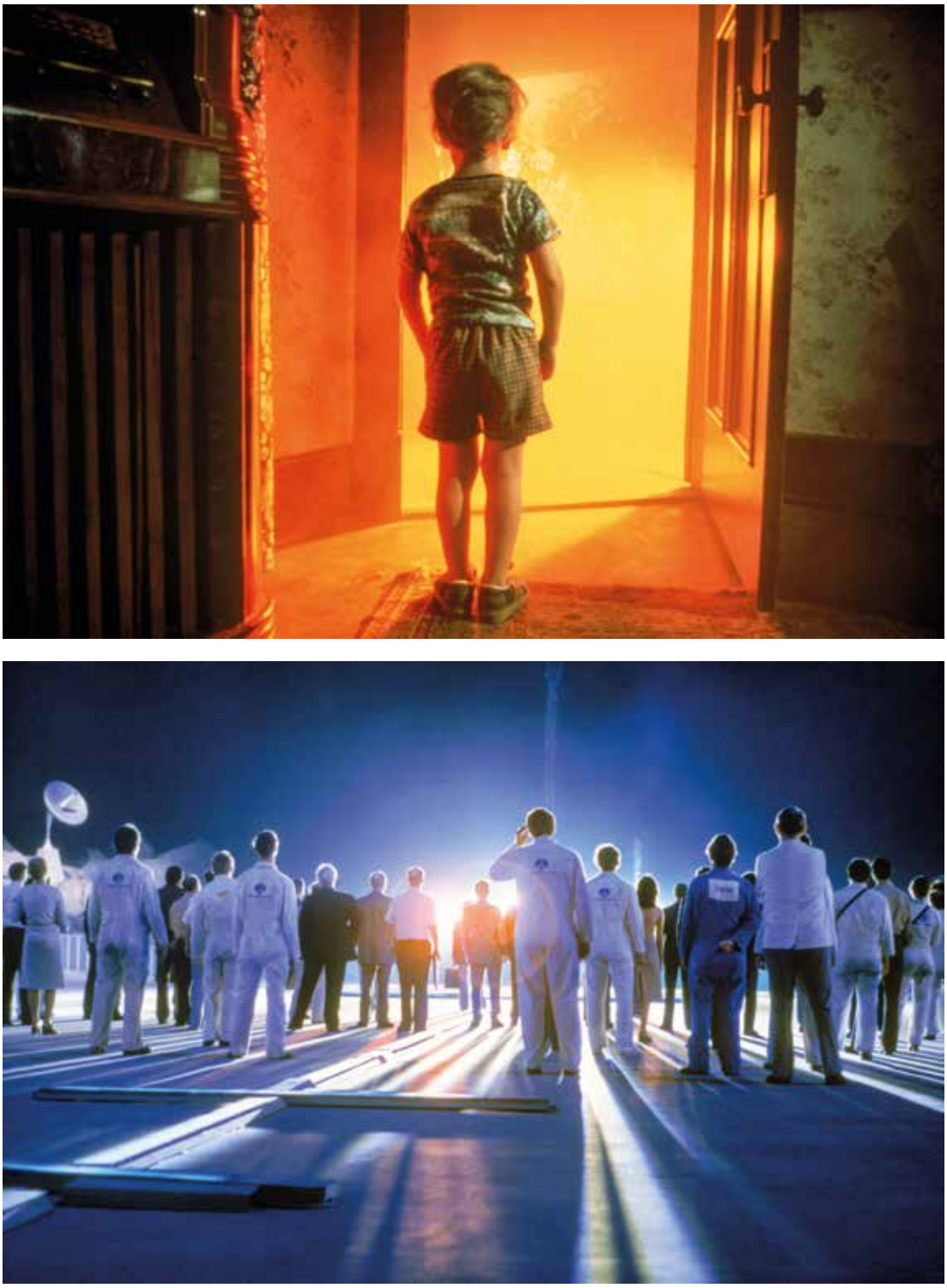


Artists and Models (USA, 1955) di Frank Tashlin

Diabolik (Italia-Francia, 1968) di Mario Bava

Pink Narcissus (USA, 1971) di Anonymous [James Bidgood]

Performance (Regno Unito, 1970) di Donald Cammell e Nicolas Roeg



Close Encounters of the Third Kind (USA, 1977) di Steven Spielberg

Niki de Saint Phalle, film still from *Daddy*, 1973

PICCOLO GRANDE PASSO: CANZONI E SOCIETÀ

Great Small Gauge: Of Songs and Society

Programma a cura di / *Programme curated by* **Karl Wratschko**
Testi di / *Notes by* **Benoît Carpentier**, **Nabil Djedouani**, **Ehsan Khoshbakht**, **Babeth Mondini-VanLoo** e **Karl Wratschko**

Il cinema ha iniziato molto presto a interessarsi alle esibizioni musicali. Già all'inizio del Novecento era pratica abituale registrare brani di famosi interpreti, che venivano incisi su dischi di gommalacca poi sincronizzati con la pellicola durante la proiezione. A partire dagli anni Trenta questi numeri musicali erano spesso incorporati all'interno dei lungometraggi, i 'soundies' e poi gli 'scopitones' mostravano esibizioni musicali autonome. Tuttavia, la ripresa di interi concerti o festival – o di gran parte di essi, come nel caso di *Jazz in un giorno d'estate* (*Jazz on a Summer's Day*, 1958) – su pellicola 35mm rimase un fenomeno raro. La documentazione di eventi musicali divenne comune solo quando le più agili ed economiche cineprese 16mm, e in seguito le videocamere, rivoluzionarono le possibilità tecniche. La svolta avvenne con il Direct Cinema e il periodo di massimo splendore della cultura musicale negli anni Sessanta, quando si moltiplicarono i film che mostravano le esibizioni e gli stili di vita frenetici ed edonistici delle star e dei loro entourage. Si trattò di un periodo di cambiamento culturale, e ben presto la maggior parte dei documentari su musicisti, concerti e festival non si limitò più al solo tema musicale. La politica e la critica sociale divennero parte integrante di questi film.

La selezione di titoli appartenenti al fiorente genere spesso chiamato semplicemente 'rockumentary' deve limitarsi a poche opere fondamentali. La scelta ha privilegiato una varietà di generi, differenti culture musicali, approcci artistici e formali, riflessioni su cambiamenti e lotte sociali. Molti capolavori, come *Dont Look Back* (1967) di D.A. Pennebaker, *Johnny Cash in San Quentin* (1969) di Michael Darlow o *Gimme Shelter* (1970) di Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin non figurano in questa rassegna, che si concentra invece su film meno conosciuti al grande pubblico. La selezione è stata guidata da altri due criteri fondamentali: da un lato, la decisione di privilegiare il più possibile la pellicola; dall'altro, la ricerca di documentari che andassero oltre la musica per immergersi nel tessuto sociale dell'epoca. Un'attenzione particolare è stata riservata alla controcultura, quel movimento nato con l'affermarsi della cultura giovanile e delle battaglie per i diritti civili che ha rappresentato una voce dissonante rispetto al mainstream. D'altra parte la musica culturalmente rilevante nasce sempre dal confronto con la realtà sociale, e l'opera e le azioni di quasi tutti i musicisti presentati in questa rassegna riflettono la loro realtà sociale. Nel film *Les grandes répétitions. Cecil Taylor à Paris*, l'intervistatore chiede al musicista: "Cosa hai studiato?" e Cecil Taylor risponde: "La gente".

Karl Wratschko

The recording of musical performances began very early in the history of cinema. Recording of a song performed by a famous musician – captured on a shellac record, which was then played in sync with the filmstrip as it was projected – became commonplace at the beginning of the 20th century. Musical numbers were often incorporated into feature films from the 1930s, onwards shorts Soundies and later Scopitones showed musicians performing a song that was meant to be viewed on its own. However, recording of entire concerts or festival event – as in 1958's Jazz on a Summer's Day *– on 35mm remained a rare phenomenon. It only became popular to dulkly document a musical gathering with lighter cameras using the cheaper 16mm and later video. The breakthrough of Direct Cinema techniques and the heyday of music culture in the 1960s led to the production of films documenting musical performances and the fast-paced, hedonistic lifestyles of music stars and their entourages. As this was a time of cultural change, the majority of music documentaries about musicians, concerts and festivals were soon no longer limited to the subject of music. Politics and social commentary became an integral part of these documentaries.*

The selection of films from this flourishing documentary genre (often referred to as "rockumentary") is limited to a few milestones. A variety of musical genres, different artistic and aesthetic approaches and the inclusion of reflections on social changes and struggles determine the selection. Many gems, such as Dont Look Back *(1967) by D.A. Pennebaker,* Johnny Cash at San Quentin *(1969) by Michael Darlow or* Gimme Shelter *(1970) by Albert Maysles, David Maysles and Charlotte Zwerin are not included in this section. Instead, the selection focuses on less widely screened films. Two other important criteria in the selection process were the decision to show as much as possible on film, and to include documentaries that deal with more than music, specially the counterculture that opposed the mainstream since the rise of youth cultures and the civil rights movements. Relevant music is always about confronting social reality. And the work and actions of almost all the musicians featured in this series reflect their social reality. In the film* Les grandes répétitions. Cecil Taylor à Paris*, the musician is asked by the interviewer: "What did you study?" Cecil Taylor replies: "The people."*

Karl Wratschko

FESTIVAL

USA, 1967 Regia: Murray Lerner

▪ F.: Francis Grumann, Murray Lerner, Stanley Meredith, George Pickow. M.: Howard Alk. Int.: Joan Baez, Bob Dylan, Peter, Paul & Mary, Donovan, Judy Collins, Mike Bloomfield, Paul Butterfield Blues Band, Son House, Theodore Bikel, Odetta, Mimi and Dick Fariña, Mississippi John Hurt, Jim Kweskin Jug Band, Howlin' Wolf, Pete Seeger. Prod.: Patchke Productions
▪ 35mm (da 16mm / *blow-up from 16mm*). D.: 96'. Bn. Versione inglese / *In English*
▪ Da: Academy Film Archive

Festival

Come suggerisce il titolo volutamente generico, questo è un film che crede nella propria originalità. Girato da una squadra formata da quattro cameramen, *Festival* documenta il Newport Folk Festival di inizio e metà anni Sessanta offrendo una visione intima del folk revival tra il 1963 e il 1966. Tra gli artisti presenti spiccano leggende del gospel, del folk e del country come Joan Baez, Johnny Cash, Judy Collins, Donovan, Bob Dylan, Fannie Lou Hamer, Howlin' Wolf, Odetta, Peter, Paul and Mary, Buffy Sainte-Marie, Pete Seeger e The Staple Singers, oltre ad altri musicisti meno noti ma fondamentali per definire quell'epoca. *Festival* è decisamente più di un film concerto. Segue l'evoluzione di un movimento che avrebbe portato all'affermazione della cultura giovanile in ampi strati della società. Il film immortala il famoso momento in cui Bob Dylan passò dalla chitarra acustica a quella elettrica durante il suo set del 1965 – un gesto entrato nella storia del pop come un primo esempio di compromesso con la musica commerciale, accusa che avrebbe perseguitato generazioni di musicisti (anche se il mito supera di gran lunga la realtà dei fatti). Da un punto di vista cinematografico, Lerner adotta un approccio da Direct Cinema, alternando riprese delle esibizioni e momenti intimi: gli incontri ravvicinati tra artisti e pubblico, le interazioni tra spettatori. È grazie a questa intimità che guardando il film si ha l'impressione di rivivere la propria gioventù. Celebrando il potere della musica folk nel veicolare messaggi politici cruciali, *Festival* incarna un'epoca di ottimismo, risveglio sociale e attivismo e ritrae un momento in cui i confini tra musica, politica e cultura si facevano sempre più sfumati. Il film documenta un periodo in cui i cambiamenti sociali e culturali negli Stati Uniti si susseguivano a ritmo serrato, dando l'impressione che gli anni durassero decenni. Per tornare alla prima frase di questo testo: se *Festival* di Murray Lerner è un'opera profondamente originale, il terreno era stato preparato dallo straordinario e rivoluzionario *Jazz in un giorno d'estate*, girato sempre durante il festival di Newport ma nella sua edizione jazz del 1958.

Karl Wratschko

As the very general title suggests, this is a film that believes in its originality. Filmed by a team of four cameramen, Festival *captures the Newport Folk Festival in the early and mid-1960s. The documentary provides an intimate insight into the folk revival movement between 1963 and 1966, featuring performances by gospel, folk and country artists such as Joan Baez, Johnny Cash, Judy Collins, Donovan, Bob Dylan, Fannie Lou Hamer, Howlin' Wolf, Odetta, Peter, Paul and Mary, Buffy Sainte-Marie, Pete Seeger and The Staple Singers, as well as other outstanding but lesser-known musicians who helped to define the era.* Festival *is definitely more than just a concert film. It allows us to follow significant developments over several years that would lead to the dominance of youth culture in large parts of society. The film cap-*

Les grandes répétitions: Cecil Taylor à Paris

tures the famous moment when Bob Dylan switched from acoustic to electric guitar during his 1965 set – an event that went down in the annals of pop history as an early example of "selling out", which musicians would be accused of for decades to come (although the myth surrounding this event is definitely greater than what actually happened). Cinematically, Lerner uses a Direct Cinema approach, mixing footage of performances with intimate moments, such as very close encounters between musicians and festivalgoers or interactions between members of the audience. It is through this intimacy that the film succeeds in making the viewer feel as if they are reliving their own youth while watching it. Celebrating the power of folk music to convey politically critical messages, Festival *captures an era of optimism, social awakening and activism, and portrays a time when the boundaries between music, politics and culture were becoming increasingly blurred. It also documents a time when years seemed like decades, as social and cultural change occurred on a seemingly daily basis in the US. To come back to the first sentence of the text: Murray Lerner's* Festival *is very original, but it was preceded by the amazing and groundbreaking* Jazz on a Summer's Day *(1958) which was also shot at a festival in Newport, this time one on jazz.*

Karl Wratschko

LES GRANDES RÉPÉTITIONS: CECIL TAYLOR À PARIS

Francia, 1968 Regia: Gérard Patris

▪ F.: Raymond Clunie. M.: Juliette Bort. Int.: Cecil Taylor, Andrew Cyrille, Jimmy Lyons. Prod.: Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Luc Ferrari, Bernard Legargeant, Pierre Schaeffer ▪ DCP (da un negativo 35mm / *from a 35mm negative*). D.: 45'. Bn. Versione francese e inglese / *In French and English* ▪ Da: Institut national de l'audiovisuel (INA) ▪ Restaurato in 4K nel 2025 da INA, a partire da un negativo 35mm e dalla colonna sonora ottica 35mm. Il film è stato girato in 35mm e 16mm / *Restored in 4K in 2025 by INA, from a 35mm negative and the optical 35mm soundtrack. The film was shot in 35mm and 16mm*

"Non viene dalla mia comunità" risponde Cecil Taylor, pianista jazz d'avanguardia, lo sguardo nascosto dietro gli occhiali scuri, quando l'intervistatore gli chiede la sua opinione su Stockhausen. Le domande su Bach e John Cage ricevono la stessa risposta. Con uno stile tipico del 1968, il musicista afroamericano, ripreso in un antico palazzo francese con monumentali camini, respinge le tradizioni europee a favore della cultura nata "across the track", oltre i binari della ferrovia, intendendo con ciò il vissuto degli afroamericani.

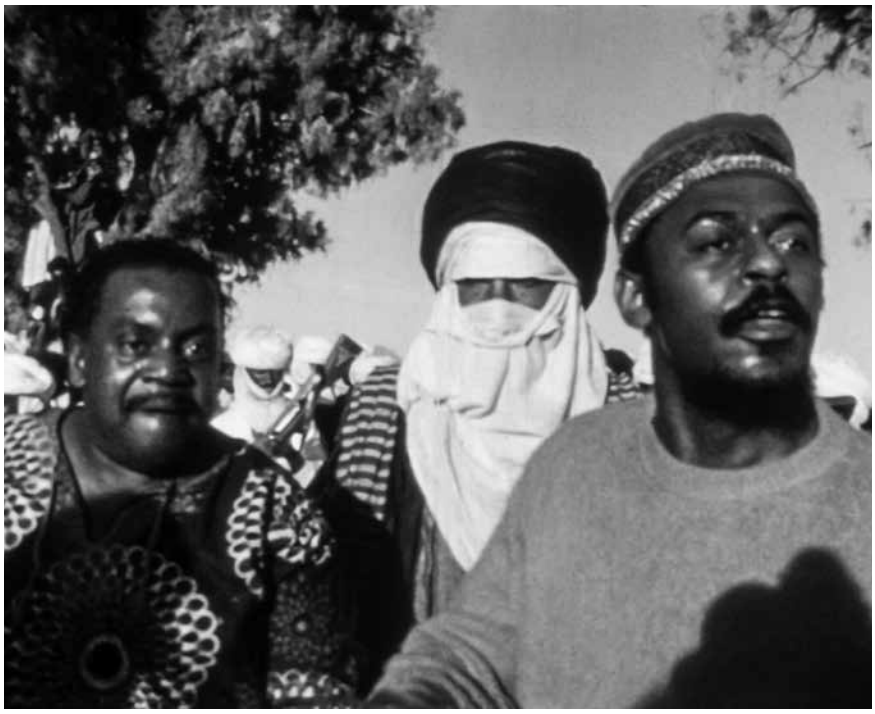
In questo episodio di una serie in cinque parti della televisione francese sulla musica moderna, Taylor discute la filosofia della musica e della performance traducendo il suo pensiero con l'opaca, intensa gestualità delle mani sul pianoforte, in uno slancio musicale che spinge il linguaggio del bebop verso l'espressionismo astratto e trascina la troupe cinematografica in un vortice sonoro viscerale. Gérard Patris e Juliette Bort (al montaggio) rispondono con tagli bruschi e rapidi, rispecchiando con precisione ipnotica l'intensità della musica. Come Taylor, che si muove fluido tra musica e poesia, la regia passa da titoli di testa privi di testo (in cui i nomi vengono pronunciati ad alta voce) a scritte e interventi testuali in sovrimpressione, in un'adesione totale all'avanguardia che trasforma il film in un duetto tra il cinema e il quartetto jazz di Taylor.

Ehsan Khoshbakht

"He doesn't come from my community," replies avant-garde jazz pianist Cecil Taylor, hidden deep behind dark glasses, when asked by the interviewer about Stockhausen. The same response follows for questions about Bach and John Cage. In a style characteristic of 1968, the African-American musician, filmed in an old French palace with oversized chimneys, dismisses European traditions in favour of "across the track" culture – the lived experiences of African-Americans.

In this instalment in a five-part series for French television on modern music, Taylor discusses the philosophy of music and performance, rendering his points with an opaque, two-handed intensity on the piano that pushes bebop into abstract expressionism, and the film crew into a visceral pool of sound. Gérard Patris and Juliette Bort (as editor) respond with abrupt, rapid cuts, mirroring the music's intensity with compelling precision. Like Taylor, who moves fluidly between music and poetry, the filmmakers shift from textless opening credits (where names are spoken aloud) to on-screen text and textual interjections, embracing the avant-garde in what becomes a duet between cinema and the Taylor quartet.

Ehsan Khoshbakht



Archie Shepp chez les Tuaregs

ARCHIE SHEPP CHEZ LES TUAREGS

Algeria, 1969
Regia: Ghaouti Bendeddouche

▪ Int.: Archie Shepp. Prod.: L'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC) ▪ DCP (da 16mm / *from a 16mm print*). D.: 27'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: La Cinémathèque Française ▪ Restaurato in 4K nel 2023 da La Cinémathèque française, a partire da una copia invertibile 16mm / *Restored in 4K in 2023 by La Cinémathèque française, from a 16mm reversal print*

Algeri, luglio 1969. La città ospita il primo Festival panafricano, evento cruciale per l'Algeria post-indipendenza e per l'intera Africa. Organizzato dal Ministero dell'informazione e dall'Organizzazione dell'unità africana, l'evento celebra le culture africane fungendo al contempo da piattaforma politica per le lotte anticoloniali. Soprannominata la "Mecca dei rivoluzionari", Algeri attira movimenti indipendentisti e figure del jazz afroamericano, tra cui Nina Simone e Archie Shepp, che si esibiscono insieme a musicisti algerini.

Tre mesi dopo, segnato da questa esperienza, Shepp torna in Algeria per girare un film nel deserto con musicisti tuareg. Realizzato da Ghaouti Bendeddouche, *Archie Shepp chez les Tuaregs* restituisce l'energia del festival e documenta il viaggio iniziatico del sassofonista, alla ricerca di un legame con le sue radici africane. Spesso confuso con *Archie Shepp à Alger* (1971) di Théo Robichet, il film è stato a lungo considerato perduto. Opera fantasma, *Archie Shepp chez les Tuaregs* rimane tuttavia la testimonianza unica di un momento effimero ma cruciale in cui musica e cinema si fanno veicolo di un ritorno alle origini insieme personale e collettivo.

Nabil Djedouani

In July of 1969, Algiers hosted the first Pan-African Cultural Festival, a groundbreaking event for post-independent Algeria as well as for the continent of Africa. Run by the Ministry of Information and Culture along with the Organisation of African Unity, the festival celebrated African cultures while also providing a political platform for anti-colonial struggles. Nicknamed the "Mecca of Revolutionaries", Algiers became a magnet for movements of independence and African-American jazz artists, including Nina Simone and Archie Shepp, who performed with Algerian musicians.

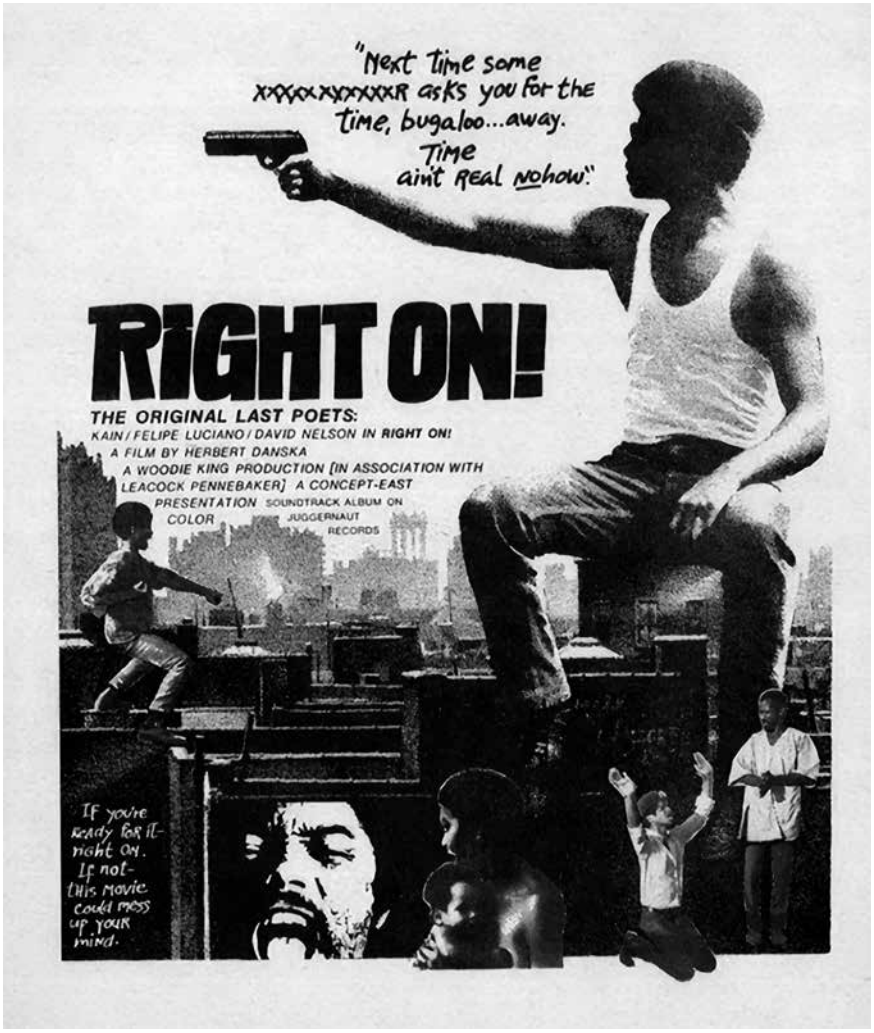
Three months later, marked by the experience, Shepp returned to Algeria to shoot a film in the desert with Tuareg musicians. Directed by Ghaouti Bendeddouche, Archie Shepp chez les Tuaregs *captures the energy of the festival and the saxophonist's transformative journey as he seeks to reconnect with his African roots. The work, often mistakenly identified as Théo Robichet's short,* Archie Shepp in Alger *(1971), was presumed lost for a long period of time. A phantom work,* Archie Shepp chez les Tuaregs *still stands, nevertheless, as a unique testimony to a fleeting yet fundamental moment, where music and cinema bring about a return to one's roots, at once intimate and collective.*

Nabil Djedouani

RIGHT ON!

USA, 1971 Regia: Herbert Danska

▪ T. alt.: *Right on! Poetry on Film*. F.: Amin Q. Chaudhri, Joseph Zysman. M.: István Ventilla. Int.: Gylan Kain, Felipe Luciano, David Nelson, Gene Ballard, Carlos Cuebas, Gardenia Carter, Geoffrey King. Prod.: Concept East N.Y. Ltd ▪ 16mm. D.: 69'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / *In English with French subtitles* ▪ Da: Cinémathèque16 per concessione di Jennifer e Jayne Danska



Right on! è una capsula del tempo, l'istantanea di un gruppo e di uno stile musicale in un momento e in un luogo ben precisi. Per il modo radicale in cui cattura questa istantanea, il documentario si configura chiaramente come un esperimento. Lo spettatore si sente testimone di passaggi cruciali nell'evoluzione di un nuovo genere musicale che qualche decennio dopo sarebbe diventato lo stile dominante della cultura pop. Da questo punto di vista, Danska è riuscito a creare una sorta di situazione da laboratorio che ha dato vita a questo film estremamente calibrato (Felipe Luciano lo definisce "il primo film spoken word" realizzato negli Stati Uniti). The Original Last Poets (in seguito The Last Poets) – la cui esibizione dal vivo, adattata per il film da una performance del 1969 al Paperback Theatre di New York, si svolge su un tetto dell'East Village – sono considerati, insieme a Gil Scott-Heron, i più importanti pionieri dell'hip-hop e del rap nel momento di transizione dagli anni Sessanta ai Settanta. La rabbia per l'ingiustizia sociale di cui sono vittime i neri d'America è al centro dei testi poetici dei tre interpreti del gruppo, che appaiono in performance potenti e coreografate insieme ai percussionisti Carlos Cuebas e Gene Ballard.

Karl Wratschko

Mentre nell'industria cinematografica la riproduzione di materiale filmico richiede molteplici generazioni di copie che ci allontanano da ciò che è stato originariamente catturato dalla macchina da presa, le più agili produzioni indipendenti consentono un approccio più artigianale. I film girati in 16mm possono beneficiare della tecnologia a pellicola invertibile, evitando il sistema negativo/positivo. La copia di *Right on!* è una testimonianza di questa possibilità: girato in Ektachrome (il master è andato perduto), il film fu duplicato a partire dal 16mm originale mediante stampa a contatto per produrre copie positive (due delle quali sopravvivono, seppur gravemente degradate). Una di queste copie è stata in seguito sottotitolata per la distribuzione in Francia e usata come master positivo per la distribuzione nel circuito non commerciale. Per fortuna la duplicazione è stata effettuata con il processo Gevacolor, che è molto più stabile dell'Eastmancolor. Per quanto possa sembrare sorprendente per un film relativamente recente, la copia presentata è forse la migliore copia proiettabile rimasta, derivata dal girato originale del film. Ciò è possibile grazie alle specifiche tecniche e al peculiare modello di distribuzione del formato 16mm.

Benoît Carpentier

Right on! *is a time capsule, a snapshot of a band and a style of music at a very specific time in a very specific place. Due to the radical way in which it captures this snapshot, this documentary film is clearly an experiment. The viewer feels like a witness to important steps in the development of a new musical genre that would become the dominant musical style in pop culture a few decades later. In this respect, Danska has succeeded in creating a kind of laboratory situation that has resulted in this very focused film (Felipe Luciano calls it "the first spoken word film" in the US). The collective The Original Last Poets (later The Last Poets), whose live performance, adapted for the film from a 1969 performance at New York's Paperback Theatre, takes place on a rooftop in New York's East Village, are considered, along with The Gil Scott-Heron, to be the most important pioneers of hip-hop and rap music in the transition from the 1960s to the 1970s. Anger at social injustice against black people in the US is at the heart of the poetic lyrics of the group's three performers, which are presented in powerful and choreographed performances together with their two drummers Carlos Cuebas and Gene Ballard.*

Karl Wratschko

While the reproduction of film material in the film industry requires multiple generations of copies that distance us from what was originally captured by the camera, lighter, independent productions allow for a more artisanal approach. Thus, films shot in 16mm can benefit from reversal film technology, avoiding the negative/positive system. The print of Right on! *is a testament to this possibility: shot on Ektachrome (the camera original is now lost), it was duplicated from the 16mm original using contact printing to produce positive prints (two of which survive, though badly degraded). One of these prints was later subtitled for French distribution, and used as a positive master for the distribution of prints in the non-commercial circuit. Fortunately, the duplication was done using the Gevacolor process, which is significantly more stable than Eastmancolor. As surprising as it may seem for a relatively recent film, the print presented may be the best remaining projectable print, derived from the original camera footage. This is thanks to the technical specificities and the unique distribution model of the16mm gauge.*

Benoît Carpentier

Wattstax

WATTSTAX

USA, 1973 Regia: Mel Stuart

▪ F.: John A. Alonzo, Larry Clark, Robert Marks, José Mignone, Roderick Young. M.: David E. Blewitt, Robert K. Lambert, David Newhouse. Int.: The Dramatics, The Staple Singers, Kim Weston, Isaac Hayes, Jimmy Jones, Rance Allen, The Emotions, William Bell, Louise McCord, Deborah Manning Thomas, Eric Mercury. Prod.: Larry Shaw, Mel Stuart per Wolper Pictures e Stax Films, Inc. ▪ DCP (da 16mm / *blow-up from 16mm*). D.: 102'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

Stax, leggendaria etichetta indipendente di Memphis, il 20 agosto 1972 organizzò un evento musicale non-stop di sette ore per 100.000 spettatori al Los Angeles Memorial Coliseum. Oltre a esibire i propri artisti (la Stax, in piena espansione, puntava a raggiungere un maggior numero di ascoltatori nelle grandi città), l'etichetta voleva commemorare il settimo anniversario dei fatti di Watts del 1965, una sommossa di sei giorni considerata il punto culminante delle proteste degli afroamericani contro la discriminazione sistemica e la violenza della polizia. Il bilancio fu di 34 morti, 1.032 feriti e circa 4.000 arresti.

Al Bell della Stax vedeva nella musica uno strumento di guarigione e di riscatto e volle portare questa energia in un luogo segnato dalla violenza e dall'ingiustizia. Artisti leggendari come Isaac Hayes, Albert King, The Rance Allen Group, The Emotions, The Staple Singers e Rufus & Carla Thomas si esibirono davanti a un pubblico quasi esclusivamente afroamericano.

Il regista Mel Stuart colse quell'occasione unica per creare un film che documentasse sia il concerto che l'ambiente sociale di Watts, dando voce al comico Richard Pryor – che usò il suo umorismo pungente per sottolineare

Berlin Wall and the Sex Pistols

le frustrazioni quotidiane dei cittadini afroamericani – e intervistando gli abitanti del quartiere, lasciati liberi di parlare dei loro problemi sociali, delle loro lotte e delle loro speranze. Questo duplice approccio è la forza del film, che celebra l'identità nera e la superiorità culturale della musica afroamericana in termini di innovazione, ma riflette anche sulla situazione sociale delle minoranze degli Stati Uniti. L'obiettivo principale del festival e del film, tuttavia, era quello di esaltare l'identità nera, alimentare l'orgoglio per le conquiste della cultura afroamericana e promuovere la solidarietà tra il pubblico. Un momento cruciale è quello in cui l'attivista per i diritti civili Jesse Jackson recita la famosa poesia *I Am – Somebody* suscitando l'entusiasmo del pubblico.

Wattstax è stato il secondo evento, dopo l'Harlem Cultural Festival del 1969 (documentato in *Summer of Soul* di Questlove), a essere ribattezzato "Black Woodstock" da storici e giornalisti.

Karl Wratschko

The legendary independent Memphis label Stax organised a non-stop seven-hour musical event for 100,000 people at the Los Angeles Memorial Coliseum on 20 August 1972. Besides showcasing its roster (Stax was expanding and wanted to reach more listeners in big cities), the event commemorated the seventh anniversary of the 1965 Watts Riots, a six-day protest in the Los Angeles district of Watts, seen as the culmination of African-American protests against systemic discrimination and police violence, resulting in 34 deaths, 1,032 injuries, and around 4,000 arrests.

Stax's Al Bell saw music as a means of healing and empowerment, hoping to bring this power to a place scarred by violence and injustice. Legendary artists such as Isaac Hayes, Albert King, Rance Allen Group, The Emotions, The Staple Singers, and Rufus & Carla Thomas performed for an almost exclusively African-American audience.

Filmmaker Mel Stuart took advantage of the unique circumstances to create a film documenting both the concert and the social environment of Watts, giving a voice to comedian Richard Pryor, who used biting humour to highlight everyday frustrations of African-Americans. The film also features interviews with Watts residents, letting them discuss their social issues, hopes, and struggles. This dual approach is the film's strength, celebrating black identity and the cultural superiority of African-American music in terms of the innovation while commenting on the social situation of minorities in the US. The main aim of the festival and film, however, was to celebrate black identity and inspire pride in the achievements of African-American culture and solidarity among the audience. A key moment is when civil rights activist Jesse Jackson recites the famous poem I Am – Somebody*, with the audience responding enthusiastically.*

Wattstax is the second festival after the 1969 Harlem Cultural Festival (documented in Questlove's Summer of Soul*) to be dubbed "Black Woodstock" by journalists and historians.*

Karl Wratschko

BERLIN WALL AND THE SEX PISTOLS

Paesi Bassi, 1978
Regia: Babeth Mondini-VanLoo

▪ F.: Babeth Mondini-VanLoo. Int.: Sex Pistols. Prod.: Babeth Mondini-VanLoo ▪ DCP (da Super8 / *from a Super8 original element*). D.: 14'. Col. e Bn. Versione inglese / *In English* ▪ Da: EYE Filmmuseum per concessione di Film Art ▪ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire dal Super8 originale scansionato da Bakker Media / *Restored by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from the original Super8 scanned by Bakker Media*

Grazie al mio lavoro per la rivista "Search and Destroy" a San Francisco, entrai in contatto con diversi importanti gruppi punk (tra cui i Sex Pistols) che intervistai e filmai. Affasci-

nato da *Holidays in the Sun*, la canzone di Johnny Rotten sul Muro di Berlino, durante il mio successivo viaggio nella città tedesca, filmai clandestinamente il Muro. Montai poi queste immagini con riprese dell'ultimo concerto dei Sex Pistols con Sid Vicious al Winterland di San Francisco.

Babeth Mondini-VanLoo

Through my work for the magazine "Search and Destroy" in San Francisco, I met several prominent punk bands (including the Sex Pistols) whom I interviewed and filmed. Intrigued by Holidays in the Sun, Johnny Rotten's song about the Berlin Wall, the next time I was in Berlin I clandestinely filmed the Wall and included the edited footage of the Sex Pistols' last concert with Sid Vicious at Winterland in San Francisco.

Babeth Mondini-VanLoo

Who Is Poly Styrene?

WHO IS POLY STYRENE?

Regno Unito, 1979 Regia: Ted Clisby

▪ F.: Philip Bonham-Carter. M.: Robert Hargreaves. Int.: Poly Styrene. Prod.: Alan Yentob per BBC (Arena) ▪ DCP (da 16mm / *from a 16mm element*). D.: 39'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: BBC

Prodotto dalla BBC all'apice del movimento punk britannico, questo documentario concentra l'attenzione sugli X-Ray Spex, gruppo che spiccava in un panorama prevalentemente maschile grazie a due elementi piuttosto insoliti: il primo era la cantante della band, Poly Styrene, antitesi degli urlatori carichi di testosterone tipici dei gruppi punk dell'epoca; il secondo era la presenza del sassofono, strumento anomalo in un universo dominato da chitarra, basso e batteria suonati per lo più in modo dilettantesco. Il mediometraggio non si limita a mostrare l'esplosiva presenza scenica di Poly Styrene ("I'm a poseur and I don't care. I like to make people stare"), ma attraverso interviste intime rivela anche una personalità artistica giovane e affascinante che scardina con estrema naturalezza gli stereotipi di etnia, genere e identità. Dal punto di vista tematico, Poly Styrene affrontava soprattutto il capitalismo, i comportamenti consumistici e l'oppressione femminile. Questo film è una perla rara che ci offre l'opportunità di vedere alcune delle poche immagini degli X-Ray Spex in concerto e di conoscere una giovane artista molto influente caratterizzata da un atteggiamento autentico e positivo, con una forte carica di critica sociale e spirito di ribellione.

Karl Wratschko

This was by the BBC at the height of the British punk movement. The band X-Ray Spex attracted attention for two rather unusual things in the male-dominated punk scene: the first was the band's vocalist, Poly Styrene, who was very different from the testosterone-fuelled squallers of the usual punk bands, and the second was the use of a saxophone, a rather unusual instrument in a scene characterised by mostly amateurishly played guitars, bass and drums. The mid-length documentary focuses not only on Poly Styrene's explosive stage presence ("I'm a poseur and I don't care. I like to make people stare"), but also reveals, through very private interviews, a fascinating young artistic personality who undermines stereotypes of ethnicity, gender and identity in a very natural way. In terms of content, Poly Styrene mainly dealt with capitalism, consumer behaviour and the oppression of women. This film is a gem and gives us the opportunity to see rare X-Ray Spex concert footage and to experience a very influential artist at a young age – one who is characterised by her authenticity and positive attitude, enriched with a good dose of social criticism and rebellion.

Karl Wratschko

Dread Beat an' Blood

DREAD BEAT AN' BLOOD

Regno Unito, 1979
Regia: Franco Rosso

▪ T. alt.: *Dread Beat and Blood.* Int.: Linton Kwesi Johnson, Poet an' the Roots. Prod.: Arts Council of Great Britain, Rebel Movies ▪ 16mm. D.: 44'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: BFI National Archive

Dread Beat an' Blood è un mediometraggio documentario del regista e produttore cinematografico di origine italiana Franco Rosso. Racconta il panorama reggae, dub e sound system della Londra di fine anni Settanta concentrandosi sul poeta, musicista e attivista politico Linton Kwesi Johnson. Girando prevalentemente a Brixton nello stile del Direct Cinema, Rosso offre un vivido ritratto della musica e della poesia come strumenti di protesta e di emancipazione. Le performance sferzanti e la tagliente critica sociale di Johnson colpiscono nel profondo, sottolineando che il reggae non è solo intrattenimento, ma una vera e propria forza di cambiamento. *Dread Beat an' Blood* restituisce le esibizioni *spoken word* di Johnson (che nel film afferma: "Lo *spoken word* ha una maggiore immediatezza. Raggiunge più persone di quanto riesca a fare la poesia scritta"), il suo lavoro in sala di incisione e il suo attivismo intransigente. Il film resta una testimonianza dell'ostinata vitalità e creatività di una comunità in lotta per il riconoscimento e la giustizia. Contiene inoltre immagini dei disordini del Notting Hill Carnival nel 1976, che ebbero un impatto profondo sulla società britannica e sulla sua legislazione. Il regista Franco Rosso continuò a occuparsi della cultura reggae, dub e sound system del Sud di Londra. Il suo film di finzione *Babylon* uscì appena un anno dopo ed è oggi considerato da alcuni critici uno dei migliori film britannici di sempre.

Karl Wratschko

Dread Beat an' Blood *is a mid-length documentary by Italian-born film producer and director Franco Rosso. It captures London's reggae, dub and soundsystem scene in the late 1970s and focuses on the poet, musician and political activist Linton Kwesi Johnson. Shooting largely in Brixton in a Direct Cinema style, Rosso presents a vivid portrait of music and poetry as tools of empowerment and protest. Johnson's searing performances and sharp social critiques resonate deeply, underscoring reggae's role beyond entertainment – as a force for change.* Dread Beat an' Blood *captures Johnson's spoken-word performances (he says in the film, "The spoken word has more immediacy. It reaches more people than written poetry could ever do"), his work in the recording studio and his outspoken activism, and remains a testament to the resilience and creativity of a community struggling for recognition and justice. The film also includes footage of the Notting Hill Carnival riots in 1976, an event that had a profound impact on the British society and its legislation. Director Franco Rosso would continue his work in the reggae, dub and sound system culture of South London, releasing the fictional drama* Babylon *just a year later, now considered by some critics to be one of the best British films ever made.*

Karl Wratschko

THE DECLINE OF WESTERN CIVILISATION

USA, 1981 Regia: Penelope Spheeris

▪ F.: Steve Conant. M.: Charlie Mullin, Peter Wiehl. Int.: Claude Bessy, Robert Biggs, Exene Cervenka, Darby Crash, John Doe, Greg Ginn, Wayne Mayotte, Gary McDaniel, Brendan Mullen, Nicole Panter, Ron Reyes, Billy Zoom. Prod.: Spheeris Films ▪ 35mm (da 16mm / *blow-up from 16mm*). D.: 100'. Col. Versione inglese / *In English* ▪ Da: Exhumed Films (Harry Guerro) per concessione di Shout! Factory

Questo documentario restituisce l'energia, la rabbia e lo spirito DIY dell'ambiente punk e hardcore di Los Angeles tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, in aperta ribellione contro il sistema americano dominante. Il documentario si concentra sulla prima ondata di gruppi storici dell'hardcore punk come Black Flag, Circle Jerks, Fear, Germs e X. La regista Penelope Spheeris e la sua troupe si immergono in un ambiente caratterizzato da aggressività e rabbia. Grazie a una combinazione di imma-

The Decline of Western Civilisation

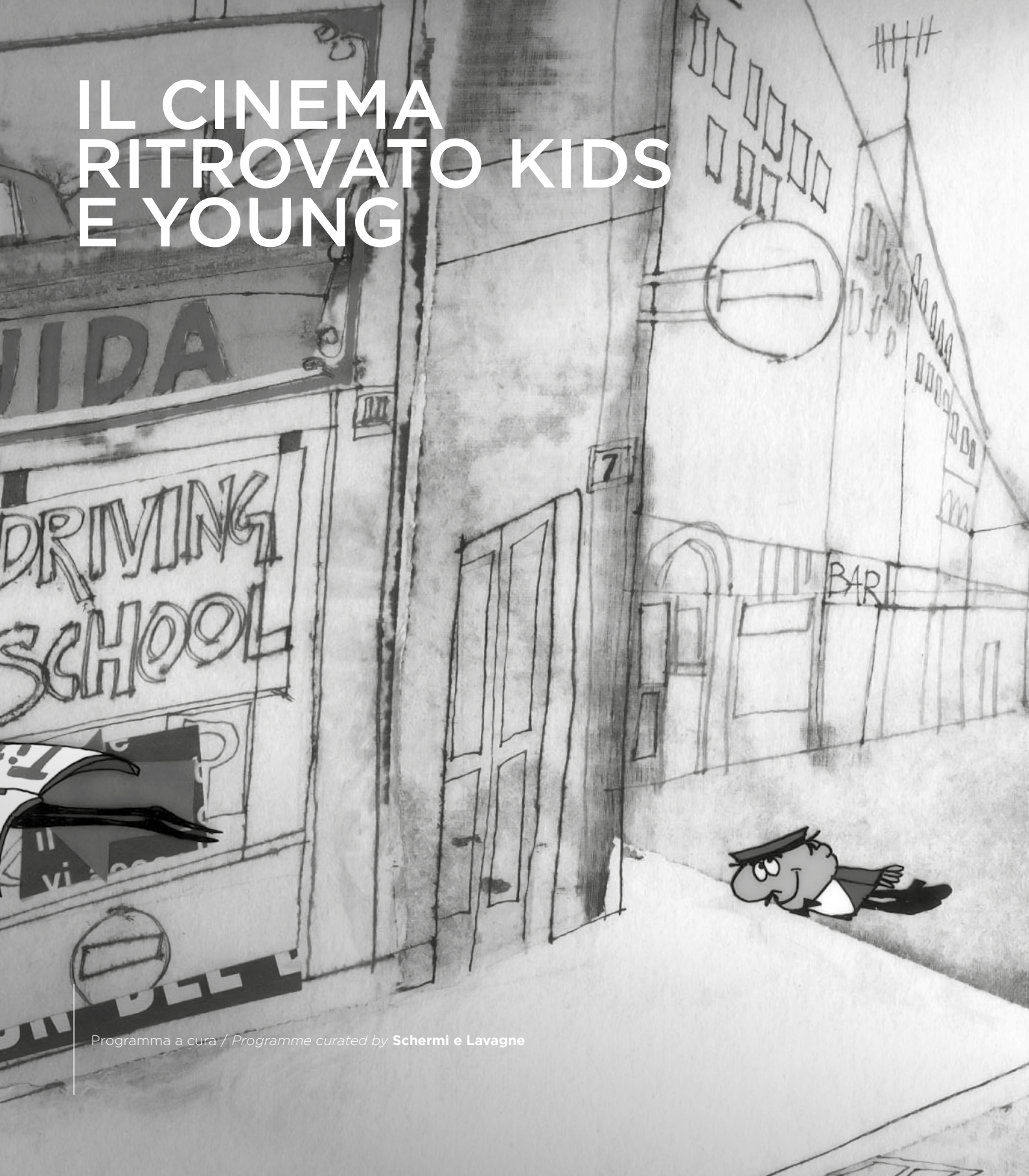
gini *live* e di interviste, il film riesce a trasmettere allo spettatore il sudore, la durezza e la violenza che definivano la sottocultura hardcore punk. L'uso della camera a mano e dei primi piani consente alla troupe di raccontare non solo il caos delle esibizioni dal vivo ma anche momenti più intimi con gli artisti dietro le quinte. L'utilizzo di luci basse da parte del direttore della fotografia Steve Conant – probabilmente dovuto alle limitazioni della pellicola analogica – e il montaggio rapido di Charlie Mullin e Peter Wiehl accentuano l'estetica underground del film e riflettono la condizione degli stessi filmmaker in quanto outsider dell'industria cinematografica. Le interviste con i musicisti aggiungono un elemento di introspezione, rivelando le loro motivazioni e frustrazioni. Molti di loro esprimono una profonda alienazione rispetto alle convenzioni della società americana, e l'approccio senza filtri di Spheeris permette a questi artisti – come Darby Crash dei Germs e Exene Cervenka degli X – di parlare apertamente del loro malessere e del desiderio di una comunità alternativa. Oltre che ai membri delle band, Spheeris dà spazio anche ai fan e agli spettatori: giovani che hanno trovato nel punk un rifugio dalla povertà, dalla violenza della polizia e dai conflitti familiari. Le loro testimonianze mettono in luce il contesto socioeconomico che alimentò l'ascesa del punk e offrono il ritratto di una generazione di adolescenti e giovani adulti che, insieme ai musicisti, convogliarono le loro frustrazioni in un movimento. Queste voci mostrano che il punk era più di un genere musicale; era un atteggiamento, una strategia di sopravvivenza e una feroce critica alla società dominante. Il tutto accompagnato da una forte dose di autodenigrazione e da uno stile di vita spesso autodistruttivo.

Karl Wratschko

This documentary captures the energy, anger and DIY ethos of the LA punk and hardcore scene in the late 1970s and early 1980s as it rebelled against mainstream America. It focuses on the first wave of iconic hardcore punk bands such as Black Flag, Circle Jerks, Fear, Germs and X. Filmmaker Penelope Spheeris and her team immerse themselves in a scene characterised by aggression and anger. Using a combination of live performance footage and interviews the film gets very close to the scene allowing the viewer to feel the sweat, grit and violence that defined the hardcore punk subculture. Handheld cameras and close-ups allow the film crew to capture both the chaos of live shows and the more intimate moments with artists behind the scenes. The use of low lighting by cinematographer Steve Conant, likely due to the limitations of analogue film, and rapid editing by Charlie Mullin and Peter Wiehl enhance the underground feel, reflecting the filmmakers' own status as newcomers in the industry. Interviews with the musicians add a layer of personal insight to the film, revealing their motivations and struggles. Many express a deep alienation from mainstream American society, and Spheeris' unfiltered approach allows these artists – such as Darby Crash of the Germs and Exene Cervenka of X – to speak openly about their discontent and desire for an alternative community. In addition to the band members, Spheeris includes the perspectives of the scene's fans and followers – young people who found a community in punk as they struggled with issues such as poverty, police aggression and family conflict. Their voices shed light on the socio-economic context that fuelled the rise of punk and offer a portrait of a generation of teenagers and young adults who, along with the musicians, channelled their frustrations into a movement. These voices reveal punk as more than music; it was an attitude, a survival strategy and a fierce critique of conventional society. All of this, combined with a great deal of self-hatred and an often self-destructive lifestyle.

Karl Wratschko

IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG



Programma a cura / *Programme curated by* **Schermi e Lavagne**

Il Cinema Ritrovato Kids, la sezione del festival dedicata agli spettatori più piccoli e curata da Schermi e Lavagne – il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna –, si apre con uno spettacolo di magia che lascerà grandi e piccoli a bocca aperta. Sempre all'insegna della magia, quella dei primi effetti speciali della storia del cinema, è il programma di film del 1905, a cura di Mariann Lewinsky, Émilie Cauquy e Karl Wratschko, presentati con accompagnamento musicale dal vivo di Daniele Furlati e raccontati dalla voce di Julie Linquette.

Quest'anno dedichiamo un omaggio a Bruno Bozzetto, festeggiando il restauro, a cura della Cineteca Milano, di alcuni corti realizzati tra il 1960 e il 1970 con protagonista la più celebre delle sue creature, il Signor Rossi, e alcuni episodi della serie *Lilliput Put* (1980), selezionati da Anita e Irene Bozzetto. Marco Bellano, Eric Rittatore e Matteo Pavesi ripercorreranno la carriera del grande animatore milanese nel corso di un incontro aperto a esperti e appassionati.

Anche quest'anno spazio a un grande festival internazionale, quello di Clermont-Ferrand, e a importanti istituzioni attive nella valorizzazione del patrimonio cinematografico, come il National Film Institute Hungary di Budapest e il Documentary Film Studio di Varsavia. Presentiamo in anteprima il restauro di *Voyage en ballon* (1960), il 'piccolo classico' che Albert Lamorisse girò all'indomani del trionfo internazionale di *Il palloncino rosso*. Dall'Europa agli Stati Uniti con un programma dedicato a Max Fleischer, creatore di personaggi che hanno fatto la storia del cinema d'animazione come Betty Boop e Braccio di ferro. Per i più piccoli, Tondo Film – progetto di distribuzione di corti d'animazione indipendenti per bambini dai tre anni in su – porta al festival due selezioni di film d'autore contemporanei e d'archivio, realizzati con varie tecniche e in diversi paesi. *Il Cinema Ritrovato Kids* si espande in diversi luoghi della città: oltre alle sale della Cineteca di Bologna e agli ormai consueti spazi off del Giardino del Guasto e delle Serre dei Giardini Margherita, alcune proiezioni sarano presentate presso il Centro per bambini e famiglie Tasso Inventore e la Sala Centofiori.

Il gruppo sempre più agguerrito del Cinema Ritrovato Young, composto da una ventina di ragazze e ragazzi dai sedici ai vent'anni, presenta una rassegna di titoli selezionati all'interno della programmazione del festival, intorno ai quali realizzerà pillole video, recensioni, interviste agli ospiti e al pubblico.

Non mancano momenti di riflessione e formazione dedicati al pubblico adulto: presentiamo l'edizione appena conclusa di *A scuola di cinema*, progetto nazionale di educazione all'immagine della Cineteca di Bologna realizzato nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola, insieme a *CinEd-Lab,* progetto europeo condotto dalla Cinemateca Portuguesa.

Il Cinema Ritrovato Kids – *the section of the festival dedicated to younger audiences curated by the Cineteca di Bologna's education department, Schermi e Lavagne – begins with a magic show that will leave young and old alike open-mouthed. The programme dedicated to films from 1905, curated by Mariann Lewinsky, Émilie Cauquy and Karl Wratschko, with live musical accompaniment by Daniele Furlati and narration by Julie Linquette, also deals with magic: in this case, the very first special effects in the history of cinema.*

This year, we pay homage to Bruno Bozzetto, celebrating the Cineteca Milano's restoration of several shorts he made between 1960 and 1970 featuring the most famous of his creations, Mr. Rossi, and several episodes from the series Lilliput Put *(1980), selected by Anita and Irene Bozzetto. Marco Bellano, Eric Rittatore and Matteo Pavesi will also retrace the career of the great Milanese animator in an event open to an audience of experts and fans alike.*

Once again this year, we will dedicate space to a great international festival, Clermont-Ferrand, and to important institutions working to promote cinema heritage, such as the National Film Institute Hungary in Budapest and the Documentary Film Studio in Warsaw. We will premiere the restoration of Voyage en ballon *(1960), a "little classic" directed by Albert Lamorisse following the international success of* The Red Balloon. *From Europe to the United States, with a programme dedicated to Max Fleischer, the creator of characters that made animation cinema history, such as Betty Boop and Popeye. For the youngest spectators, Tondo Film – a project to distribute short, independent animations for children aged three and above – will bring to the festival two selections of contemporary and archival auteur films made in various countries, utilizing a variety of techniques.*

Il Cinema Ritrovato Kids *expands into different spaces across the city: besides the Cineteca di Bologna and its now habitual alternative locations – the Giardino del Guasto and the Serre dei Giardini Margherita – several screenings will take place at the Centro per bambini e famiglie Tasso Inventore and the Sala Centofiori.*

The always passionate group of Il Cinema Ritrovato Young, which comprises about twenty teenagers between the ages of sixteen and nineteen, will present an overview of titles selected from the festival programme, around which they will produce video clips, film reviews, and interviews with special guests and the general public.

There will also be an opportunity for reflection and education for a more adult audience: we will present the recent edition of A scuola di cinema*, a national project of audio-visual education by the Cineteca di Bologna, realized as part of the Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola, together with* CinEd-Lab*, a European project conducted by the Cinemateca Portuguesa.*

I PRIMI DIECI ANNI DEL SIGNOR ROSSI
THE FIRST TEN YEARS OF MR. ROSSI

Omino di mezza età, il Signor Rossi è il più celebre dei personaggi ideati dal maestro dell'animazione italiana Bruno Bozzetto. Nato come protagonista di una serie di cortometraggi autoconclusivi negli anni del boom, il Signor Rossi, con il suo cappello e la l'aria perennemente spaesata, rappresenta l'emblema dell'italiano medio catapultato nella modernità del dopoguerra. I film inclusi in questa rassegna, realizzati a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, mostrano il nostro eroe alle prese con la società dei consumi, il traffico, le vacanze di massa, il tempo libero. Attraverso un tratto grafico essenziale quanto incisivo e una comicità surreale che non necessita di dialoghi, Bozzetto ha saputo creare un personaggio universale capace di raccontare con ironia le piccole frustrazioni quotidiane dell'uomo contemporaneo.

Ad accompagnare le avventure del Signor Rossi, alcuni episodi della serie *Lilliput Put*, realizzata nel 1980 per la Televisione Svizzera Italiana. Protagoniste tante diverse creature del 'minimondo', come il Ragno Adriano, il Bruco Arturo, la Formica Veronica, l'Ape Erminia, il Vermicello Calogero, che incarnano vizi e virtù dell'uomo moderno.

A small middle-aged man, Mr. Rossi is a character created in the 1960s by the Italian animation master Bruno Bozzetto. Originally the protagonist of a series of self-contained shorts produced during the economic miracle, Mr. Rossi – with his hat and bewildered expression – represents the ordinary Italian thrust into post-war modernity. The films contained in this section, made between the 1960s and early 1970s, show our hero grappling with consumer culture, traffic, mass tourism, and increased leisure time. Through a simple but incisive graphic style and a surreal form of comedy that does not require dialogue, Bozzetto managed to create a universal character capable of recounting the small, everyday frustrations faced by modern man in an ironic vein.

To accompany Mr. Rossi's adventures are several episodes of the series Lilliput Put*, made in 1980 for Televisione Svizzera Italiana. The protagonists are a variety of different creatures of the "miniworld" such as Spider Adrian, Caterpillar Arthur, Ant Veronica, Bee Erminia, and Little Worm Calogero who embody the vices and virtues of modern humanity.*

Il Signor Rossi al camping

Programma a cura di / *Programme curated by* Anita e Irene Bozzetto

UN OSCAR PER IL SIGNOR ROSSI
(Italia/1960) di Bruno Bozzetto (11')

IL SIGNOR ROSSI VA A SCIARE
(Italia/1963) di Bruno Bozzetto (10')

IL SIGNOR ROSSI AL MARE
(Italia/1964) di Bruno Bozzetto (11')

IL SIGNOR ROSSI COMPERA L'AUTOMOBILE
(Italia/1966) di Bruno Bozzetto (11')

IL SIGNOR ROSSI AL CAMPING
(Italia/1970) di Bruno Bozzetto (12')

LILLIPUT PUT – Episodi scelti
(Svizzera, Italia/1980) di Bruno Bozzetto (30')

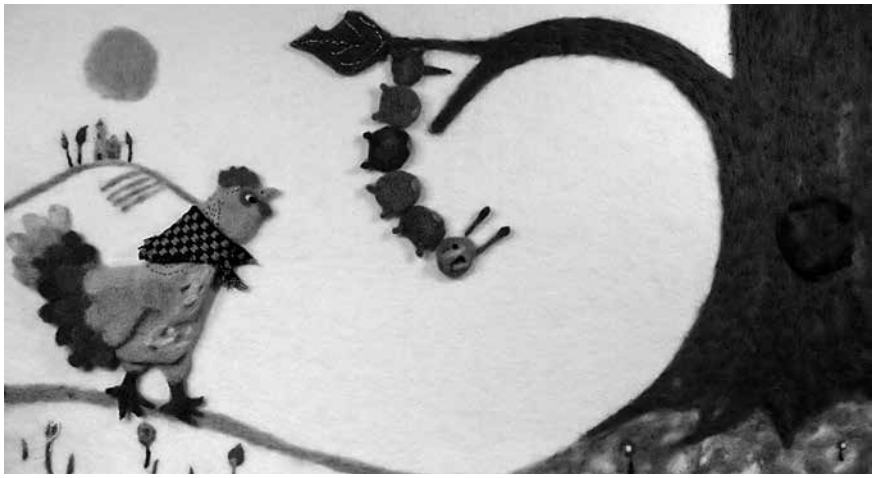
▪ Da: Cineteca Milano, Bruno Bozzetto Distribution Snc e Bruno Bozzetto

TONDO FILM
Corti per piccolissimi / *Shorts for very young children*

Tondo Film cura e diffonde programmi di cortometraggi d'animazione indipendente per l'infanzia con l'obiettivo di valorizzare e far scoprire a un pubblico di giovanissimi film d'animazione d'autore contemporanei e d'archivio realizzati utilizzando un ampio spettro di tecniche e approcci ludico-tematici. Per il piccolo pubblico del *Cinema Ritrovato Kids* propone quest'anno due programmi di corti e un progetto di animazione inedito in Italia: *Haikino*. Un haikino è un brevissimo cortometraggio collettivo realizzato in tre fasi durante laboratori tenuti dai registi Tristan Francia e Stéphanie Yang Chung. La parola nasce dall'unione di 'haiku', il breve componimento poetico giapponese, e di 'kino', il movimento inteso in senso cinematografico. Gli haikino apriranno tutte le proiezioni di *Il Cinema Ritrovato Kids*.

Tondo Film curates and disseminates programmes of independent animation shorts for children, with the goal of promoting and bringing to the public's attention animation films by contemporary and past creators, films that employ a wide variety of playfully themed techniques and approaches. For the young audiences of Il Cinema Ritrovato Kids *this year, it will present two programmes of shorts and an animation project yet to be seen in Italy:* Haikino. *A haikino is a brief short made collectively in three stages during workshops led by the directors Tristan Francia and Stéphanie Yang Chung. The word is a fusion of "haiku", a short Japanese poem, and "kino", movement in the cinematic sense. Haikino will precede all Il Cinema Ritrovato Kids 2025 screenings.*

Programma a cura di / *Programme curated by* Maria Pia Santillo



Il bruco e la gallina

Fili sonori / *Sound Threads*

Un'immersione visiva e uditiva nei suoni della natura a cui spesso non prestiamo attenzione: dai cinguettii degli uccelli al fruscio dei fili d'erba mossi da colonie di formiche operose, dal ronzio mattutino degli insetti al crepitio delle foglie secche nel bosco. Un invito a mettersi in ascolto dei ritmi prodigiosi della natura per apprezzarne anche i silenzi.

A visual and auditory immersion into the often-overlooked sounds of nature: from the chirping of birds to the rustling of blades of grass moved by colonies of industrious ants, from the morning buzz of insects to the crackling of dry leaves in the woods. An invitation to listen to the prodigious rhythms of nature and also to appreciate its silences.

IL BRUCO E LA GALLINA
(Italia/2013) di Michela Donini e Katya Rinaldi (10')

NITI
(Slovenia/2018) di Zvviks (3')

COUCOULEURS
(Svizzera/2018) di Oana Lacroix (6')

SIX HEURES ET DEMIE
(Francia/2022) di Marta Gennari (1')

MURAV'INYJ MARŠ
(*The Ant March*, Russia/2022)
di Fedor Yudin (5')

Cerchio quadrato triangolo
Circle Square Triangle

Cerchi, quadrati, triangoli: quante forme può assumere la realtà intorno a noi? Il programma include tre cortometraggi, prodotti dallo Studio Miniatur Filmowych e diretti dal regista Stefan Janik, realizzati utilizzando la tecnica della *cut-out animation*. Un modo giocoso per scoprire il mondo colorato e multiforme che ci circonda partendo dalle figure chiave della geometria piana. Due bambini curiosi ci porteranno a spasso in questo viaggio animato fatto di analogie tra geometria e vita quotidiana.

Circle, square, triangle: how many shapes can the world around us assume? This programme includes three shorts,

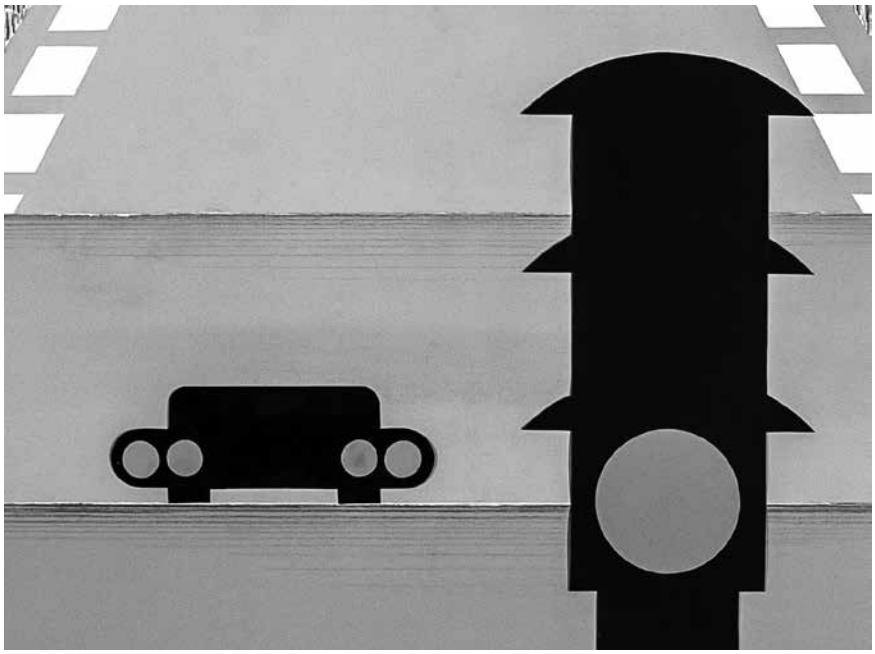
produced by Studio Miniatur Filmowych and directed by Stefan Janik, that utilize a cut-out animation technique. It is a playful way to discover the colourful and multifaceted world that surrounds us, starting from the key shapes of plane geometry. Two curious children lead us through this animated journey full of analogies between geometry and daily life.

KOLOROWE KOŁA
(*Cerchi colorati*, Polonia/1972)
di Stefan Janik (7')

W POGONI ZA KWADRATEM
(*Quadrati veloci*, Polonia/1972)
di Stefan Janik (8')

CZARODZIEJSKIE TRÓJKĄTY
(*Triangoli magici*, Polonia/1972)
di Stefan Janik (8')

▪ Da: Tondo Film



Kolorowe koła

UN SECOLO DI CINEMA: 1905
A CENTURY OF CINEMA: 1905

Il pubblico dei primi anni del cinema era composto in gran parte da donne e bambini. Le case di produzione di allora si rivolgevano consapevolmente ai più piccoli. È certamente anche per questo che il cinema delle origini continua a esercitare un grande fascino anche sui bambini di oggi. Un'altra ragione è la straordinaria e giocosa creatività che anima questi film. Basta guardare i sei film del 1905 qui presentati: nel primo – probabilmente realizzato da Alice Guy, la prima regista donna della storia – un cane e un uomo in giacca e cravatta giocano magicamente con una grande palla nera. Viene subito voglia di unirsi a loro. Nel secondo si vorrebbe essere al fianco del ragazzino impertinente che infrange tutte le regole e mostra agli adulti chi comanda davvero il mondo. Nel terzo, un uomo misterioso fa smorfie buffe allo specchio, e nella corsa da Parigi a Monte Carlo che segue – diretta dal grande mago del cinema delle origini Georges Méliès – vorremmo tutti metterci al volante di quei veicoli meravigliosi. Poi c'è uno scienziato astutamente gabbato da un ragazzino. Sì, i ragazzini governano il mondo, che purtroppo non è sempre variopinto come l'ultimo film con la fatina dei fiori. Ma è solo questione di tempo: prima o poi saranno loro a cambiarlo.

Karl Wratschko

Audiences in the early years of cinematography consisted largely of women and children. When making films in this period, production companies made a conscious effort to target children. This is certainly one of the reasons why early cinema still appeals to many children today. Another is the incredible creativity and playfulness inherent in these films. Just look at the six films from 1905: in the first – probably made by Alice Guy, the world's first female director – a dog and a man in a suit magically play with a big black ball – You immediately want to join in. In the second film, you want to team up with the cheeky boy who breaks all the rules and shows the grown-ups who is in charge of the world. In the third film, a mysterious man in a mirror makes funny faces. In the race from Paris to Monte Carlo that follows, directed by the great magician of early cinema George Méliès, we all want to get behind the wheel of one of the wondrous vehicles. Then there is a scientist who is cleverly pranked by a young boy. Yes, children rule the world, which unfortunately is not always as colourful as the final film with the flower fairy. But it's only a matter of time before the kids change that too.

Karl Wratschko

Programma a cura di / *Programme curated by* Mariann Lewinsky, Émilie Cauquy e Karl Wratschko
I film saranno raccontati dalla voce di Julie Linquette con l'accompagnamento al pianoforte dal vivo di Daniele Furlati
The films will be narrated by Julie Linquette and accompanied by live piano from Daniele Furlati

CHIEN JOUANT À LA BALLE
(Francia/1905) di [Alice Guy] (1')

LES FARCES DE TOTO GÂTE-SAUCE
(Francia/1905) di Georges Hatot (4')

AH! LA BARBE
(Francia/1905)
di Segundo de Chomón (2')

LE RAID PARIS-MONTE CARLO EN DEUX HEURES
(Francia/1905) di Georges Méliès (9')

UNE GRANDE DÉCOUVERTE
(Francia/1905, 4')

LA FÉE AUX FLEURS
(Francia/1905) di Gaston Velle (1')

▪ Da: Gaumont Pathé Archives, CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée e La Cinémathèque française

GEMME DELL'ANIMAZIONE POLACCA *POLISH ANIMATION GEMS*

Una selezione, in copie restaurate, di film d'animazione creati da uno dei più importanti studi cinematografici statali della Polonia, lo Studio Miniatur Filmowych, in attività dal 1958 e incorporato nel 2019 nel Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Opere affascinanti che riflettono la ricca tradizione dell'animazione polacca, fondendo creatività visiva, narrazione fantasiosa, umorismo e sottili messaggi morali.

Dalle avventure di *O Dzielnych krasnalach i niedzielnych gościach*, stravagante storia di solidarietà e coraggio in una foresta magica, a *Złota nić*, poetico racconto sulla gentilezza, l'amicizia e i legami invisibili che ci uniscono, fino a due episodi dell'avvincente serie poliziesca *Na tropie*, che immergeranno i giovani spettatori nel mondo del mistero e della deduzione.

A selection of animated films, in restored versions, made by one of the most important state-owned film studios in Poland, Studio Miniatur Filmowych, which has been in operation since 1958 and was incorporated in 2019 into Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. These are fascinating works that reflect the rich tradition of Polish animation, mixing visual creativity, fantastic narration, humour, and subtle moral messages.

Złota nić

From the adventures of O Dzielnych krasnalach i niedzielnych gościach*, a whimsical story of solidarity and courage in a magic forest, to* Złota nić*, a poetic story about kindness, friendship and the invisible ties that bind us together, and on to two episodes of the compelling police series* Na tropie*, which will immerse young audiences in a world of mystery and deduction.*

Programma a cura di / *Programme curated by* Magdalena Nowak-Gniadek (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych)

NA TROPIE: LUNATYCY
(*Na tropie: Sleepwalkers*, Polonia/1963) di Alina Maliszewska (9')

NA TROPIE: DZIWNY PRZYPADEK
(*Na tropie: Strange Case*, Polonia/1963) di Leonard Pulchny (9')

O DZIELNYCH KRASNALACH I NIEDZIELNYCH GOŚCIACH
(*About Brave Dwarfs and Terrible Guests*, Polonia/1968) di Alina Maliszewska (11')

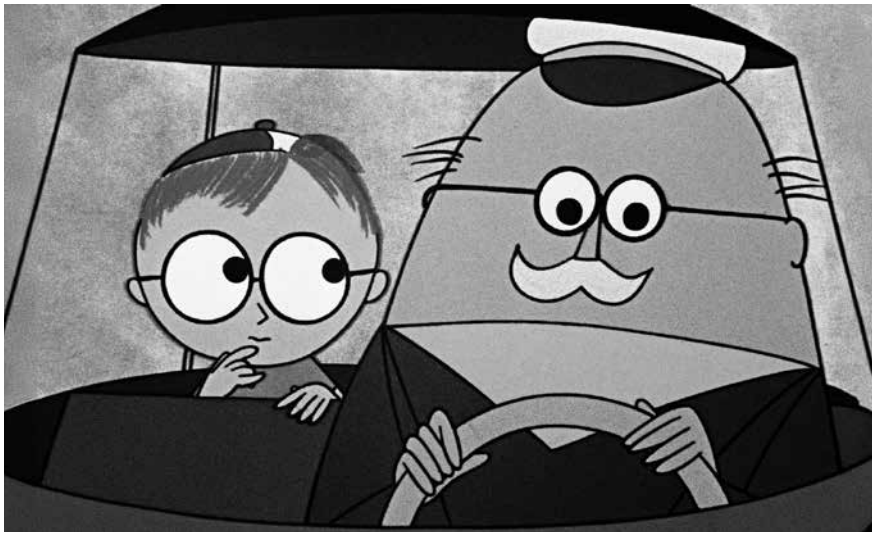
ZŁOTA NIĆ
(*Gold Thread*, Polonia/1986) di Teresa Badzian (9')

▪ Da: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

BIZZARRE INVENZIONI *BIZARRE INVENTIONS*

Il Nemzeti Filmintézet (NFI) si occupa della salvaguardia, della conservazione, della ricerca e del restauro del patrimonio cinematografico ungherese, così come del suo utilizzo a fini educativi, occupandosi di conservarlo e diffonderlo dentro e fuori il paese. Invitato speciale al Festival di Annecy 2025 come ospite d'onore per celebrare i 110 anni del cinema d'animazione magiaro, il NFI ha presentato una serie di importanti restauri, a partire dalle opere di Gyula Macskássy, maestro dell'animazione ungherese e creatore, insieme a György Várnai, della fortunata serie *Peti*. Protagonista omonimo un simpatico bambino con gli occhiali e il ciuffo rosso, che con la sorella Kati e il fedele bassotto Felix deve confrontarsi con le bizzarre invenzioni dell'anziano e visionario professor Leonardo.

Nemzeti Filmintézet (NFI) researches, preserves, and restores Hungarian film heritage and uses it for educational ends, conserving and disseminating it both within and outside the country. Invited to the 2025 Annecy Festival as a special guest to celebrate 110 years of Magyar animation cinema, NFI presented a series of important restorations, beginning with the work of Gyula Macskássy, a master of Hungarian animation and the creator, together with György Várnai, of the successful series Peti. The protagonist who lends his name to the series is a likeable child with glasses and a red mop of hair who, together with his sister Kati and his faithful basset-hound Felix, has to contend with the bizarre inventions of the elderly, but visionary Professor Leonardo.


Peti és a csodaautó

Programma a cura di / *Programme curate by* Nemzeti Filmintézet (NFI)

PETI ÉS A GÉPEMBER
(*Peter and the Robot-Man*, Ungheria/1961) di Gyula Macskássy e György Várnai (10')

PETI ÉS A CSODAAUTÓ
(*Peter and the Wonder Car*, Ungheria/1963) di Tibor Csermák (5')

PETI VIDÁM ŰRUTAZÁSA
(*Peter's Merry Space-Flight*, Ungheria/1963) di András Cseh (5')

PETI ÉS A LÁTHATATLANSÁG
(*Peter and the Invisibility*, Ungheria/1963) di Gyula Macskássy e György Várnai (5')

PETI ÉS A GÉPKUTYA
(*Peter and the Robot-Dog*, Ungheria/1963) di Gyula Macskássy e György Várnai (10')

PETI ÉS A MARSLAKÓK
(*Peter and the Martians*, Ungheria/1963) di András Cseh (5')

PETI JÁTÉKORSZÁGBAN
(*Peter in Toyland*, Ungheria/1963) di Pál Nagy (5')

▪ Da: Nemzeti Filmintézet (NFI)

ANIMATED BY MAX FLEISCHER

Betty Boop – Betty in Blunderland

Max Fleischer, con la sua Fleischer Studios, Inc., ha prodotto centinaia di film amati in tutto il mondo, che quasi tutti hanno probabilmente visto per la prima volta da bambini al cinema, in televisione o in raccolte video. Dal 2021, la nipote di Max, Jane Fleischer Reid, guida un'iniziativa per restaurare il maggior numero possibile di film dei Fleischer e costruire una library digitale e, cosa ancora più importante, per riportarli sul grande schermo e farli conoscere a una nuova generazione di bambini. Questa selezione di film, adatti a tutta la famiglia, mette in risalto tutta la creatività e tutto l'ingegno di Max Fleischer, insieme ai suoi personaggi e alle serie più popolari: KoKo il Clown, Betty Boop, Braccio di Ferro e Superman.

Thad Komoroswki

Max Fleischer, with Fleischer Studios, Inc., produced hundreds of films beloved around the world that most people probably first experienced, whether in theaters or on television or video collections, as children. Since 2021, Max Fleischer's granddaughter, Jane Fleischer Reid, has been leading the effort to restore as many Fleischer films as possible for a digital library, and, most importantly, bring them back to the silver screen for a whole new generation of kids. This selection of family-friendly films highlights all of Max Fleischer's arts and inventions, and his most popular characters and series: KoKo the Clown, Betty Boop, Popeye the Sailor, and Superman.

Thad Komoroswki

OUT OF THE INKWELL
IT'S THE CATS
(USA/1926) di Max Fleischer (9')

BETTY BOOP
BETTY IN BLUNDERLAND
(USA/1934) di Dave Fleischer (7')

COLOR CLASSICS
PLAY SAFE
(USA/1936) di Dave Fleischer (8')

BETTY BOOP AND GRAMPY
(USA/1935) di Dave Fleischer (7')

POPEYE – POPEYE MEETS SINDBAD
(*Braccio di Ferro incontra Sinbad*, USA/1936) di Dave Fleischer (16')

SUPERMAN
MECHANICAL MONSTERS
(USA/1941) di Dave Fleischer (10')

▪ Da: Fabulous Fleischer Cartoons Restored

EUREKA!

Dal festival del cortometraggio di Clermont-Ferrand, giunto quest'anno alla sua 47ª edizione, una selezione di magnifici corti d'animazione provenienti dalla Francia e dal Belgio che ci trasportano in un mondo pieno di avventure e colori.

Cinque storie poetiche e sorprendenti: in *Filante*, una stella accoglie i desideri più intimi; *La Légende du colibri* racconta il coraggio di un piccolo colibrì che affronta un incendio per salvare i suoi piccoli e gli abitanti della foresta; in *Le Tunnel de la nuit*, due bambini provenienti dai lati opposti della terra s'incontrano in una storia di scambio e amicizia, così come in *Los carpinchos* una famiglia di capibara trova rifugio in un pollaio inizialmente non troppo accogliente; infine *Eureka!* ci fa viaggiare a zonzo per l'universo

con i geniali Tom ed Ed, sempre pronti a trovare soluzioni creative.

From the Clermont-Ferrand short film festival, this year in its 47th edition, comes a selection of magnificent animation shorts from France and Belgium that will transport us into a world of colour and adventure.

Five surprising and poetic stories: in Filante*, a star grants the most intimate of wishes;* La Légende du colibri *tells of the courage of a little hummingbird who has to confront a fire in order to save its children and the forest dwellers; in* Le Tunnel de la nuit*, two children from the opposite ends of the earth meet in a story of exchange and friendship, while in* Los carpinchos *a family of capybara takes refuge in an initially unwelcoming chicken coop; finally,* Eureka! *takes us on a meandering journey across the universe with the genial Tom and Ed, who are always coming up with inventive solutions.*

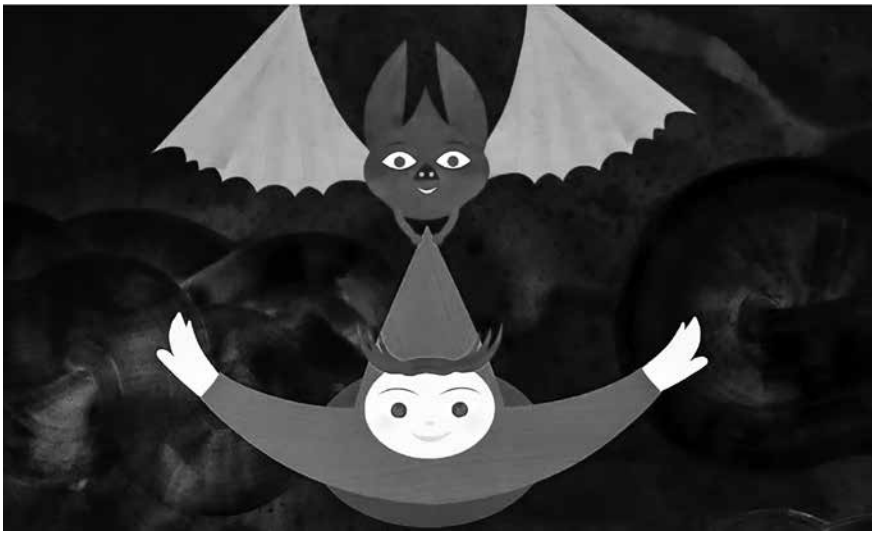
Programma a cura di / *Programme curated by* Roger Gonin

FILANTE
(Francia/2023) di Marion Jamault (9')

LA LÉGENDE DU COLIBRI
(Francia/2024) di Morgan Devos (10')

LE TUNNEL DE LA NUIT
(Belgio-Francia/2024)
di Annechien Strouven (9')

LOS CARPINCHOS
(*Les Capybaras*,
Francia-Cile-Uruguay/2024)
di Alfredo Soderguit (11')



Filante

La Légende du colibri

EUREKA!
(Belgio/2024) di Kris Borghs (10')

▪ Da: Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand

PICCOLI CLASSICI: *VOYAGE EN BALLON* / *LITTLE CLASSICS:* VOYAGE EN BALLON

La vita quotidiana si trasforma in avventura nelle fiabe e fantasie a occhi aperti di Albert Lamorisse. Coniugando stravaganza immaginifica e autenticità di stampo documentaristico, le sue opere incantate invitano spettatori di tutte le età a riscoprire la meraviglia, il mistero e la struggente malinconia del mondo. Dopo il trionfo internazionale di *Il palloncino rosso*, Albert Lamorisse si dedicò al lungometraggio con un'altra deliziosa storia su un bambino e un pallone. Sfruttando in modo spettacolare l'Hélivision – un'innovativa tecnica di ripresa aerea

da lui sviluppata – Lamorisse ci conduce in un viaggio straordinario: un ragazzino (interpretato dal figlio Pascal) si intrufola sul pallone aerostatico sperimentale del nonno inventore per un volo sopra la Francia. Sorvolando cattedrali e castelli, il Mediterraneo e le Alpi, *Le Voyage en ballon* celebra la bellezza del mondo e riflette, con sorprendente profondità esistenziale, sul posto che l'uomo occupa in esso.

Everyday life becomes an adventure in the wide-eyed fables and fantasies of Albert Lamorisse. Balancing imaginative whimsy with documentary-like authenticity, his enchanting works invite viewers of all ages to experience the wonder, mystery, and poignancy of the world anew. Following the international triumph of The Red Balloon*, Albert Lamorisse turned to feature filmmaking with another delightful tale of a boy and a balloon. Making spectacular use of Hélivision – an innovative aerial photography technique he developed – Lamorisse takes us on the breathtaking odyssey of a young boy (played by his son, Pascal) who sneaks aboard his inventor grandfather's experimental new hot-air balloon for a voyage across France. Soaring above cathedrals and castles, the Mediterranean and the Alps,* Voyage en ballon *celebrates the natural world and ponders, with surprising existential insight, the place of human beings within it.*

Voyage en ballon

VOYAGE EN BALLON
(*Stowaway in the Sky*, Francia/1960)
di Albert Lamorisse (85')

▪ Da: Playtime per concessione di Criterion ▪ Restaurato da Criterion in collaborazione con Pascal Lamorisse / *Restored by Criterion in collaboration with Pascal Lamorisse*

OLTRE LO SPAZIO URBANO Animare luoghi, oggetti e luce
BEYOND URBAN SPACE Animating places, objects and light

L'animatrice Costanza Baj presenta il suo corto d'esordio (realizzato con Han Tang e Giulia Zanette) *Beyond the Fringe,* delicato racconto in stop-motion con protagonista una figura di carta che decide con coraggio di lasciare la sua zona di comfort, il quaderno da cui proviene, per esplorare il mondo. Laureata in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera, Costanza Baj si è trasferita a Barcellona per un master in animazione presso il BAU – College of Arts & Design e successivamente ha lavorato come model maker per il lungometraggio *Olivia y el terremoto invisible* di Irene Iborra. Al festival presenta una selezione di corti di autori e autrici che l'hanno particolarmente ispirata.

Komaneko, the First Step

The animator Costanza Baj will present her debut short (made with Han Tang and Giulia Zanette), Beyond the Fringe*, a delicate stop-motion tale starring a paper figure who courageously chooses to go beyond her comfort zone, the notebook where she originated, in order to explore the world. A graduate in set design from the Accademia di Belle Arti di Brera, Costanza Baj moved to Barcelona for a masters in animation at BAU – College of Arts & Design and has subsequently worked as a model maker for Irene Iborra's feature film* Olivia y el terremoto invisible*. At the festival, she will present a series of shorts by filmmakers who have particularly inspired her.*

BEYOND THE FRINGE
(Spagna/2023) di Costanza Baj, Han Tang e Giulia Zanette (4')

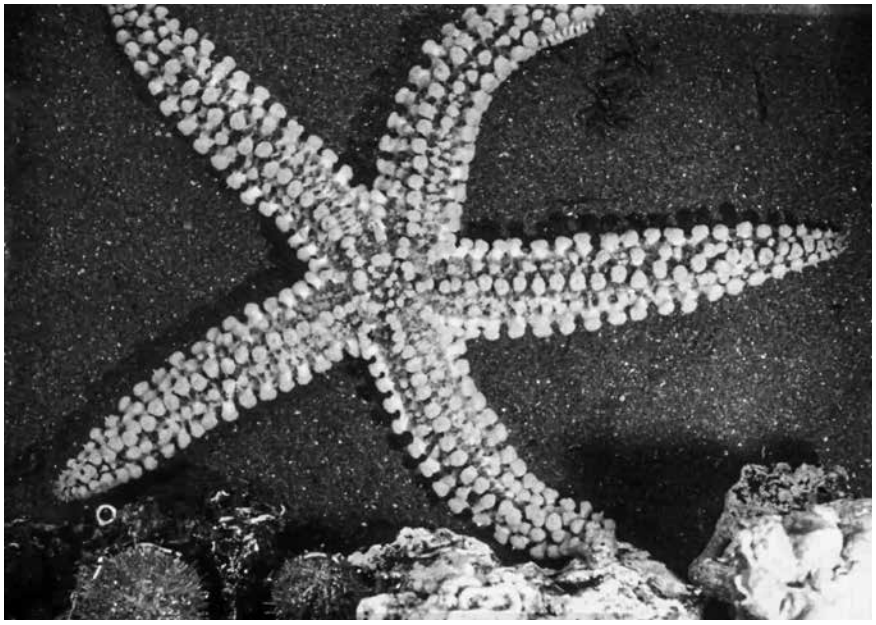
KOMANEKO, THE FIRST STEP
(*Hajime no Ippo*, Giappone/2006) di Tsuneo Goda (6')

RIPPLED
(Australia/2012) di Darcy Prendergast (3')

MUEDRA
(Spagna/2019) di César Diaz (9')

SHACKLE
(Regno Unito/2023) di Ainslie Henderson (10')

I SUONI DELL'ACQUA



Varietà di vita nel mare

Un viaggio negli abissi dell'immaginario attraverso una selezione di film d'archivio restaurati colorati con diverse tecniche del cinema delle origini e musicati dal vivo da Dominic Sambucco attraverso veri e propri acquari, idrofoni, luci audio reattive e sintetizzatori. Da *Les Méduses de mer* che sembrano fluttuare come spettri di luce, allo strabiliante pochoir di *Aquarium d'eau douce*, passando per *La vita negli abissi del mare* della casa italiana Ambrosio dove i crostacei emergono come presenze arcaiche, il mondo marino si rivela in tutta la sua forza evocativa: un regno sospeso tra scienza e sogno, popolato da creature enigmatiche e paesaggi inafferrabili.

A journey into the imagination through a series of restored films from the beginnings of cinema that employ different colour technologies, with live music by Dominic Sambucco using real aquariums, hydrophones, audio reactive lights and synthesizers. From Les Méduses de mer*, which flicker like ghosts of light, to the astonishing stencil colours of* Aquarium d'eau douce*, by way of* La vita negli abissi del mare *from the Italian production company Ambrosio, in which crustaceans appear like an ancient presence, the undersea world reveals itself in all its evocative force: a kingdom suspended between science and dream and populated by enigmatic creatures and elusive landscapes.*

LES MÉDUSES DE MER
(Francia/1912, 3')

AQUARIUM D'EAU DOUCE
(Francia/1914, 4')

LA VITA NEGLI ABISSI DEL MARE – CROSTACEI
(Italia/1914) di Edoardo Bosio (18')

VARIETÀ DI VITA NEL MARE
(Italia/1926, 2')

▪ Da: Cineteca di Bologna

NON SOLO FILM

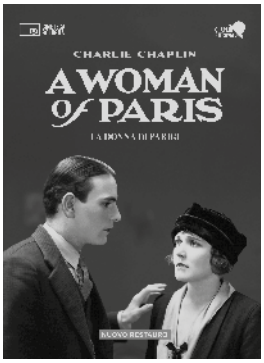
Not Only Films

KEATON!
L'integrale. Volume 3

3 DVD, 3 Blu-ray e booklet,
549' e pp. 72

Buster Keaton, l'integrale, terzo e ultimo volume. Dodici film che confermano il talento sconfinato del comico dall'espressione impassibile e la sua capacità di confrontarsi con diversi generi e contaminarne i codici: dal kolossal storico 'alla Griffith' *Three Ages*, ai western parodici *Our Hospitality* e *The Paleface*, dalla commedia degli equivoci *My Wife Relations*, fino alla romantic comedy *Spite Marriage*, ultima apparizione muta di Keaton. Non mancano fulgide variazioni dell'eterna lotta di Buster contro l'alienante civiltà delle macchine (*The Electric House*, *The Haunted House* e *The Navigator*). La stupefacente audacia acrobatica di Keaton si esalta nelle rocambolesche gag di *The Goat*, mentre trova un'improbabile declinazione sportiva in *College* e *Battling Butler*. *Last but not least*, la surreale comica 'nera' Hard Luck, gemma 'ritrovata' dopo oltre mezzo secolo di oblio. Gli accompagnamenti musicali di Timothy Brock, Daniele Furlati, Stephen Horne e Mirco Mariani restituiscono tutta la ricchezza di questi capolavori senza tempo. All'interno un ricco booklet a cura di Cecilia Cenciarelli.

Buster Keaton. L'integrale*, third and final volume. Twelve films that reaffirm the boundless talent of the great stone-faced comedian and his remarkable ability to cross genres and blend their conventions: from the Griffith-style historical epic* Three Ages *to western parodies such as* Our Hospitality *and* The Paleface*, from the farcical misunderstandings of* My Wife's Relations *to the romantic comedy* Spite Marriage*, Keaton's last silent film appearance. Also included are brilliant variations on the timeless struggle between Buster and the alienating forces of mechanised modernity (*The Electric House*,* The Haunted House *and* The Navigator*); his astonishing acrobatic daring in the chaotic gags of* The Goat*; and an unexpected sporting twist in* College *and* Battling Butler*. Last but not least, the surreal black comedy* Hard Luck *– a rediscovered gem that resurfaced after more than 50 years of obscurity. The films are accompanied by original scores composed by Timothy Brock, Daniele Furlati, Stephen Horne and Mirco Mariani, capturing all the richness of these timeless masterpieces. A richly illustrated booklet edited by Cecilia Cenciarelli is included.*



Charlie Chaplin
A WOMAN OF PARIS
LA DONNA DI PARIGI

2 DVD e booklet,
89', 102' e pp. 80

Nel 1923, quando finalmente assapora l'indipendenza creativa, Charlie Chaplin ribalta ogni previsione: il primo film da lui diretto, prodotto e distribuito non è comico. È un melodramma e senza il Vagabondo. Lo sconcerto del pubblico obbliga i cinema ad affiggere cartelli di avvertimento alle casse, ma gli elogi della critica sono unanimi. Chaplin ha realizzato qualcosa di unico, facendo compiere un balzo in avanti all'arte della regia. La storia prende spunto dalla figura di Peggy Hopkins Joyce, nota cacciatrice di dote per la quale un giovane innamorato si tolse la vita. Chaplin scava dentro e oltre le convenzioni morali e il perbenismo borghese che ha già preso di mira con le sue commedie. La raffinata analisi psicologica dei personaggi lo eleva al rango di 'filosofo della natura umana'. Eppure *La donna di Parigi* non ha successo, e il suo autore abbandona la strada della commedia drammatica. Cosa sarebbe accaduto altrimenti non lo sappiamo. Sappiamo che Chaplin si conferma quel genio comico che tutti conosciamo e amiamo. Sappiamo che questo gioiello, da ogni punto di vista perfetto, è oggi, a oltre cento anni dalla sua realizzazione, un capolavoro da riscoprire.

In 1923, finally tasting creative independence, Charlie Chaplin defied all expectations: the first film he directed, produced and distributed on his own was not a comedy. It was a melodrama – without the Tramp. Audiences were so bewildered that cinemas had to post warning signs at the box office, yet critics were unanimous in their praise. Chaplin had created something unique, propelling the art of directing to a new level. The story was inspired by Peggy Hopkins Joyce, a famous gold-digger who drove a young lover to suicide. Chaplin probes deep into and beyond the moral conventions and bourgeois respectability he had already skewered in his comedies. His refined psychological portrayal of the characters elevated him to the status of a "philosopher of human nature". And yet A Woman of Paris *was not a success, and Chaplin abandoned the path of dramatic storytelling. What might have been, we will never know. What we do know is that he went on to become the comic genius we all know and love. And we know that this gem – perfect in every way – is, more than a hundred years after its creation, a masterpiece waiting to be rediscovered.*

FUORI. UN FILM DI MARIO MARTONE

a cura di / *edited by*
Paolo Mereghetti e Alberto Libera
Libro, 176 pp.

"Abbiamo adattato due romanzi di Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*, incrociandoli per creare due film paralleli, uno 'dentro' il carcere e l'altro 'fuori'" (Mario Martone). Unico film italiano in concorso al Festival di Cannes 2025, *Fuori* di Mario Martone nasce da un lavoro del regista e della sceneggiatrice Ippolita di Majo sul mondo di Goliarda Sapienza. "Più che 'una storia' è un ritratto, il ritratto di una donna e delle sue amicizie, come certi quadri rinascimentali dove la Madonna centrale prende forza e significato da chi le sta accanto, da chi le offre la propria vicinanza, perché è dal rapporto che sa instaurare con queste sue amiche che riusciamo a capire chi sia Goliarda Sapienza, cosa abbia voluto dire per lei l'esperienza a Rebibbia, perché voglia continuare a frequentare delle ex recluse". (Alberto Libera e Paolo Mereghetti). Il volume propone la ricostruzione delle varie versioni della sceneggiatura, uno scritto del regista, il soggetto, due interviste (alla protagonista Valeria Golino e a Ippolita di Majo), un saggio critico e un profilo di Goliarda Sapienza. È inoltre corredato da fotografie scattate durante le fasi preparatorie e le riprese del film.

"We adapted two novels by Goliarda Sapienza, L'università di Rebibbia *and* Le certezze del dubbio*, weaving them together to create two parallel films – one set inside prison and the other outside" (Mario Martone). The only Italian film in competition at the 2025 Cannes Film Festival,* Fuori *by Mario Martone stems from the director's collaboration with screenwriter Ippolita di Majo and their shared exploration of Goliarda Sapienza's world. "More than a 'story', it's a portrait – a portrait of a woman and her friendships, like certain Renaissance paintings where the central Madonna draws meaning and strength from those beside her, from those who offer her their closeness. It's through the relationships she builds with these women that we come to understand who Goliarda Sapienza was, what her experience at Rebibbia meant to her, and why she chooses to keep spending time with former inmates" (Alberto Libera and Paolo Mereghetti). The book includes reconstructions of various screenplay drafts, a piece by the director, the original treatment, two interviews (with lead actress Valeria Golino and Ippolita di Majo), a critical essay and a profile of Goliarda Sapienza. It also features photographs taken during the film's preparation and shooting.*

ALESSANDRO BLASETTI
I film, le carte, il suo mondo

Alessandro Malfitano
Libro, pp. 319

Alessandro Blasetti è stato uno dei protagonisti del cinema italiano del Novecento. Dapprima come critico appassionato, poi come cineasta, è stato tra i fautori della ripresa dell'industria cinematografica nazionale alla fine degli anni Venti durante il fascismo, cui aderì convintamente, prima di distaccarsene e realizzare nel dopoguerra opere che univano il gusto per lo spettacolo a valori pacifisti. Regista instancabile – ma anche brillante sceneggiatore, curioso sperimentatore, insegnante e talent scout –, ha abbracciato generi differenti con film spesso innovativi e di grande successo, come *1860*, *La corona di ferro*, *La cena delle beffe*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Fabiola*, *Altri tempi*, *Peccato che sia una canaglia* ed *Europa di notte*. Alberto Malfitano ne ripercorre la carriera, a partire dal vasto archivio personale conservato presso la Cineteca di Bologna. Un prezioso scrigno composto da migliaia di documenti che ci restituiscono il mondo di Blasetti e le sue molteplici intersezioni con la cultura e la società italiana del Ventesimo secolo.

Alessandro Blasetti was one of the leading figures of 20th-century Italian cinema. First as a passionate critic and then as a filmmaker, he played a key role in reviving the national film industry at the end of the 1920s, during the Fascist era – which he initially supported before distancing himself, later making postwar films that combined a taste for spectacle with pacifist values. A tireless director – as well as a brilliant screenwriter, curious experimenter, teacher and talent scout – Blasetti worked across a wide range of genres, often producing innovative and highly successful films, such as 1860, La corona di ferro, La cena delle beffe, Quattro passi fra le nuvole, Fabiola, Altri tempi, Peccato che sia una canaglia *ed* Europa di notte. *Alberto Malfitano traces his career starting from the vast personal archive held at the Cineteca di Bologna – a precious trove of thousands of documents that opens a window onto Blasetti's world and his many intersections with 20th-century Italian culture and society.*

GEORGES SIMENON
OTTO VIAGGI DI UN ROMANZIERE
GEORGES SIMENON
A NOVELIST IN EIGHT JOURNEYS

Bologna, Galleria Modernissimo
10 aprile 2025 – 8 febbraio 2026
10 April 2025 – 8 February 2026

Apertura straordinaria / *Special opening*
21-29 giugno, 10-20 / *21-29 June, 10am-8pm*

Gli accreditati al festival hanno diritto a una riduzione sul prezzo del biglietto / *Festival pass holders are entitled to a reduced ticket price*

Libro, pp. 392

Sulle tracce di Georges Simenon: una mostra alla ricerca delle radici del genio, attraverso i suoi stessi viaggi, le sue carte, i film tratti dalle sue opere, le fotografie che ha realizzato durante i suoi reportage in Francia, in Europa, in Africa, in tutto il mondo. Assisteremo alla nascita di Georges Sim (così si firmava spesso il giovane agli esordi) e conosceremo Georges Simenon, il creatore di Maigret, l'autore dei "romanzi duri", il romanziere che si comportava da editore, il *liégeois* diventato cittadino del mondo, lo scrittore che cercando se stesso seppe raccontare le paure, le ossessioni, le atmosfere del Secolo breve.

Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere è infatti il titolo della mostra, a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon, con le scenografie di Giancarlo Basili, che la Cineteca di Bologna allestisce dal 10 aprile 2025 all'8 febbraio 2026 negli spazi della Galleria Modernissimo, nel cuore della città, in Piazza Maggiore: una mostra che giunge dopo un lavoro decennale svolto sull'archivio custodito dal figlio dello scrittore, John Simenon.

In the footsteps of Georges Simenon: an exhibition designed as a long journey tracing the roots of a literary genius. Through his own travels, his papers, the films adapted from his novels, the photographs he took during his reportages in France, Europe, Africa, in the world that unconsciously headed towards the Second World War. The journey begins with the birth of George Sim – one of his earliest pen names – before getting to know Georges Simenon, creator of Inspector Maigret. Also the author of the romans durs*, the novelist who acted as an editor, the* liégeois *who became a citizen of the world, the writer who – by searching for his own self – was able to relate the fears, the obsessions, the atmospheres of the Short Century.*

Until 8 February 2026, Galleria Modernissimo will host Georges Simenon. A Novelist in Eight Journeys*, an exhibition presented by Cineteca di Bologna and curated by John Simenon and Gian Luca Farinelli with set design by Gianfranco Basili. Held in Piazza Maggiore, at the very heart of Bologna, this landmark exhibition follows almost a decade of research in the novelist's archives, preserved by his son, John Simenon.*

"Pochi scrittori hanno dato vita a un mondo fatto di storie, ma soprattutto di personaggi e atmosfere così fascinose, così capaci di ispirare la fantasia di registi, sceneggiatori e produttori audiovisivi. Serge Toubiana osserva in questo catalogo che Simenon, per scrivere, usava un metodo da cineasta. Come un regista deve entrare nei suoi personaggi, così Simenon deve conoscerli, deve vivere, mettendole in scena nella propria mente, le sequenze che diventeranno pagine del suo romanzo, immaginando le location, interpretando ogni ruolo, recitando ogni battuta".

John Simenon e Gian Luca Farinelli

"Few writers have given rise to a world of stories and, above all, characters and atmospheres that are so fascinating and so inspire the imagination of directors, screenwriters and producers. In the catalogue, Serge Toubiana notes that, in order to write, Simenon used a method more typical of filmmakers. Just as a director has to inhabit his characters, so Simenon had to know them, live with them, map out in his mind the sequences that would become pages in a novel, imagining the locations, acting out every role, reciting every line."

John Simenon and Gian Luca Farinelli

PRIMA DEL CINEMA LA PITTURA: LE OPERE DI MATTEO GARRONE
BEFORE CINEMA: THE PAINTINGS OF MATTEO GARRONE

Bologna, Galleria Modernissimo
10 aprile – 6 ottobre 2025 / *10 April – 6 October 2025*

Apertura straordinaria / *Special opening*
21-29 giugno, 10-20 / *21-29 June, 10am-8pm*

Gli accreditati al festival hanno diritto a una riduzione sul prezzo del biglietto / *Festival pass holders are entitled to a reduced ticket price*

Quello che mi ha spinto a rispolverare, dopo più di trent'anni, le mie opere pittoriche è il pensiero che le persone che hanno amato i miei film potessero essere incuriosite nel vedere da dove sono partito. Sono passati decenni da quando ho smesso di dipingere ma non ne ho mai sentito la mancanza perché credo che la pittura sia presente in tutto il mio cinema. L'idea di esporre le mie opere accanto a una delle sale cinematografiche più belle d'Italia mi riempie di gioia e al tempo stesso mi fa sentire più protetto perché so che ci sarà un dialogo tra i miei film, riproposti in rassegna, e i miei quadri. Il percorso della mostra parte da alcuni disegni che ho fatto da bambino, all'età di cinque o sei anni, per proseguire con dei dipinti a olio dove, ormai ventenne, inizio a riflettere sul problema della rappresentazione e quindi della messa in scena, della luce, del colore… tutte fasi fondamentali che un artista attraversa alla ricerca del proprio sguardo e che si sono poi rivelate determinanti nel mio percorso da regista.

Matteo Garrone

What pushed me to dust off my paintings, after more than 30 years, was the thought that the people who love my films might be intrigued to see from where they originated. Although I stopped painting decades ago I have never missed it, because I believe painting is present throughout my cinema. The idea of exhibiting my art work in close proximity to one of the most beautiful cinema theatres in Italy fills me with joy and at the same time makes me feel protected, as I know there will be a dialogue between my films that are being screened and my paintings. The exhibition starts with some drawings I made as a child, when I was five or six years old, and then continues with oil paintings where, now 20 years old, I had begun to reflect on the problem of representation and therefore staging, lighting, colour … all fundamental stages an artist goes through in the search for their own gaze, which would later prove to be decisive in my journey as a director.

Matteo Garrone

PITTORI DI CINEMA / *CINEMA PAINTERS*

Biblioteca Salaborsa – Piazza del Nettuno 3
17 giugno – 15 dicembre 2025 / *17 June – 15 December 2025*
Lunedì, 14.30-20 / *Monday, 2.30pm-8pm*
Martedì-venerdì, 10-20 / *Tuesday-Friday, 10am-8pm*
Sabato, 10-19 / *Saturday, 10am-7pm*
Ingresso libero / *Free admission*

Torna nel cuore della città l'esposizione dedicata ai manifesti che hanno fatto la storia del cinema e reso celebri diverse generazioni di grandi maestri cartellonisti. La selezione di quest'anno rende omaggio ad alcune icone del cinema e ai grandi classici del cinema italiano. I manifesti esposti provengono dalle collezioni di SacWebphoto, con cui la Cineteca di Bologna ha attivato da quest'anno una proficua partnership. Il progetto, frutto di anni di lavoro e passione, prende vita dall'imponente archivio della SAC (Servizi Ausiliari Cinema) e dalla collaborazione con numerosi collezionisti, e intende recuperare, salvaguardare e valorizzare la vasta produzione di materiale promozionale per il cinema.

Our exhibition of film posters from the history of cinema, which made generations of great poster painters famous, returns to the heart of the city. The selection this year is dedicated to some of the biggest female names of cinema, but also to classic Italian films. The posters belong to the SacWebphoto *Archive, with whom Cineteca di Bologna has this year inaugurated a successful partnership. The project – the result of years of work and dedicated passion – was made possible thanks to the immense SAC Archive along with the collaboration of numerous collectors, with the objective of recovering, safeguarding and promoting the vast production of promotional material created for cinema.*

ABOVE AND BELOW THE LINE
IL LAVORO DELLE DONNE NEL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA
WOMEN'S LABOUR IN POST-WAR ITALIAN CINEMA

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Pasolini, 3B
21 giugno – 30 settembre 2025 / *21 June – 30 September 2025*

Apertura straordinaria / *Special opening*
21-29 giugno, 9-18.30 / *21-29 June, 9am-6.30pm*
Ingresso libero / *Free admission*

La mostra rende omaggio ad alcune donne che hanno lavorato in vari settori dell'industria cinematografica italiana. Sebbene molte di loro siano rimaste nell'ombra, tutte hanno contribuito in modo decisivo allo sviluppo e alla fama internazionale del nostro cinema tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta. Con la loro fantasia e la loro inventiva, hanno di fatto sfidato e spesso superato le barriere che separavano la creazione artistica da quella produttiva e organizzativa.
L'esposizione è stata realizzata nell'ambito del progetto di ricerca *Women in Italian Film Production: Industrial Histories and Gendered Labour*, ideato da Warwick e Oxford Brookes University, in collaborazione con Cineteca di Bologna e sostenuto da Arts and Humanities Research Council.

Above and Below the Line *pays tribute to some of the women who worked in various sectors of the national film industry. Although many of them remained in the shadows, all of them contributed in a decisive way to the development and international recognition of Italian cinema from the 1940s to the 1970s. Through their imagination and inventiveness, they challenged and often overcame the barriers that stood between artistic creativity and production.*
The exhibition is part of the research project Women in Italian Film Production: Industrial Histories and Gendered Labour, *conceived by Warwick and Oxford Brookes Universities in collaboration with Fondazione Cineteca di Bologna and supported by the Arts and Humanities Research Council.*

KATHARINE HEPBURN:
FEMMINISTA, ACROBATA E AMANTE
FEMINIST, ACROBAT AND LOVER

Grand Hotel Majestic, Café Marinetti,
Via dell'Indipendenza 8
17 giugno – 7 settembre 2025 / *17 June – 7 September 2025*
Lunedì-domenica, 11-18 / *Monday-Sunday 11am-6pm*
Ingresso libero / *Free admission*

Icona del cinema americano, Katharine Hepburn aveva una personalità sorprendente e controversa. Era audace e controcorrente come poche hanno saputo essere: esilarante, agile, androgina e femminile allo stesso tempo. Ha attraversato gli schermi per oltre sessant'anni, registrando un record ancora imbattuto tra candidature e vittorie agli Oscar come migliore attrice. La sua carriera è stata più varia di quanto le si attribuisca, ma è soprattutto nelle commedie *screwball* che il talento di Hepburn risplende. Oggi siamo finalmente in grado di apprezzare appieno questa donna unica, così avanti rispetto al suo tempo. Al Caffè Marinetti una selezione di magnifiche fotografie provenienti dai più importanti archivi internazionali.

An icon of Hollywood cinema, Katharine Hepburn was a surprising and controversial star. She was audacious and unconventional like very few others: hilarious, agile, androgynous and feminine at the same time. She appeared on the big screen for over sixty years, setting a still unbeaten record for Oscar nominations and wins for Best Actress. Her career was more varied than she's given credit for, but it's especially in screwball comedies that Hepburn's talent shines brightest. Today we are finally able to fully appreciate this unique woman who was so far ahead of her time, with a selection of magnificent photographs from major international archives at Caffè Marinetti.

I MUSICISTI / *THE MUSICIANS*

Laura Agnusdei è una sassofonista e musicista elettronica. Il suo progetto solista esplora le possibilità della composizione elettroacustica, creando paesaggi sonori all'interno dei quali il sax rimane la principale voce narrante. Sospesa tra uso della melodia e ricerca timbrica, residui di forma canzone e squarci improvvisativi, la sua musica amalgama diverse fonti sonore (acustiche, digitali e analogiche). Dopo il suo esordio con *Night/Lights*, uscito nel 2017 per l'inglese The Tapeworm, nel 2019 pubblica per la medesima etichetta il suo primo album *Laurisilva*. Nel 2023 firma per Maple Death *Goro*, ispirato alla graphic novel *Quasi nessuno ha riso ad alta voce* di Pastoraccia. Nel gennaio 2025 esce il suo album *Flowers Are Blooming in Antarctic*a, in bilico tra post-exotica, spiritual jazz e scenari fantascientifici post-apocalittici.
www.lauragnusdei.com

Laura Agnusdei *is a saxophonist and electronic musician. Her solo project explores the possibilities of electroacoustic composition, creating soundscapes within which the sax remains the main narrative voice. Poised between the use of melody and experiments in timbre, while incorporating remnants of songs with moments of improvisation, her music amalgamates different sound sources (acoustic, digital and analogue). After her debut with* Night/Lights*, released in 2017 by English label The Tapeworm, her first album* Laurisilva *was released under the same label in 2019. In 2023, she published* Goro *for Maple Death, a work inspired by Pastoraccia's graphic novel* Almost Nobody Laughed Out Loud*. In January 2025, the same label released her album* Flowers Are Blooming in Antarctica*, which hovers between post-exotica, spiritual jazz and post-apocalyptic sci-fi scenarios.*
www.lauragnusdei.com

Jacopo Battaglia è un artista visionario dedito all'esplorazione dei confini del suono e del ritmo. Con una profonda attitudine alla sperimentazione e alla ricerca, fonde elementi di jazz, rock e musica elettronica per creare paesaggi sonori unici e coinvolgenti.

Nel 2011, lascia gli Zu per poi unirsi ai The Bloody Beetroots, dove si esibisce come batterista e successivamente come polistrumentista fino al 2016; nel 2020 inizia la sua collaborazione con il sound designer Heith e nel 2025, lancia il progetto Tera Tera insieme al chitarrista Adriano Viterbini.

Jacopo Battaglia *is a visionary artist dedicated to exploring the boundaries of sound and rhythm. Profoundly concerned with exploration and experimentation, he blends elements of jazz, rock and electronic music to create unique and immersive soundscapes. In 2011, he left Zu and joined The Bloody Beetroots, where he performed as a drummer and subsequently as a multi-instrumentalist until 2016. In 2020, he began collaborating with sound designer Heith and in 2025 he launched the project Tera Tera together with guitarist Adriano Viterbini.*

Frank Bockius ha studiato al conservatorio di Trossingen in Germania. Insegna batteria e percussioni e lavora come musicista free-lance. Ha collaborato per molti anni con il quintetto jazz Whisper Hot e i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Ha iniziato ad accompagnare film muti venticinque anni fa instaurando durature collaborazioni con festival e rassegne nazionali e internazionali (come a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, Londra, Parigi e Zurigo). Negli ultimi anni ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti.
www.frankbockius.de

Frank Bockius *studied at the conservatory in Trossingen, Germany. He works as a drums and percussion teacher and as a freelance musician. For many years he toured with the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played medieval, flamenco and Latin music, and worked with dance companies and for theatres. Twenty-five years ago he started to accompany silent films and since then he has worked intensively for national and international venues and festivals, including Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, London, Paris and Zurich. In recent years he has also collaborated with many other great silent film musicians.*
www.frankbockius.de

Neil Brand accompagna film muti da quarant'anni nel Regno Unito e nei festival di tutto il mondo. Collabora con la BBC Symphony Orchestra che ha eseguito le sue partiture orchestrali per *Underground* di Asquith, *Blackmail* di Hitchcock, *Easy Street* di Chaplin, *Robin Hood* di Fairbanks, fino al concerto teatrale per BBC4 da *Il mastino dei Baskerville* con Mark Gatiss. È un presentatore televisivo conosciuto per le cinque stagioni della serie *Sound of…* su BBC4 e conduce diversi programmi radio come *Add to Playlist* e *Soul Music*. Insegna alla Aberystwyth University ed è membro della Royal Academy of Music. Nel 2016 ha ricevuto il BASCA Gold Badge.
www.neilbrand.com

Neil Brand *has been a silent film accompanist for 40 years throughout the UK and at film festivals around the world. He now has a very fruitful relationship with the BBC Symphony Orchestra with his acclaimed orchestral scores for Hitchcock's silent* Blackmail, *Asquith's* Underground, *Chaplin's* Easy Street *and Fairbanks's* Robin Hood, *as well as his concert drama of* The Hound of the Baskervilles *for BBC4 starring Mark Gatiss. He is a TV presenter with five* Sound of… *seasons on BBC4, is a regular presenter on Radio's* Add to Playlist *and* Soul Music, *a Fellow of Aberystwyth University and a Member and Visiting Professor of the Royal Academy of Music. In 2016 he was awarded the BASCA Gold Badge.*
www.neilbrand.com

Timothy Brock è direttore d'orchestra e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione di partiture, ha restaurato quelle di *La nuova Babilonia* di Šostakovič, *Entr'acte* di Satie, *L'assassinio del Duca di Guisa* di Saint-Saëns e *Vampyr* di Zeller. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito quindici versioni dal vivo dei suoi film, tra cui *Tempi moderni* e *Luci della città*. Ha composto oltre quaranta partiture originali per film muti, tra cui *Come vinsi la guerra* di Buster Keaton, *Nosferatu* di F.W. Murnau e *Una donna nella luna* di Fritz Lang. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony, l'Orchestre de Paris, la Chicago Symphony, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e l'Orchestre philharmonique de Radio France. Nel giugno 2023 ha presentato la prima mondiale dell'accompagnamento dal vivo de *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin alle Terme di Caracalla di Roma.
www.timothybrock.com

Timothy Brock *specialises as a conductor in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a score preservationist, his work includes the restoration of Shostakovich's* New Babylon, *Satie's* Entr'acte, *Saint-Saëns's* The Assassination of Duke DeGuise, *and Zeller's* Vampyr. *Since 1999, he has been working with the Charles Chaplin family and made 15 critical editions of his scores including* Modern Times *and* City Lights. *As a composer he has written more than 40 scores for silent films, including Buster Keaton's* The General, *F.W. Murnau's* Nosferatu *and Fritz Lang's* Woman in the Moon. *Timothy Brock has conducted some of the most prestigious orchestras in the world, including the New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Symphony, Chicago Symphony, Accademia Nazionale di Santa Cecilia*

and Orchestre philharmonique de Radio France. In June 2023 he made his debut with the Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma in the live world premiere of Chaplin's The Great Dictator *at the historic Terme di Caracalla.*
www.timothybrock.com

Matti Bye accompagna al pianoforte le proiezioni di film muti dello Svenska Filminstitutet dal 1989. Ha composto una serie di partiture innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, oltre che per molti altri film muti. Ha sviluppato uno stile di accompagnamento per il cinema muto personale e con una sensibilità drammaturgica che ha guidato le sue composizioni ed esecuzioni in diversi festival internazionali. Fra i molti progetti, ha firmato le musiche di *The Last Gasp* di Ingmar Bergman, *Everlasting Moments* di Jan Troell e *Marcel!* di Jasmine Trinca. La sua ultima colonna sonora è quella di *Un poeta* di Simón Mesa Soto, selezionato per Un Certain Regard al Festival di Cannes 2025.
www.mattibye.com

Matti Bye *has been the silent film pianist at the Svenska Filminstitutet since 1989. He has written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as* The Phantom Carriage *by Victor Sjöström,* Häxan *by Benjamin Christensen and* Gösta Berling's Saga *by Mauritz Stiller, as well as countless other silent films. He has developed a personal accompaniment style for silent cinema, with a dramatic sensibility that guides his compositions and performances at various international festivals. Other projects include the music for Ingmar Bergman's* The Last Gasp*, Jan Troell's* Everlasting Moments *and Jasmine Trinca's* Marcel!*. His latest film score is for Simón Mesa Soto's* Un poeta*, selected for Un Certain Regard at the 2025 Cannes Film Festival.*
www.mattibye.com

Luca Cavina è un musicista e compositore autodidatta, membro fondatore di Zeus!, Arto e Calibro35. Ha suonato anche con Giovanni Truppi, Comaneci, Transgender, Craxi e Incident On South Street. Ha collaborato con Mike Patton nella compilation tributo ai Cramps *Very Bad Music For Very Bad People* e condivide il palco dei tour europei di Melt Banana, Dead Cross, Retox e Dillinger Escape Plan. Con gli Arto ha pubblicato *Fantasma* e l0ep *O*, accompagnando in Europa i Daughters nel tour promozionale di *You Won't Get What You Want*. Con Calibro35 ha inciso parecchi dischi e realizzato numerose collaborazioni (Joan As A Policewoman, Venerus, Nic Cester, Matthew Bellamy, Alessandro Cortini) componendo le musiche di film e serie Tv.

Luca Cavina *is a self-taught musician and composer, and a founding member of Zeus!, Arto and Calibro35. He has also played with Giovanni Truppi, Comaneci, Transgender, Craxi and Incident on South Street. He collaborated with Mike Patton on the Cramps tribute compilation* Very Bad Music for Very Bad People *and shared the stage with Melt Banana, Dead Cross, Retox and Dillinger Escape Plan on their European tours. With Arto he released* Fantasma *and the EP,* O*, and accompanied the Daughters on the European promotional tour of* You Won't Get What You Want*. With Calibro35 he released numerous records and took part in various collaborations (Joan as a Policewoman, Venerus, Nic Cester, Matthew Bellamy, Alessandro Cortini) composing music for films and TV series.*

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Da allora si dedica esclusivamente creazione di colonne sonore per il cinema muto. Partecipa a festival e retrospettive in tutto il mondo sia come musicista sia come membro di giurie, ed è invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulle tecniche di improvvisazione e composizione per il cinema muto.

Antonio Coppola *began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting. In 1975 the Rome C ineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. Since then, he has dedicated himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. He has been the guest of film festivals and retrospectives around the world, both as a musician and as a member of juries. He has also been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtracks. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.*

André Desponds è pianista, compositore, arrangiatore e docente di improvvisazione all'Università delle Arti di Zurigo. Compositore per cinema, teatro, balletto, pubblicità e radio, accompagna film muti dal 1978. Ha composto numerose colonne sonore di film muti per la televisione svizzera e per edizioni Dvd, comprese quelle della Cinémathèque suisse e della Cineteca di Bologna. Insieme alla ballerina Andrea Herdeg e a un gruppo di attori, collabora al progetto *Herdeg&desponds*, che coniuga danza, teatro e pianoforte all'interno di performance poetiche. Ha inoltre fondato il Gershwin Piano Quartet, una formazione con quattro pianisti specializzata negli arrangiamenti di classici provenienti da diverse tradizioni musicali.

André Desponds *is a pianist, composer, arranger and lecturer in improvisation at the Zurich University of the Arts. He has been working as a composer for theatre, ballet, advertising and radio, and he has accompanied silent films since 1978. He worked on silent film soundtracks for Swiss television and DVD editions, including those composed for the Cinémathèque suisse and Cineteca di Bologna. Together with dancer Andrea Herdeg and a group of actors, he collaborated on the project* Herdeg&desponds*, which blends dance, theatre and virtuoso piano-playing into poetic and dramatic performances. He also founded the Gershwin Piano Quartet, a formation with four pianists performing their own arrangements of classics from numerous musical traditions on four grand pianos.*

Giuseppe Franchellucci, violoncellista, lavora nell'ambito della musica contemporanea, sperimentale e della pratica improvvisativa. Si è esibito con diverse formazioni in manifestazioni come Nuova Consonanza e 900 ed oltre (insieme al Maestro Enzo Porta), il Ravenna Festival (sotto la guida del Maestro Penderecki), il Macerata Opera Festival (con Daniel Oren), Umbria Jazz, Fondazione Nazionale della Danza / Aterballetto. Ha collaborato con diversi artisti tra cui Jonny Greenwood (Radiohead), Serji Tankian (System of a Down), Adrian Utley (Portishead), Mick Harvey (Nick Cave), Stefano Pilia, Valeria Sturba, Mederic Collignon, Gregory Porter, Gianna Nannini, Teho Teardo e Blixa Bargeld, Pierpaolo Capovilla.

Giuseppe Franchellucci *is a cellist who works in the fields of contemporary and experimental music and improvisational practice. He has performed with various ensembles at events such as Nuova Consonanza, 900 ed oltre (with Maestro Enzo Porta), the Ravenna Festival (under Maestro Penderecki), the Macerata Opera Festival (with Daniel Oren), Umbria Jazz, Fondazione Nazionale della Danza / Aterballetto. He has collaborated with various artists including Jonny Greenwood (Radiohead), Serji Tankian (System of a Down), Adrian Utley (Portishead), Mick Harvey (Nick Cave), Stefano Pilia, Valeria Sturba, Mederic Collignon, Gregory Porter, Gianna Nannini, Teho Teardo and Blixa Bargeld, and Pierpaolo Capovilla.*

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà*, *Un giorno devi andare* e *Volevo nascondermi*. Ha orchestrato e adattato la musica originale di Teo Usuelli per *Riprese di Mario Fantin per 'Italia K2'*. È docente di Composizione per la musica applicata alle immagini al conservatorio di Rovigo. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto.

Daniele Furlati*, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honours in courses in advanced music for film, taught by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film* Viva San Isidro *by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti* Il vento fa il suo giro*,* L'uomo che verrà*,* Un giorno devi andare *and* Volevo nascondermi*. He works with Cineteca di Bologna, playing piano accompaniment for silent films. He adapted and orchestrated the original music by Teo Usuelli for* Riprese di Mario Fantin per Italia K2*. He teaches Composition for Music Applied to Images at the Conservatory of Rovigo.*

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi e online di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2022 ha scritto gli adattamenti orchestrali per *The Manxman* e per il restauro del MoMA di *Stella Dallas*.
www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne*, based at London's BFI Southbank, has recorded music for DVD releases, TV screenings and online presentations of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and percussion into his performances, sometimes simultaneously. He regularly performs internationally, and his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. Last year he was commissioned to write orchestral scores for* The Manxman *and MoMA's restoration of* Stella Dallas*.*
www.stephenhorne.co.uk

Julie Linquette, conosciuta come DJ'itane, è una marionettista, musicista, cartomante e imbonitrice. Di origine zingara, fin da giovanissima ha viaggiato per l'Europa e ha vissuto in Germania, Svizzera, Lussemburgo. In Italia, con la burattinaia Alessandra Amicarelli, ha fondato nel 2002 la Compagnia StultiferaNavis–Le Bateau des Fous nell'ambito della quale ha creato i suoi spettacoli di teatro d'om-

bre, tecnica che insegna al Théâtre aux Mains Nues, scuola per attori-burattinai di Parigi. Dal 2021 fa da imbonitrice alle proiezioni dei film di Georges Méliès alla Cinémathèque française, riproponendo il carattere fieristico del cinema delle origini.

***Julie Linquette**, known as DJ'itane, is a puppeteer, musician, fortune teller and narrator. Of gypsy origin, from a very young age she travelled around Europe and lived in Germany, Switzerland, Luxembourg, and Italy. It was in Italy, with puppeteer Alessandra Amicarelli, that in 2002 she founded the StultiferaNavis-Le Bateau des Fous company, within which she creates shadow theatre shows – a technique that she also teaches at the Théâtre aux Mains Nues school for actor-puppeteers in Paris. Since 2021, she has been performing as narrator for the films of Georges Méliès at the Cinémathèque française in Paris, reviving the fairground characteristic of early cinema.*

Silvia Mandolini, dopo il diploma di violino presso il Conservatorio della sua città, compie studi di perfezionamento presso l'Università McGill per poi trasferirsi a Milano e diplomarsi al Conservatorio G. Verdi. Oltre ad aver suonato con importanti gruppi da camera e le più prestigiose orchestre italiane, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Torino e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, si è esibita ai festival Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea e per la Biennale di Venezia. Ha suonato più volte dal vivo per le radio di CBC, Radio-Canada e RAI. È co-fondatrice dell'Ensemble Zipangu, formato da tredici strumentisti ad arco del Teatro Comunale di Bologna. Suo il violino nelle colonne sonore di *Pane e tulipani* e *Le acrobate*. Dal 2008 è violinista stabile al Teatro Comunale di Bologna.

***Silvia Mandolini**, after graduating as a violinist at the Conservatory of her hometown, she continued her studies firstly at McGill University and then at the G. Verdi Conservatory in Milan, from which she graduated. She performed with important chamber music ensembles, prestigious Italian orchestras (Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai in Turin and Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, among others) and at several festivals as Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea, Montreal's Nouvel Ensemble Moderne, and at the Venice Biennale. She has played live for different radio stations, including CBC, Radio-Canada and RAI. Mandolini co-founded the Zipangu Ensemble, formed by 13 string musicians from Teatro Comunale in Bologna. She played the violin for the soundtrack of* Pane e Tulipani *and* Le Acrobate. *Since 2008, she is a resident violinist of Teatro Comunale in Bologna.*

Meg Morley, pianista, compositrice e improvvisatrice londinese di origine australiana, compone musica nell'ambito di diversi contesti artistici (film muti, danza contemporanea e balletto, pianoforte solista, ensemble di jazz contemporaneo e musica elettronica). Di formazione classica, ha lavorato con diverse compagnie di danza (English National Ballet, Rambert Company, Matthew Bourne, Pina Bausch); si esibisce e compone per festival, istituzioni e kermesse internazionali di cinema muto (BFI, Flatpack Festival, Nederlands Silent Film Festival).

***Meg Morley**, Australian-born London-based pianist, composer and improviser, creates music within diverse artistic genres (silent film, contemporary dance and ballet, solo piano, contemporary jazz ensembles and electronic music). Classically trained, she has worked with various dance companies (English National Ballet, Rambert Company, Matthew Bourne, Pina Bausch) and performs and composes for international silent film festivals and institutions (BFI, Flatpack Festival, Nederlands Silent Film Festival).*

Ramon Moro, compositore e musicista, suona la tromba e il flicorno. Il suo lavoro spazia dal jazz sperimentale alla pura improvvisazione, il supporto per band rock, interventi su album di musica leggera e cantautoriale; ha sviluppato diverse collaborazioni interdisciplinari tra cinema, teatro, danza e arte contemporanea. Da oltre quindici anni collabora con il chitarrista e compositore Paolo Spaccamonti con il quale ha lavorato alla sonorizzazione del film *Vampyr* di Carl Th. Dreyer. Nel 2023 ha fatto parte della band dello spettacolo *Lazarus*, musical di David Bowie e Enda Walsh, con la regia di Valter Malosti.
www.ramonmoro.com

***Ramon Moro** composes music and plays trumpet and flugelhorn. He has worked in the fields of experimental jazz and pure improvisation, in addition to supporting rock bands and contributing to albums by pop musicians and singer-songwriters; he also has interdisciplinary collaborations in cinema, theatre, dance and contemporary art. For more than 15 years he has collaborated with the guitarist and composer Paolo Spaccamonti, with whom he worked on the soundtrack for Carl Th. Dreyer's film* Vampyr. *In 2023, he was part of the band in the show* Lazarus*, a musical by David Bowie and Enda Walsh directed by Valter Malosti. www.ramonmoro.com*

Laura Naukkarinen è una compositrice, produttrice e musicista finlandese. Suona con il soprannome di Subatlantti negli IAX ed è performer ospite del Matti Bye Ensemble. È stata anche membro dei gruppi folk di improvvisazione libera e psichedelici Kiila, Päivänsäde, Anaksimandros, Avarus, Maailma, e del trio Hertta Lussu Ässä. Oltre a comporre e produrre i propri album, accompagna dal vivo film muti e compone musiche per lungometraggi, opere teatrali, spettacoli di danza e installazioni sonore. Nel 2019 ha composto la colonna sonora del film

Land Without God di Mannix Flynn.
www.launau.com

Laura Naukkarinen *is a composer, producer and musician from Finland. She performs in IAX under the moniker Subatlantti and is a guest musician for The Matti Bye Ensemble. She was also a member of the free improvisation and psychedelic folk bands Kiila, Päivänsäde, Anaksimandros, Avarus, Maailma, and the trio Hertta Lussu Ässä. Besides composing and producing her own albums, she provides live accompaniment for silent films and composes music for feature films, theatre plays, dance shows and sound installations. In 2019 she composed the soundtrack to the film* Land Without God *by Mannix Flynn.*
www.launau.com

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nella composizione di musiche per film muti. In Italia ha collaborato con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, e accompagna film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia. Si esibisce in numerose orchestre in Olanda e all'estero, in particolare per per l'orchestra The Sprockets di cui è fondatrice. Tra le sue più importanti composizioni orchestrali, le partiture per il classico di Erich von Stroheim *La vedova allegra*, nella quale rielabora i temi dell'operetta di Franz Lehár, e – con Marion Davies – per *The Patsy* di King Vidor.
www.maudnelissen.com

Maud Nelissen *is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble, The Sprockets, and performs with them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic* The Merry Widow*, interpolating themes from the Franz Lehár operetta, and King Vidor's* The Patsy *with Marion Davies.*
www.maudnelissen.com

Simone Nicoletta, primo clarinetto dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna dal 2015, collabora regolarmente con Mahler Chamber Orchestra, Filarmonica della Scala, Filarmonica Arturo Toscanini, l'Orchestra della Svizzera Italiana e le orchestre del Teatro La Fenice, del Teatro dell'Opera di Roma, del Teatro alla Scala di Milano, del Teatro San Carlo di Napoli e del Teatro Regio di Parma. Nel 2024 è stato invitato dal Maestro Riccardo Muti a eseguire sotto la sua direzione il *Concerto per clarinetto K622* di Mozart per il Ravenna Festival. Si è esibito come solista con la Filarmonica A. Toscanini, Musici di Parma, Orchestra Teatro di Busseto. Nel 2014 ha fondato il Quartetto Falstaff che ha vinto il Primo Premio al Concorso Internazionale di Flauto "Severino Gazzelloni" – Musica da Camera. È membro del Wind Nonet del Teatro Comunale di Bologna.

Simone Nicoletta *has been the principal clarinet of the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna since 2015 and regularly collaborates with the Mahler Chamber Orchestra, Filarmonica della Scala, Filarmonica Arturo Toscanini, Orchestra della Svizzera Italiana and the orchestras of the Teatro La Fenice in Venice, Teatro dell'Opera in Rome, Teatro alla Scala in Milan, Teatro San Carlo in Naples, and Teatro Regio in Parma. In 2024 he was invited by Maestro Riccardo Muti to perform Mozart's* Clarinet Concerto K622 *under his direction for the Ravenna Festival. He performed as a soloist with the Filarmonica A. Toscanini, Musici di Parma, and Orchestra Teatro di Busseto. In 2014 he founded the Quartetto Falstaff, which won the First Prize at International Flute Competition "Severino Gazzelloni" – Chamber Music. He is a member of the Wind Nonet of the Teatro Comunale di Bologna.*

Stefano Pilia è un chitarrista, bassista, produttore e compositore. Il suo lavoro prende corpo a partire dalla pratica esecutiva strumentale e attorno ai processi di registrazione e produzione sonora. Attraverso l'indagine delle proprietà sinestetiche del suono, delle sue relazioni con lo spazio, il tempo e la memoria ha portato avanti una ricerca sempre tesa all'esperienza sonora come possibilità di indagine filosofica e creativa. Da diversi anni si occupa di sonorizzazioni dal vivo di film muti, collaborando abitualmente con Il Cinema Ritrovato, il Museo Nazionale del Cinema di Torino e Home Movies. Ha pubblicato oltre quaranta lavori discografici con numerose etichette italiane ed estere (tra le altre, Die-Schachtel, Maple Death, Blue-Chopsticks/Drag City, Black Truffle).

Stefano Pilia *is a guitarist, bass player, producer and composer. His work derives from instrumental performance practice and is shaped by the processes of recording and sound production. Through an exploration of the synesthetic properties of sound and its relations with space, time and memory, he has experimented with sound experience as a platform for philosophical and creative enquiry. For several years he has worked on live music for silent films, frequently commissioned by Il Cinema Ritrovato, Museo Nazionale del Cinema of Turin, and Home Movies. He has published over 40 recorded works for numerous Italian and foreign labels (including Die-Schachtel, Maple Death, Blue-Chopsticks/Drag City, Black Truffle).*

Eduardo Raon, compositore e musicista portoghese, è autore di numerosi progetti per cinema, animazione, teatro, danza e arti. In particolare, ha composto musica per diversi film muti, tra cui *La bambola di carne* di Ernst Lubitsch, *Metropolis* di Fri-

tz Lang ed *Entusiasmo – Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come interprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh e Fernando Lobo.
www.eduardoraon.com

***Eduardo Raon**, Portuguese composer and musician, is the author of numerous projects for cinema, animation, theatre, dance and the arts. In particular, he composed the music for several silent films, including Ernst Lubitsch's* The Doll*, Fritz Lang's* Metropolis *and Dziga Vertov's* Enthusiasm – The Symphony of Donbass. *He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo.*
www.eduardoraon.com

James Shelby, pianista di lungo corso, ha messo a frutto le sue capacità di improvvisazione musicale al servizio di un'ampia gamma di performance, tra cui cinema muto, teatro d'improvvisazione, ensemble di danza e jazz vocals. Per oltre 25 anni ha accompagnato film muti al festival Silver Screen Classic Movies di Auburn in California. Sempre in California ha insegnato e diretto musical a Palo Alto, dove ha ricevuto il prestigioso premio Tall Tree Award. Di recente ha accompagnato alcuni film muti al Cinema Modernissimo di Bologna.

***James Shelby** is a veteran pianist who has brought his improvisational skills to a wide range of performances, including silent cinema, improvisational theatre, dance ensembles, and jazz vocals. For over 25 years, he has accompanied silent films at the Silver Screen Classic Movies festival in Auburn, California. Also in California, he has taught and directed musicals in Palo Alto, where he was honored with the prestigious Tall Tree Award. Most recently James has been accompanying silent films at the Cinema Modernissimo in Bologna.*

Michele Signore è violinista, mandolinista e mandoloncellista, oltre che compositore, arrangiatore e produttore musicale. Dal 1984 fa parte, come violinista e compositore, della Nuova Compagnia di Canto Popolare. Negli ultimi anni si è dedicato alla composizione di colonne sonore originali per film muti italiani, presentati in versione restaurata in importanti festival internazionali. Nel 2025 ha composto la colonna sonora di *'A Santanotte* di Elvira Notari nell'ambito del progetto *Notari 150*, promosso dal Comune di Napoli e curato da Parallelo 41. Al Cinema Ritrovato Michele Signore si esibisce con Umberto Maisto (chitarre e plettri), Anastasia Cecere (flauti), Simona Frasca (clarinetto), e Dolores Melodia (voce e fisarmonica).

***Michele Signore** plays the violin, mandolin and mandocello, as well as being a composer, arranger and music producer. Since 1984 he has been part of the Nuova Compagnia di Canto Popolare, as violinist and composer. In recent years, he has dedicated his time to the composition of original scores for Italian silent films presented in restored versions at important international festivals. In 2025, he composed the soundtrack to Elvira Notari's 'A Santanotte as part of the project Notari 150, sponsored by the Comune di Napoli and curated by Parallelo 41. At Cinema Ritrovato, Michele Signore will perform with Umberto Maisto (guitar and plectrums), Anastasia Cecere (flutes), Simona Frasca (clarinet), and Dolores Melodia (vocals and accordion).*

John Sweeney accompagna al pianoforte film muti dal 1990. Ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da tempo per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol. Ha suonato in numerosi festival di diversi paesi come Cina, Germania, Kazakistan, Taiwan, Hong Kong, Russia e Turchia. Le sue esecuzioni sono trasmesse da Sky TV e figurano in Dvd edite dal BFI, dalla Cineteca Bologna e da Edition Filmmuseum. Nel 2018 ha composto ed eseguito una partitura per il London Film Festival Archive Gala ripetuta anche al MoMA di New York. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo a Londra presso The Cinema Museum.

***John Sweeney** has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Broadway in Nottingham, the Imperial War Museum, and Watershed in Bristol. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol. He has performed at numerous festivals in different countries such as China, Germany, Kazakhstan, Taiwan, Hong Kong, Russia and Turkey. He has recorded DVDs for the BFI, Cineteca di Bologna and Edition Filmmuseum as well as a soundtrack for broadcast on Sky TV. In 2018 he composed and performed a score for the London Film Festival Archive Gala, which he subsequently performed at MoMA in New York. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, hosting regular screenings of neglected silent films at The Cinema Museum with live music.*

Fabiana Sommariva è un oboista (corno inglese) diplomata al Conservatorio di Rovigo con la cui orchestra collabora attivamente. Ha partecipato alla produzione della colonna sonora

del film *Quel posto nel tempo*. Ha inoltre collaborato con il Gran Teatro la Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, Italy Sound's Classic di Bologna e il Teatro Sociale di Rovigo.

Fabiana Sommariva is *an oboist (English horn), who graduated from the Conservatory of Rovigo, with whose orchestra she still collaborates. She worked on the soundtrack of the film* Quel posto nel tempo. *She has also collaborated with the Gran Teatro La Fenice in Venice, Arena di Verona, Bologna Sound's Classic and the Teatro Sociale in Rovigo.*

Paolo Spaccamonti è un chitarrista e compositore. La sua discografia include album in proprio e collaborazioni italiane e internazionali, tra cui Jochen Arbeit degli Einstürzende Neubauten, Stefano Pilia e Roberto "Tax" Farano dei Negazione. Ha firmato numerosi lavori per reading, televisione, teatro, cinema e sonorizzazioni dal vivo di film muti per il Museo Nazionale del Cinemadi Torino (*Vampyr*, *Once upon a time*, *L'uomo con la macchina da presa*). Nel 2023 è stato impegnato nel tour teatrale del musical *Lazarus*, scritto da Enda Walsh e David Bowie e diretto in Italia da Valter Malosti.
www.paolospaccamonti.com

Paolo Spaccamonti *is a guitarist and composer. His discography includes solo albums and collaborative works with both Italian and international musicians such as Jochen Arbeit of Einstürzende Neubauten and Stefano Pilia and Roberto "Tax" Farano from Negazione. His body of work includes many readings, television shows, theatre plays, films and live scores for silent films produced by the Museo Nazionale del Cinema (*Vampyr, Once upon a Time, Man with a Movie Camera*). In 2023 he was engaged in the theatrical tour of the musical* Lazarus*, written by Enda Walsh and David Bowie and directed in Italy by Valter Malosti.*
www.paolospaccamonti.com

Gabriel Thibaudeau, pianista, compositore, e direttore d'orchestra, ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québecoise; ha composto per L'Octuor de France per oltre quindici anni. Fra le sue opere, partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. Tra i suoi committenti internazionali il Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra.
www.gabrielthibaudeau.com

Gabriel Thibaudeau *is a pianist, composer and conductor, who started work at the age of 15 as a pianist accompanying dance performances. For the past 25 years, he has played for Les Grands Ballets Canadiens and La Cinémathèque Québecoise and for the past 15 years he has composed for L'Octuor de France. His work includes music for ballets, opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. He has received international commissions from Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra, amongst others.*
www.gabrielthibaudeau.com

Alice Zecchinelli è compositrice, direttrice d'orchestra e musicista polistrumentista. Si è specializza in composizione per musica da film, perfezionandosi accanto a musicisti di fama internazionale. Nel 2021 viene selezionata per Pordenone Masterclasses delle Giornate del cinema muto, dove si esibisce in cineconcerto con Daan van den Hurk. Visionaria, sperimentale e istintiva, orchestra e dirige musica applicata, muovendosi tra cinema, teatro, pubblicità e concertistica. Nel 2022 il suo brano *Ripresa* è stato eseguito in prima assoluta al Civita Festival. Nel 2023 ha composto le colonne sonore originali per i film muti *Nosferatu* e *Vampyr*.
www.alicezecchinelli.com

Alice Zecchinelli *is a composer, conductor, and multi-instrumentalist. She specialises in composing for film, further refining her craft alongside internationally renowned musicians. In 2021, she was selected for the Pordenone Masterclasses of Le Giornate del Cinema Muto, where she performed a film concert with Daan van den Hurk. Visionary, experimental, and instinctive, she orchestrates and conducts applied music, moving fluidly between cinema, theatre, advertising, and concert music. In 2022, her piece* Ripresa *premiered at the Civita Festival. In 2023, she composed original soundtracks for the silent films* Nosferatu *and* Vampyr.
www.alicezecchinelli.com

XXIII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA
23rd IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

20-27 giugno, 9-18.30 / *20-27 June, 9am-6.30pm*
28 giugno, 9.30-18.30 / *28 June, 9.30am-6.30pm*
29 giugno, 9.30-13.30 / *29 June, 9.30am-1.30pm*

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna – Ingresso libero / *Free admission*

La Mostra mercato dell'editoria cinematografica è un luogo d'incontro unico per tutti i lettori, scrittori, studiosi, critici e appassionati di cinema. Offre una selezione delle più importanti edizioni nazionali e internazionali di libri, Blu-ray, Dvd e vinili: prime edizioni, cofanetti in tiratura limitata, film rari per la prima volta disponibili per l'home video, i più recenti scritti sul cinema, le ultime pubblicazioni delle cineteche di tutto il mondo, oltre a una ricca selezione di libri e Dvd vintage.

Per il quarto anno sarà presente CAM Sugar, importante etichetta di musica da film – con un catalogo di oltre duemila colonne sonore originali e un roster di quattrocento compositori del cinema italiano e francese – il cui lavoro di restauro sonoro e grafico prende vita in nuove pubblicazioni in Cd e vinile distribuite in tutto il mondo da Universal.

Il Cinema Ritrovato Book Fair is a unique meeting place for readers, writers, scholars, critics and lovers of cinema. The fair offers a selection of the most important and prestigious international books, Blu-rays, DVDs and records: new releases, limited edition box sets, rare films available on home video for the first time and the best new film books, soundtracks and compilations of film music, not to mention a rich selection of vintage book and DVDs. For the third year, the ranks of exhibitors will be enriched by CAM Sugar, an important film music label with a catalogue of over 2,000 original soundtracks and a roster of 400 composers of Italian and French film music. Their artisan restorations of sound and graphic design are featured in new CD and vinyl releases distributed throughout the world by Universal.

IL CINEMA RITROVATO BLU-RAY & DVD AWARDS – XXII EDIZIONE
IL CINEMA RITROVATO BLU-RAY & DVD AWARDS – 22nd EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra febbraio 2024 e febbraio 2025, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1995 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment DVDs and Blu-rays from around the world. The competition is open to DVDs and Blu-rays released between February 2024 and February 2025 of important films made before 1995 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best DVD/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / *JURY*

Lorenzo Codelli
Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, Lorenzo Codelli writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique*, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.*

Shivendra Singh Dungarpur
Pluripremiato regista, produttore e archivista cinematografico, è il fondatore e direttore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano. Nel 2021 è stato eletto nel Comitato Esecutivo della FIAF per un terzo mandato. È anche membro del consiglio del Mumbai Film Festival (MAMI). Con la casa di produzione Dungarpur Films ha diretto e prodotto quasi mille spot pubblicitari. Del 2012 è il suo primo lungometraggio documentario, *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il suo secondo documentario, *The Immortals* (2015), ha vinto il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Il terzo, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, è un'epopea di sei ore che esplora la Nouvelle Vague cecoslovacca. Il BFI e "Sight & Sound" lo hanno inserito tra le cinque migliori uscite del 2020.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer and film archivist. He is the founder-director of the Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's film heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF for a third term in 2021. He is also a member of the Board of the Mumbai Film Festival (MAMI). Under the banner of Dungarpur Films he has directed and produced close to 1,000 commercials. In 2012 he made his first feature documentary, Celluloid Man*, which won two National Awards and travelled to over 50 festivals around the world. His second documentary* The Immortals *(2015) won the Special Jury Award for the Best Film at MIFF 2016. His third,* CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, is a six-hour epic that is an in-depth exploration of the Czechoslovakian New Wave. BFI and "Sight & Sound" voted it amongst the top five releases of 2020.*

Philippe Garnier
Giornalista, autore e traduttore, dal 1982 è autore di una rubrica sul quotidiano francese "Libération", ed è stato l'inviato a Hollywood della trasmissione francese "Cinéma-Cinémas". È autore di numerose pubblicazioni; tra le più recenti, la biografia *Sterling Hayden, l'Irrégulier* (La Rabbia) e *Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s* (Black Pool).

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer for the French TV show Cinéma-Cinémas*. He is the author of several books, most recently the biography* Sterling Hayden, l'Irrégulier *(La Rabbia), and* Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s *(Black Pool).*

Pamela Hutchinson
Scrittrice freelance, critica e storica del cinema, è specializzata in cinema muto e classico e nel ruolo delle donne nella storia del cinema. Collabora stabilmente con "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator e la BBC. Ha pubblicato saggi per varie antologie ed è autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics) e curatrice di *30-Second Cinema* (Ivy Press).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian who contributes regularly to "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator and the BBC, specialising in silent cinema and women's film history. She has written essays for several edited collections and is the author of the BFI Film Classic on Pandora's Box *and the editor of* 30-Second Cinema *(Ivy Press).*

Miguel Marías
Economista (in pensione), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di cinque sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker e Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990).

Economist (retired), Miguel Marías is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinema*, five screenplays by Jean-Luc Godard,* Claude Chabrol *(Michael Walker & Robin Wood) and* Fritz Lang in America *(Peter Bogdanovich). He has been teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90).*

Paolo Mereghetti
(Presidente di giuria / *Jury President*)
Critico cinematografico del "Corriere della Sera" dal 1989, dal 1993 è autore di un dizionario dei film che porta il suo nome (*Il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for "Corriere della Sera" since 1989, Paolo Mereghetti is also author of the film dictionary series Il Mereghetti *since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.*

FINALISTI / *FINALISTS*

CRUISING
(USA-Germania Est, 1980)
di William Friedkin
Arrow Films (UHD + Blu-ray)

LANG TAO SHA
(Cina, 1936) di Wu Yonggang
Beijing Disk Kino Media (Blu-ray)

NE ZHA NAO HAI
(Cina, 1979) di Wang Shuchen,
Yan Digxian, Xu Jingda
Beijing Disk Kino Media (Blu-ray)

YING HUNG BOON SIK
(Cina, 1986) di John Woo
Beijing Disko Kino Media (Blu-ray)

MICHAEL POWELL: EARLY WORKS
(Regno Unito, 1931-1944)
di Michael Powell
BFI National Archive (Blu-ray)

COOKING PRICE-WISE:
VINCENT PRICE'S LEGENDARY
COOKING TV SHOW
(Regno Unito, 1971) di Bob Murray
BFI National Archive (Blu-ray)

WATERSHIP DOWN
(Regno Unito, 1978) di Martin Rosen
BFI National Archive
(Blu-ray Ltd. Edition)

CHANTAL AKERMAN BOX
(Belgio-Francia, 1972-2015)
di Chantal Akerman
Capricci Éditions (Blu-ray)

COFFRET INTÉGRALE
OTAR IOSSELIANI
(URSS-Francia-Germania-Italia-
Svizzera-Russia-Georgia-Ucraina,
1958-2015)
Carlotta Films (Blu-ray)

COFFRET JEAN EUSTACHE
(Francia, 1963-1980)
Carlotta Films (Blu-ray)

COFFRET MAI ZETTERLING
(Svezia, 1964-1986)
Carlotta Films (Blu-ray)

LES MAÎTRES DU TEMPS
(Francia-Germania Ovest-Svizzera-
Ungheria-UK, 1982) di René Laloux
CG Entertainment (Blu-ray)

SCENES FROM THE CLASS
STRUGGLE IN PORTUGAL
(Portogallo, 1977)
di Robert Kramer, Philip Spinelli
Cinemateca Portuguesa – Museu Do
Cinema (Dvd)

OUSMANE SEMBÈNE:
THREE REVOLUTIONARY FILMS
(Senegal-Francia, 1971-1977)
The Criterion Collection (Blu-ray)

SHICHININ NO SAMURAI
(Giappone, 1954) di Akira Kurosawa
The Criterion Collection
(UHD + Blu-ray)

JOSÉ LUIS GARCI 1977-1992
(Spagna, 1977-1992)
Divisa Red (Blu-ray + Dvd)

APOCALYPSE NOW
(USA, 1979) di Francis Ford Coppola
Eagle Pictures (UHD + Blu-ray)

TERRORE NELLO SPAZIO
(Italia-Spagna, 1965) di Mario Bava
Eagle Pictures (UHD + Blu-ray)

ÉL
(Messico, 1951) di Luis Buñuel
Les Films du Camélia (Blu-ray)

LAUREL AND HARDY: YEAR TWO
(USA, 1928) di Clyde Bruckman,
Emmett J. Flynn, E. Livingston
Kennedy, Leo McCarey, James
Parrott, Hal Yates
Flicker Alley (Blu-ray)

MERRY-GO-ROUND
(USA, 1923) di Erich von Stroheim
Flicker Alley (Blu-ray)

A BRIDGE TOO FAR
(USA, 1977) di Richard Attenborough
Imprint Films (Blu-ray)

OSCAR MICHEAUX:
THE COMPLETE COLLECTION
(USA, 1920-1940)
Kino Lorber (Blu-ray)

BUSHMAN
(USA, 1971) di David Schickele
Milestone Films (Blu-ray)

COFFRET FERNANDEL
(Francia, 1948-1951)
di Carlo Rim, Maurice Labro
Pathé (Blu-ray)

VERMISAT
(Italia, 1974) di Mario Brenta
Penny Video (Dvd)

LA NOTT'E'L GIORNO
(Italia, 1973-1976)
di Gianni Castagnoli
Re:Voir (Dvd)

FARAON
(Polonia, 1966) di Jerzy Kawalerowicz
Second Run (Blu-ray)

ALL THE HAUNTS BE OURS:
A COMPENDIUM OF FOLK HORROR,
VOL. 2
(USA-Regno Unito-Finlandia-
Canada-Corea del Sud-Arabia Saudita-
Giappone-Tailandia-Indonesia-
Cecoslovacchia-Polonia-Estonia-Paesi
Bassi-Francia-Argentina-Spagna-
Filippine) di AAVV
Severin Films (Blu-ray)

2X ALAIN ROBBE-GRILLET:
MUŽ, KTORÝ LUŽE / EDEN A POTOM...
(Francia-Cecoslovacchia, 1968-1970)
Slovak Film Institute (Blu-ray)

ZHONG LIE TU
(Taiwan-Hong Kong, 1975)
di King Hu
Spectrum Films (Blu-ray)

THE CONVERSATION
(USA, 1974) di Francis Ford Coppola
StudioCanal UK (Blu-ray)

HITCHCOCK: THE BEGINNING
(Regno Unito, 1927-1932)
StudioCanal UK (Blu-ray)

THE SMALL BACK ROOM
(Regno Unito, 1949)
di Michaell Powell, Emeric Pressburger
StudioCanal UK (Blu-ray)

THE BAT
(USA, 1966) di Roland West
Undercrank Productions (Blu-ray)

EUROPA CINEMAS AUDIENCE DEVELOPMENT & INNOVATION LAB

Ripensare il cinema in tempi di cambiamento: dal coinvolgimento locale alla politica globale, alla sostenibilità e all'intelligenza artificiale
Rethinking Cinema in Changing Times: From Local Engagement to Global Politics, Sustainability and AI

Bologna, Sabato 21 giugno – mercoledì 25 giugno / *Saturday 21 June – Wednesday 25 June*

Quest'anno celebriamo il 20° anniversario dell'Europa Cinemas Lab qui a Bologna. In vent'anni, i Lab hanno permesso la condivisione delle migliori pratiche tra circa 900 professionisti dell'esercizio cinematografico provenienti da tutta Europa e oltre. Hanno inoltre portato alla creazione di laboratori simili a Sofia e Valladolid, così come di iniziative collaterali a Cluj, Graz, Sarajevo, Lipsia e Salonicco. Questi incontri internazionali offrono opportunità uniche per riflettere collettivamente su come le sale possano restare in sintonia con le esigenze in continua evoluzione delle loro comunità e trarre ispirazione dai diversi approcci degli altri partecipanti.

Il tutto fa parte di un circolo virtuoso che alimenta anche alcune delle principali iniziative di Europa Cinemas, come i nuovi Training Boot Camps che incoraggiano gli esercenti membri a sviluppare attività di formazione su scala locale e regionale; *Next/Change*, un programma di scambio tra membri; e *Collaborate to Innovate*, che sostiene collaborazioni a livello nazionale e internazionale – tutte iniziative finanziate dal programma MEDIA di Europa Creativa della Commissione Europea.

Data la situazione turbolenta e caratterizzata da forti contrapposizioni in cui ci troviamo, questa edizione esplorerà il ruolo singolare delle sale cinematografiche come spazi culturali locali – luoghi capaci di connettere le persone attraverso il cinema – e il modo in cui affrontano dal basso temi complessi come la politica globale e la crisi ambientale.

Esamineremo casi studio specifici di sale che hanno saputo affrontare in modo costruttivo alcune di queste tematiche, scegliendo di proporre (o non proporre) determinati film o eventi ritenuti 'troppo politici'. Rifletteremo anche sulla concreta attuazione di misure volte a ridurre il nostro impatto ambientale: dall'offerta di cibo e bevande agli edifici e alle attrezzature di proiezione, fino ai film in programma che possono stimolare l'impegno della comunità su queste tematiche.

This year, we celebrate the 20th anniversary of the annual Europa Cinemas Lab here in Bologna. Over twenty years, the Labs have enabled the sharing of best practice amongst some 900 cinema practitioners from across Europe and beyond. They have also led to the creation of similar labs in Sofia and Valladolid, as well as offshoots in Cluj, Graz, Sarajevo, Leipzig, Thessaloniki. These international gatherings provide unique opportunities for film exhibitors to reflect collectively on how cinemas can stay responsive to the changing needs of their communities and be inspired by each other's approaches.

It's part of a virtuous circle that also feeds into a number of Europa Cinemas' flagship initiatives, such as the new Training Boot Camps initiative, encouraging member exhibitors to develop their own local and regional training activities; Next/Change*, an exchange programme for members; and* Collaborate to Innovate*, supporting national and international collaborations; all funded by the Creative Europe MEDIA Programme of the European Commission.*

Given the turbulent and polarizing times we find ourselves in, this edition will explore cinemas' unique position as local cultural spaces – places that can connect people through film – and how they navigate challenging topics such as global politics and the environmental crisis at grassroot level.

We will look at specific case studies of cinemas that have engaged positively with some of these issues, who have chosen to present (or not present) certain films and events that might be considered too "political." We will also reflect on the reality of implementing measures that can reduce our impact on the environment; from our food and beverage offer, to our buildings and projection equipment, to the films we show onscreen that might help mobilize community engagement around this.

There'll also be an opportunity to explore some of the ethical challenges and practical opportunities around Artificial Intel-

Ci sarà inoltre l'occasione per esplorare alcune delle sfide etiche e delle opportunità pratiche legate all'intelligenza artificiale, a prescindere dalla dimensione delle nostre attività, prendendo in considerazione temi come l'accessibilità, le nostre risorse limitate e l'impatto sull'occupazione – un argomento destinato a suscitare un acceso dibattito.

Approfondiremo strategie locali sul modo in cui le sale possono continuare a offrire alle nostre comunità diversificate accessi mirati ai programmi culturali; in particolare, sul modo in cui il cinema europeo e mondiale può catturare l'attenzione del pubblico in un contesto di scelte sovrabbondanti, e su come attrarre spettatori in spazi sociali dinamici e inclusivi, lontani dal comfort domestico.

Con qualcosa come 36.362.873 presenze registrate per i film europei nel 2024, la rete mostra segnali positivi di ripresa, con 1.238 cinema in 764 città, grandi e piccole, di 34 paesi. Oltre al successo di titoli come *C'è ancora domani* (Italia), Europa Cinemas ha contribuito in modo significativo alla circolazione di opere come *Crossing* (Svezia) e *Green Border* (Polonia), ciascuna delle quali ha totalizzato quasi il 70% delle presenze al di fuori del proprio paese d'origine.

Esploreremo come le sale possano collaborare con gli altri anelli della filiera cinematografica per far emergere i film meno visibili, con particolare attenzione per quei titoli europei che rappresentano il cuore della missione di Europa Cinemas. Le sale affiliate sono infatti il primo luogo in cui questi film trovano visibilità sul grande schermo, contribuendo poi a una migliore performance anche sulle varie piattaforme. Ma come possiamo collaborare in modo più strategico con i distributori per garantire che queste uscite abbiano davvero un impatto?

Poiché ci troveremo nello scenario ideale del Cinema Ritrovato, una celebrazione del cinema del passato come esperienza di visione collettiva, coglieremo anche l'occasione per riflettere sull'importanza di guardare al passato e riscoprire film che possono aiutarci a dare senso a quanto stiamo vivendo oggi.

Rifletteremo inoltre sul modo in cui ci prendiamo cura del nostro personale, la nostra risorsa più preziosa, e su come creare culture organizzative che mettano al centro il benessere e valorizzino la diversità. I rappresentanti del Cinema Ritrovato sono invitati a partecipare alle sessioni in qualità di osservatori.

Madeleine Probst

Il Lab è diretto da: **Madeleine Probst** (Responsabile della programmazione, Watershed, Regno Unito), **Miranda van Gelder** (Responsabile di programma ed educazione, Hoogt on Tour, Utrecht, Paesi Bassi), **Mustafa El Mesaoudi** (Direttore generale, Cinema & Rex Filmtheater Wuppertal, Germania). Si ringrazia il programma MEDIA di Europa Creativa della Commissione Europea per il sostegno finanziario.
Seguiteci su #ECBOLAB25

ligence, whatever the scale of our operations; taking in access considerations, our limited capacities, and the impact of this on workers, this is a topic that's likely to generate a lively debate.

We'll take a deep dive into local strategies of how our cinemas can continue to provide our diverse communities with distinctive pathways to our cultural programmes; in particular, how European and world cinema can capture people's attention amidst the multitude of choice, and how to entice them into inclusive and dynamic social spaces, away from the comfort of their own homes.

With some 36,362,873 admissions for European films in 2024, the network is showing positive signs of recovery across its 1,238 cinemas in 764 cities and towns in 34 countries. Beyond the success of hits like C'è ancora domani *(IT), Europa Cinemas has also significantly contributed to the circulation of productions such as* Crossing *(SE) and Green Border (PL), each recording nearly 70% of its admissions outside their home countries.*

We will explore how cinemas might work with other parts of the film chain to make smaller films stand out, with a focus on those European titles that are at the heart of the Europa Cinemas mission. Member cinemas are, of course, where these smaller films first get discovered on the big screen and, as a result, perform better across platforms, but how can we work more strategically with distributors to ensure these releases make an impact?

As we will be at the cinema paradise that is Il Cinema Ritrovato, a celebration of the collective experience of watching films of the past, we will also take time to reflect on the importance of looking back and rediscovery of films in making sense of what's happening now.

We will also take time to reflect on how we look after our staff, our biggest assets, and create organisational cultures that centre wellbeing and embrace difference. Il Cinema Ritrovato Festival delegates are welcome to join in sessions as observers.

Madeleine Probst

The lab is directed by ***Madeleine Probst*** *(Head of Film, Watershed, UK),* ***Miranda van Gelder*** *(Head of Program & Education, Hoogt on Tour, Utrecht, Netherlands) and* ***Mustafa El Mesaoudi*** *(Managing Director, Cinema & Rex Filmtheater Wuppertal, Germany). We are grateful to the Creative Europe MEDIA programme of the European Commission for their financial support.*
Follow us at #ECBOLAB25

ECFA WORKSHOP WAREHOUSE

Nel 2023, la European Children's Film Association (ECFA) ha unito le forze con Cineteca di Bologna e Il Cinema Ritrovato per organizzare il primo ECFA Workshop Warehouse. Il nostro obiettivo era mettere in contatto professionisti dell'educazione cinematografica di tutta Europa per condividere conoscenze e ispirarsi a vicenda. Sembra che il nostro sforzo non sia stato vano. Circa 60 professionisti si sono riuniti, trovando reciproca ispirazione. Per noi era fondamentale che i partecipanti adottassero un approccio di condivisione, e questo è stato il principale insegnamento tratto da chi ha beneficiato dell'esperienza due anni fa. Sebbene l'educazione cinematografica sia al centro di qualsiasi iniziativa di formazione e alfabetizzazione ai media e all'audiovisivo, spesso i professionisti del settore vengono sottovalutati e considerati dilettanti con buone intenzioni. Ciò sembra legato al fatto che il mondo accademico non ha ancora pienamente riconosciuto la necessità di lavorare su aspetti chiave dell'educazione cinematografica, relegata ai margini dell'istruzione formale. E alcuni politici ritengono che, data la posizione dominante dei media nella società moderna, intervenire nel mercato e occuparsi di educazione cinematografica sia obsoleto o superfluo. Non è certo un motivo per smettere di perseguire ciò che sappiamo essere giusto. La nostra esperienza dimostra chiaramente il contrario: l'attuale panorama mediatico, sempre più pervasivo e schiacciante, richiede strumenti di orientamento per i giovani (ma anche per gli adulti), e l'educazione al cinema e ai media ha un ruolo molto particolare in questo processo. È per questo che l'ECFA si è impegnata a ripetere il successo dell'evento del 2023. La Cineteca di Bologna ha nuovamente messo a disposizione risorse preziose, economiche e umane, offrendo il terreno fertile del Cinema Ritrovato per ospitare l'iniziativa. Un ringraziamento speciale va al team di Schermi e Lavagne, guidato da Elisa Giovannelli, per l'impegno nella preparazione dell'evento. Per garantire le risorse finanziarie è stato essenziale coinvolgere un altro partner. Lo abbiamo trovato tra i membri ECFA: Screen The Future, rete europea di sette festival del cinema per bambini e ragazzi cofinanziata dall'Unione Europea attraverso il programma MEDIA di Europa creativa, ha aderito all'iniziativa per testimoniare che le sinergie non sono solo vantaggiose per i partner coinvolti, ma rappresentano l'unico modo davvero sostenibile per attuare importanti iniziative in un settore storicamente sotto-finanziato. Il risultato è l'ECFA Workshop Warehouse 2025, un evento professionale che ospiterà oltre 60 partecipanti provenienti da venti paesi. Orgogliosi del nostro percorso, ora che il festival sta per iniziare siamo pronti a rimboccarci le maniche e dedicarci a ciò che sappiamo fare meglio!

Pantelis Panteloglou
(Presidente della European Children's Film Association)

When in 2023, the European Children's Film Association (ECFA) joined forces with the Cineteca di Bologna and Il Cinema Ritrovato to organise our first ECFA Workshop Warehouse event, we aimed to bring together film education professionals from around Europe in order to exchange knowledge and inspire one another. It seems that our effort was not in vain. Around 60 professionals gathered during a very busy weekend and truly inspired one another. It was important for us to ensure that the mindset of the participants would be one of sharing and this is the main takeaway of those who benefitted from their participation two years ago. It is important to note that although film education is at the heart of any media or audiovisual education, training, or literacy initiatives, it is common to see professionals in this field being underestimated and considered goodhearted hobbyists. This seems directly related to the fact that academia has not fully embraced the need to work on various aspects of film education, leading to its marginalisation in formal education. Meanwhile, some decision-makers tend to assume that, due to the realities formed by the dominant position of media in modern society, it is either obsolete or unnecessary to intervene in the market and engage in film education. Of course, this is no reason to stop doing what you can prove is right to do. Our experience clearly shows the opposite: the overwhelming media landscape requires navigation tools for younger generations (but also for older generations condemned to "doom scrolling"), and film and media education has a very special role in this process. This is why the ECFA has striven to repeat the successful event of 2023. The Cineteca di Bologna has again provided valuable resources, both financial and human, and also offered the fertile ground of Il Cinema Ritrovato for the event. We should mention here the commitment of the Schermi e Lavagne team, under Elisa Giovannelli, in preparation for the event. The addition of another partner was necessary to ensure the financial resources. We found this partner among the ECFA members: the "Screen The Future" European Children's Film Festival Network, consisting of seven children's film festivals and co-funded by the European Union through Creative Europe MEDIA programme, came in to profess that synergies are not only beneficial to their partners, but they are the only viable way to move forward with important initiatives in a field that has always been underfunded. The result is the ECFA Workshop Warehouse 2025, a professional event that will host over 60 professionals from 20 countries. Being proud of our process, as the festival begins, we are ready to roll up our sleeves and engage in what we do best!

Pantelis Panteloglou
(President of the European Children's Film Association)

Co-funded by the European Union

European Children's Film Association
Association Européenne du Cinéma pour l'Enfance et la Jeunesse

ACE WORKSHOP

Association des Cinémathèques Européennes – ACE Workshop in collaborazione con / *in partnership with* FIAF's PACC (Programming and Access to Collections Commission of the International Federation of Film Archives)

Martedì 24 giugno, 14-17.30 / *Tuesday 24 June, 2pm-5.30pm*
MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, via Don Minzoni 14

Come trasmettere il patrimonio cinematografico in una società in trasformazione?

Contesto, responsabilità e partecipazione: strategie per selezionare e programmare opere controverse senza compromettere l'integrità del nostro patrimonio audiovisivo.

I film riflettono le complessità, le contraddizioni e, talvolta, gli aspetti problematici delle epoche in cui sono stati realizzati. In un contesto segnato da paradigmi sociali in continua evoluzione e da un pubblico sempre più eterogeneo, la programmazione del cinema classico rappresenta oggi una sfida, ma anche un'opportunità. Il ruolo delle cineteche e degli archivi cinematografici non si limita alla conservazione e alla diffusione del patrimonio ma include anche la responsabilità di offrire una mediazione culturale significativa e consapevole. Il pubblico di oggi, influenzato da valori sociali in evoluzione, da una maggiore sensibilità culturale e da una crescente consapevolezza delle ingiustizie storiche, si avvicina a queste opere con uno sguardo nuovo e più articolato.

Il workshop si propone di esplorare come programmatori, curatori e mediatori culturali possano rispondere a contesti in continuo cambiamento, promuovendo il dialogo e facilitando l'interazione del pubblico con la complessità della storia del cinema, attraverso strumenti moderni e inclusivi.

Verranno affrontate diverse questioni chiave legate al tema, tra cui l'evoluzione delle pratiche di programmazione e diffusione, il valore della contestualizzazione, l'analisi delle dinamiche dei nuovi pubblici e i parallelismi con l'attuale panorama accademico.

La discussione si soffermerà anche sul ruolo delle cineteche nel più ampio contesto audiovisivo e culturale, evidenziando la necessità di risorse finanziarie adeguate a sostenere attività di mediazione, formazione professionale e progetti educativi.

L'incontro si concentrerà sulla possibilità di adottare un approccio dinamico e riflessivo ai film del patrimonio, in grado di affrontare apertamente le controversie e di valorizzare la capacità del cinema nell'illuminare il passato stimolando il pensiero critico nel presente. La tavola rotonda includerà contributi e testimonianze di programmatori e curatori, accademici, professionisti attivi nei settori dell'archivistica e della conservazione del patrimonio audiovisivo e in campo cinematografico.

How to Disseminate Heritage Cinema in a Changing Society?

Context, Responsibility, and Engagement: Strategies for Selecting and Programming Controversial Films While Preserving the Integrity of Our Audiovisual Heritage

Films often reflect the complexities, contradictions, and sometimes troubling aspects of the eras in which they were made. In the context of evolving societal paradigms and increasingly diverse audiences, programming classic cinema today poses both challenges and opportunities. The role of film archives and cinematheques is not just to preserve and disseminate cinematic heritage, but also to provide meaningful and responsible mediation. Today's audiences, influenced by changing social values, heightened cultural sensitivities, and a growing awareness of historical injustices, view these works through new and diverse lenses.

The workshop will explore how programmers, curators and cultural mediators can respond to changing contexts by encouraging dialogue and helping audiences engage with the complexities of cinema history through modern and inclusive tools.

It will address several key issues related to the topic, including the evolution of programming and dissemination practices, the importance of contextualisation, an analysis of new audiences' dynamics, and parallels with the academic environment today.

The discussion will also reflect on the role of film archives within the audiovisual and cultural sectors, as well as the need for adequate financial resources for appropriate mediation actions, professional training and educational projects.

It will focus on the possibility of a dynamic, reflective approach to heritage cinema: one that can address controversy openly and embraces cinema's capacity to illuminate the past while encouraging reflection in the present. The panel will include contributions and testimonials from film programmers and curators, academics, and professionals working in the archival and cinema fields.

WORKSHOP: FILM MUTI AMBIENTATI NELL'ANTICHITÀ IN COPIE UNICHE DEL BFI ARCHIVE
WORKSHOPS: SILENT ANTIQUITY PRINTS UNIQUE TO THE BFI ARCHIVE

Mercoledì 25 giugno, 15-16.30 e 17-18.30 / *Wednesday 25 June, 3pm-4.30pm & 5pm-6.30pm*
Bologna, DAMSLab (Aula Seminari)

Due workshop presenteranno una selezione di film muti ambientati nell'antichità che sembrano essere sopravvissuti solo presso il British National Film Archive. Gli interventi riguarderanno la provenienza delle copie, un restauro attualmente in corso (*Bruto*), la resa visiva e scenografica dei mondi antichi (*Santa Cecilia*), le differenze nazionali e di genere nella rappresentazione del martirio (*The Way of the Cross*, *Martire Pompeiana*), nonché la frequente attenzione per la scultura (*Pygmalion & Galatea*) e l'architettura (*L'Esclave de Phidias*). I workshop sono organizzati dal progetto di ricerca *Museum of Dreamworlds*.

*Two workshops will screen some silent films set in antiquity that appear to have survived only in the British National Film Archive. Presentations will address the provenance of the prints, a current restoration (*Bruto*), the design of their ancient worlds (*Santa Cecilia*), national and gender differences in their representation of martyrdom (*The Way of the Cross, Martire Pompeiana*), and their frequent focus on sculpture (*Pygmalion & Galatea*) and architecture (*L'Esclave de Phidias*). Organised by the research project* Museum of Dreamworlds.

FRIENDS OF THE CINETECA DI BOLOGNA

Friends of the Cineteca di Bologna è un'organizzazione no-profit che opera negli Stati Uniti per raccogliere fondi a sostegno della Fondazione Cineteca di Bologna e delle sue attività. La nostra missione è incoraggiare la conservazione, il restauro e la circolazione del cinema in quanto espressione artistica universale, la condivisione delle collezioni, la realizzazione del festival Il Cinema Ritrovato, il restauro del Cinema Modernissimo, sostenere la conoscenza del patrimonio cinematografico attraverso progetti educativi, formazione, ricerca e pubblicazioni; promuovere altre attività no-profit, di natura didattica o scientifica ad essa associate. Friends of the Cineteca di Bologna mira a sostenere l'esperienza, il sapere e la visione della Cineteca, a rafforzare i suoi legami e la sua visibilità a livello internazionale, attraverso la circolazione di idee e progetti. Vorremmo coinvolgere tutti coloro che amano il cinema e desiderano sostenere il lavoro svolto dalla Cineteca di Bologna, Il Cinema Ritrovato e i suoi progetti di restauro in corso e futuri.

***Friends of the Cineteca di Bologna** is a non-profit organization that operates to raise funds to support Cineteca di Bologna and its core mission. We encourage the restoration, dissemination and preservation of cinema as universal work of art; to make films available to the public and to present the annual Il Cinema Ritrovato or the restoration of the Modernissimo Theatre; to increase knowledge about film culture through educational programs, training, research and publishing; and to carry on other charitable, educational and scientific activities associated with this goal. Friends of the Cineteca di Bologna aims at supporting Cineteca di Bologna's experience, vision and know-how and strengthening its connections around the world, to a flow of knowledge and ideas. We would like to involve anyone who loves cinema and wishes support to the work done by Cineteca di Bologna, its annual festival Il Cinema Ritrovato and its on-going and future restoration projects.*

Friends of the Cineteca di Bologna is exempt from federal income tax under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code. Donors can deduct their contributions under IRC Section 170.

www.friendsofcinetecadibologna.org

Board of Directors
Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*

FRIENDS OF CINETECA BOLOGNA

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento a / *Our warmest thanks to*

Sostenitori del Cinema Ritrovato
Il Cinema Ritrovato's supporters

Katharine Hepburn
Antti Alanen, Natalie Bernstein, Matthew Bernstein, Christine Byrne, Robert Byrne, Sarah Dorman, Phil Eichenauer, Brian Kariger, George Latymer, Caroline O'Reilly, Annrai O'Toole, Jean-Michel Sourd, David Stenn, John Vanco, Cynthia Walk

The Gold Rush
Ugo Baistrocchi, Oksana Bulgakowa, Francesco Casetti, Nicholas Cheeseman, Dennis Doros, Stefanie Eckert, Pierre Eugene, Eric Fichtl, Michela Fornasini, Donatello Fumarola, Geoffrey Gardner, Kari Glödstaf, Karola Gramann, Susan Harmon, Kajsa Hedström, Amy Heller, Maggie Hennefeld, Stephan Holl, Dave Kehr, Christine Kopf, Jonas Kupferschmidt, Roberto Lazzerini, Dennis Lim, Martin Loiperdinger, Arnold Lozano, Richard Meyer, Arike Oke, Nikolas Panagiaris, Anu Rangachar, Kamola Rashidova, Peter Rist, Alexander Ross, Noemi Sabatelli, Costanza Salvi, Heide Schlupmann, Josh Siegel, Jasmine Soliman, Simon Taaffe, Arianna Turci, Casper Tybjerg, Amran Vance, Silvia Weimar, Keith Withall

I volontari del Cinema Ritrovato
Il Cinema Ritrovato volunteers
Anusua Adhikary, Elisabetta Agresti, Martina Agù, Sofia Alberghini, Irene Alfuso, Nadia Ali Hossen, Benedetta Aliberti Parrella, Sebastiano Alves, Miriam Aly, Rebecca Ambrosini, Giovanna Anzalone, Luca Aquilotti, Alessandro Arnò, Vanessa Ascani, Harry Ashley, Lucia Asinari, Milena Pia Auleta, Lucia Aulisa, Alessandro Avallone, Mirco Avezzu, Sara Baldari, Giuseppe Balestra, Barbara Ballarin, Lucia Barra, Salvatore Belardo, Sofia Beltrami, Giovanni Beltramini, Yana Beneva, Valentine Bernasconi, Nicolò Berni, Irene Berni, Arianna Besa, Diego Bianchi, Diletta Bigagli, Greta Bigi, Asia Bini, Margherita Biserni, Alice Bivona, Alessandra Blasioli, Matilde Borraccini, Fausto Borsari, Andrea Bosica, Alice Botti, Riccardo Bozzini, Richard Brogarnyk, Federica Brondetta, Giorgia Brunelli, Chiara Bussoleni, Andrea Cacozza, Alice Caiumi, Luca Campagna, Fabrizia Campisano, Gemma Cannavà, Matilde Canzolino, Alessandro Capecci, Chiara Cappello, Letizia Cardoni, Coulbois Carla, Filippo Carlotti, Claudia Carone, Manuela Carosi, Finn Caruso, Davide Casale, Irene Casini, Anna Cassanelli, Pasquale Castaldo, Matteo Cavagnacchi, Giona Cecchetto, Carlotta Cerri, Andrea Chionna, Francesca Cicale, Marta Cinotti, Maria Cionna, Letizia Cipriani, Isabelle Claude-Abbate, Greta Coccaro, Marina Colucci, Ludovica Columbano, Tamara Conforti, Margherita Conti, Francesca Corallo, Cecilia Cornia, Carla Gabriella Cosentino, Justine Couaillac, Francesca Covarelli, Chiara Crea, Sara Cubadda, Christian D'Errico, Franca Dalla, Sofia Damiani, Francesco Danieli, Maria Adelaide Dassiè, Gabriella De Bartolomeo, Martina De Marchi, Morgan Del Gratta, Andrea Di Bello, Filippo Di Pierro, Ilenia Diana, Gaia Dionisi, Anna Dipaola, Camilla Donatini, Luna Ebner Muc, Mohsen Ebrahimizadeh Ghahrood, Kalle Lino Peppino Ehrenstein, Samaneh Esmaili, Vito Esposto, Irene Evangelisti, Giuditta Fabiani, Margherita Facchini, Sofia Fazzi, Valeria Ferraresi, Silvia Ferrazzo, Filippo Maria Ferrero, Matteo Ferrero, Alice Fileni, Mattia Fino, Naima Fiorani, Nicole Fiore, Virginia Flamini, Cecilia Foglini, Alessandra Fontanesi, Sabrina Forini, Lorenzo Forma, Giambattista Fornabaio, Mattia Franchi, Martina Franzoni, Francesca Galati, Rachel Ganio Mego, Clara Garagnani, Gonzalo Garma, Federica Gatta, Leonardo Gavina, Manuela Genghi, Adele Gentili, Eleonora Giacobazzi, Chiara Giannantonio, Ariel Gizzi, Bianca Gori, Stefania Greco, Cecilia Grelli, Alessio Gulino, Clara Gutfreund, Linda Jennifer Gutierrez Ferretti, Noémie Hutman, Francesca Iancale, Karssen Inez, Lara Ioriatti, Vanessa Javaux, Marianne Kamal, Timo Kemp, Kinga Kosinska, Monica Lacanale, Antonella Lacasella, Rosita Lacetra, Joseph Latronche, Matteo Lazzarin, Federica Lecce, Anita Clara Leech, Domenica Lella, Elisabetta Lelli, Giulia Lelli, Vittoria Leone, Matteo Liuzzo, Matilde Liverani, Carlotta Liverani, Cecilia Lo Monaco, Dario Longo, Graziana Lopez, Sara Loriga, Michela Loru, Lorenzo Luccarini, Clémence Luczak, Martina Macchiarella, Maddalena Maggi, Marco Magli, Diego Magro, Lucia Malaguti, Stefania Malpighi, Alessandra Manca, Eleonora Manco, Alessia Mandelli, Tina Manenti, Eleonora Marciani, Alice Marcucci, Gabriele Marinaro, Ludovica Marinelli, Andrea Marino, Alessandra Marongiu, Rossella Marotta, Alessandro Marzo, Egidio Marzullo, Federica Mascarino, Elena Mascioni, Davide Massarenti, Olivia Mastrogiannaki, Valentino Mattei, Asia Matteo, Adèle Maury, Alice Mazzini, Alice Mazzini, Federica Melis, Alice Menarini, Chiara Menghini, Elisa Mengoli, Giovanna Mentasti, Gianluca Meotti, Giovanni Minarelli, Claudia Montalbetti, Elisa Mora, Milena Morioni, Agnese Muccioli, Ilenia Muccione, Luigi Muraca, Alberto Musiani, Anna Mussie, Michela Musumeci, Sanam Naderi, Mirea Naldi, Faranak Nateghi, Martina Nestola, Anna Nielsen, Elisa Noussan, Elena Odor, Niccolò Odorico, Paolo Ognibene, Greta Oretti, Giorgio Pace, Denise Pagnano, Alice Paladino, Elisabetta Palomba, Giulia Panella, Barbara Parrinello, Cleo Pascarella, Elena Passerini, Angela Pastore, Catalina Pazmino, Cristina Pedersoli, Diana Helena Pelaia, Francesca Perondi, Raffaella Perri, Domenico Perroni, Zoé Perrot, Elena Pesaresi, Maria Cristina Pica, Chiara Picardi, Elena Picchietti, Camilla Piersimoni, Aurora Pinotti, Antonella Piredda, Stefania Polizzotto, Emma Poltronieri, Antonio Porpora, Sofia Porta, Lara Potyra, Anna Pretolani, Alessia Previtera, Luca Previtera, Camilla Rambaldi, Manuel Ravaglia, Claudio Renzetti, Martina Resta, Pâris Richard, Sofia Rigolli, Pietro Riva, Lucia Rodi, Irene Zoe Romani, Emma Romaniello, Alessandro Romano, Alexandra Rongione, Fabio Rosati, Irene Rossi, Tommaso Rossi, Emilia Rozelli, Sara Maria Rozzanigo, Letizia Rucco, Benedetta Sabina, Veronica Sacco, Selena Sala, Lucrezia Saletti, Giuseppe Santamaria, Gabriele Sarcina, Rocco Savino, Carmela Asia Sbaglia, Angela Gaia Scoccimarro, Eleonora Secci, Martina Selleri, Camilla Selvaggio, Arianna Serenari, Gerarda Serritella, Simone Severi, Annalisa Sforzini, Cristina Shyyka, Teresa Sidoti, Valentina Sieli, Alessia Simeone, Inês Sousa Almodovar De Faria, Francesco Spagnol, Martina Spangher, Luca Spica, Vittoria Elisa Stagnati, Martina Stante Mavruli, Aldo Stati, Claudia Stell, Silvia Strambi, Karkyeong Suh, Barbara Szablisty, Maximiliano Andres Tassara Valdivieso, Christiana Theodosiou, Gaia Tinarelli, Lara Tomei Tabach, Edoardo Tosatti, Martina Tozzi, Maeva Tramoni, Lucie Tribout, Benito Troncone, Daniela Sarah Tsoy, Elena Turci, Evelina Caterina Urgolo, Ferao Varallo, Marta Vecchi, Giulio Venturelli, Valentina Venturini, Sara Vivenzio, Laura Viviani, Katerina Vlassi, Aurora Volpato, Paola Zaffiri, Sonia Zanfi, Alessandro Zerbini, Matteo Zerbini, Lucy Zimanglini, Francesco Zitelli, Luigi Zoccali, Giulio Venturelli

INDICE DEI FILM
FILM INDEX

Adam's Rib, 349
African Queen, The, 350
Ah! La Barbe, 37, 417
À la mémoire du rock, 105
Album merveilleux, L', 47
Alice Adams, 341
All Quiet on the Western Front, 322
Allotria, 177
A Lőrinci fonóban, 109
Al Ôrs, 166
Amici di Pier Paolo, Gli, 124
Amore in Italia, L', 369
Amores perros, 312
Angela Allen Documentary – A Short Taster, 125
Antologia di film primitivi depositati da Luigi Comencini, 375
Après-midi d'une japonaise, L', 192
Aquarium d'eau douce, 422
Aranyer Din Ratri, 280
Arch of Triumph, 334
Archie Shepp chez les Tuaregs, 405
Archives Nationales de France, 137
Arrapaho, 309
Artists and Models, 250
'A santanotte, 206
Atrocités antisémites russes, 51
Au bagne, 35
Audley Range School, Blackburn, 37
Au pays des glaces, 35
Au pays noir, 35
Avventure di Pinocchio, Le, 369
A Walk in the Sun, 331
Aysel Bataklı Damın Kızı, 230

Bambini e noi, I, 368
Bambini in città, 359
Barry Lyndon, 293
Bateaux sur le Nil, 35
Beauty Thief, The, 192
Berlin Wall and the Sex Pistols, 408
Betty Boop and Grampy, 419
Betty Boop – Betty in Blunderland, 419
Betty Boop – Snow White, 222
Betty Boop – S.O.S., 222
Bey de Tunis, Le, 194
Beyond the Fringe, 422
Big Parade, The, 67
[Bloemenvelden Haarlem], 192
Bobita, 107
Body and Soul, 68
Bonne pipe, La, 49
Bonsoir – La Fée aux fleurs, 192
[Bonsoir tableau], 192
Bonzolino or Bonzo Broadcasted, 56
Boxeur par amour, 198
Boxeur Siki assassiné à New York, Le, 83
Brazil, 23
Breaking Plates, 136
Bringing Up Baby, 345
Bronenosec Potëmkin, 88
Bruco e la gallina, Il, 415
Buddenbrooks, Die, 208
Buster Keaton, l'art de la chute, 125

Café Flesh, 308
Cake-Walk au Nouveau Cirque, Le, 48
Calling Mr. Smith, 232
Caméra arabe, 111
Caporal Saetta, Il, 209
Captain Hates the Sea, The, 327
[Carnaval de Nice], 44
Caroselli della Crodino, I, 288
Carpinchos, Los, 420
Cascades de feu, 40
Cauchemar du caïd, Le, 35
Cavalcata ardente, La, 69
Ceylan, vécu et pittoresque, 44
Chache-toi dans la malle!, 38
Chaos, 383
Chaplin et les Temps Modernes: la voie du silence, 117
[Charles Voisin: Flugversuche auf der Seine], 46
Charlie Chaplin: The Spirit of the Tramp, 119
Chemineau, Le, 42
Chien jouant à la balle, 42, 417
Childhood of a Leader, The, 27
Christopher Strong, 340
Chrysanthème, roi de l'automne, Le, 192
Chrysanthèmes, Les, 192
Cirk, 94
Close Encounters of the Third Kind – Director's Cut, 299
Color Classics – Small Fry, 222
Color Classics – Play Safe, 419
Coney Island at Night, 40
Confession, La, 40, 49
Contro la legge, 243
Conversation avec Martin Scorsese, en notes et en images, 122
Coucouleurs, 415
Coup d'œil par étage, Un, 50
Couple at the Water Wheel, The, 38
Culture du dahlia, La, 192
Czarodziejskie trójkąty, 416

Daddy, 291
Dancer's Dream, The, 35
Danses algériennes I – Danse des Ouled-Naïl, 50
David Lynch, une énigme à Hollywood, 127
Decline of Western Civilisation, The, 410
Delitto d'amore, 371
Dernière fête des blacklistés, La, 128
Desk Set, 353
Diabolik, 275
Diva, 304
Dix femmes pour un mari, 50
Døden er et kjærtegn, 181
Doña Herlinda y su hijo, 265
Dong fu ren, 278
Dread Beat an' Blood, 410
Du skal ære din hustru, 70
Duel in the Sun, 238

Early to Bed, 218
Écoles de l'Alliance universelle israélite en Tunisie, Les, 195
Edge of Darkness, 329
Elephant Never Forgets, An, 224
En el balcón vacío, 264
Enterrement de Max Linder, 61
Envers de théâtre, L', 37
Éric Rohmer, esprit d'enfance, 128
Erotikon, 213
Erreur de porte, 49
Esmeralda, La, 42
Esterina, 259
Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 314
Eureka!, 420
Europa, 232
Evrejskoe Sčast'e, 86
Expressions photographiques, Les, 42
Eye and the Ear, The, 232

Fabrication des fleurs artificielles, 192
Fâcheuse méprise, 40, 46
Faisant encore mieux que Daniel, des girls américaines dansent dans la cage aux lions, 83
Fantasia arabe, 49
Farces de Toto Gâte-Sauce, Les, 37, 417
Fée aux fleurs, La, 38, 417
Fée printemps, La, 192
Festival, 403
Fête de Sainte Catherine, 83
Filante, 420
Fille de l'eau, La, 57
Film, 54
Finestra sul Luna Park, La, 362
Five Easy Pieces, 282
Fleurs dans les jardins, Les, 192
Flicka och hyacinter, 183
Forushande, 22
Four Sided Triangle, 249
[Fox News Story A7489: Charleston Dancing at Starlight Park – Outtakes], 77
[Fox News Story A8398-A8399: Lumière Brothers. Lyon, France. July 14, 1925], 54
Franco & Hollywood, 129
French Duel, The, 196
Fresh Vegetable Mistery, The, 224
Frida, naturaleza viva, 266
From Soup to Nuts, 215
Funérailles de Monsieur C.R. Das premier maire indien de la ville de Calcutta, Les, 83

Garden of Eden, The, 320
Gaumont. Newsreel 1939, 139
Gehenu Lamai, 168
Gene Kelly mène la danse, 119
Ghazl el-banat, 169
Ghost of the Past, 138
Gold Rush, The, 210
Grande découverte, Une, 37, 417
Grandes répétitions: Cecil Taylor à Paris, Les, 404
Grands-mères de l'Islam, 380
Grass: A Nation's Battle for Life, 63
Great Steeple-Chase, 38
Greedy Humpty Dumpty, 224
Greeks Had a Word for Them, The, 228
Grifters, The, 311
Grito, El, 264
Guerre russo-japonaise: reddition de Port-Arthur, 50

Habeas Corpus, 221
Hallelujah, I'm a Bum, 325
…hanno cambiato faccia, 283
Hataraku ikka, 153
Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, 112
History of Violence, A, 316
Holiday, 346
[Hollandse Tulpen en Klompen], 192
Horloger de Saint-Paul, L', 292

I dimma dold, 185
Île de Capri, L', 206
Incompreso, 366
Indes. Cérémonies religieuses musulmanes célébrées à Calcutta, 83
Inkwell Imps – KoKo's Earth Control, 222
Inquilino, El, 255
Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street, 40
Italie. Le président Mussolini en vacances sur le lac de Piana dei Greci, 83

Jagodka ljubvi, 89
Jodāyi-e Nāder az Simin, 21
John og Irene, 182

Kafuku (Zempen e Kohen), 151
Kaisers Karussell in Kronberg, 37
Katharine Hepburn: All About Me, 113
Killer of Sheep, 302
Kimi to yuku michi, 147
King Kong, le cœur des ténèbres, 120
Kleider machen Frauen, 74
KoKo's Tattoo, 224
Kolorowe koła, 416
Komaneko, the First Step, 422
Komissar, 96
Kopfjäger von Borneo, Die, 101

Légende de Rip van Winkle, La, 44
Légende du colibri, La, 420
Leise flehen meine Lieder, 174
Life in Jaffa, 44
Lifeboat, 235
Lilliput Put – Episodi scelti, 414
Little Nobody, 224
Little Stranger, The, 224
Ljudyna z kinoaparatom, 90
[Lost World – Promotional Film, The], 66
[Lotion magique, La], 47
Lumière, l'aventure continue!, 136

Maçons, Les, 42
Magokoro, 154
Mais qu'est-ce qu'elles veulent?, 378
Martyrs de l'Inquisition, Les, 40
Maskerade, 175
Mât de cocagne, Le, 46
Mauvais coups, Les, 261
Mazurka, 176
Méduses de mer, Les, 422
Merchant Ivory, 116
Mészáros László Emlékére, 108
Métallurgie au Creusot, La, 35
Métamorphoses du roi de pique, 48
Misérables, Les, 80
Miss Harry's Femme Serpent, 197
Mistons, Les, 256
Moj syn, 212
Monsieur Fantômas, 233
Mordets melodi, 180
Mortu Nega, 164
Ms. 45, 305
Muedra, 422
Muranów de Varsovie, Le, 131
Murav'inyj marš, 415
Museo dei sogni, Il, 359

Nadare, 150
Na tropie: dziwny przypadek, 418
Na tropie: lunatycy, 417
Nègre gourmand, Le, 47
Nel nome di Mara: storia di una direttrice di produzione, 132
New Yorker Theater: A Talbot Legacy, The, 133
Nippon senbotsu gakusei no shuki: Kike wadatsumi no koe, 245
Niti, 415
Non si sevizia un paperino, 287
North Star, The, 330
Nus masculins, 104
Nyonin aishu, 148

Oasis de Gabès en Tunisie, L', 195
Obsèques de Monsieur Louis Feuillade, Les, 82
Odessa, 93
O Dzielnych krasnalach i niedzielnych gościach, 418
Of Mice and Men, 328
One Flew Over the Cuckoo's Nest, 295
One Hour with You, 227
Only Lovers Left Alive, 25
Opus II, III & IV, 55
Oscar per il Signor Rossi, Un, 414
Ospedale del delitto, L', 361
Otome gokoro sannin shimai, 144
Out of the Inkwell – It's the Cats, 419
Out of the Inkwell – Jumping Beans, 222

Paga, La, 158
Pantomima della morte, La, 200
Paradine Case, The, 240
Parajanov, le dernier collage, 115
Paris, à l'Exposition des Arts Décoratifs. M. Paul Léon directeur des Beaux-Arts inaugure le Pavillon des parfums fontanis, 83
Partenza, La, 279
På slaget åtte, 187
Pathé journal 7 juillet 1912, 194
Paura di amare, La, 204
Pêche au thon de Sidi Daoud, La, 49
Peeping Penguins, 224
Performance, 285
Peti és a csodaautó, 418
Peti és a gépember, 418
Peti és a gépkutya, 418
Peti és a láthatatlanság, 418
Peti és a marslakók, 418
Peti játékországban, 418
Peti vidám űrutazása, 418
Petit voleur des pommes, 46
Petrolini disperato per eccesso di buon cuore, 199
Pianto delle zitelle, Il, 102
Pink Narcissus, 286
Planet of the Apes, 277
Pleasure Garden, The, 59
Pochoždenija Špejera i ego šajki "Červonych valetov", 86
Popeye – Popeye Meets Sindbad, 419
Postchi, 160
Poule aux œufs d'or, La, 47
Pourquoi pas!, 379
Prem Sanyas, 64
Presa di Roma, La, 40
Przygoda Człowieka Poczciwego, 232

Racket, The, 321
Ragazza di Bube, La, 364
Raid Paris-Monte Carlo en automobile, Le, 44, 417
Rain, 324
Rapt, 231
Red Kimona, The, 73
Redondo, 267
Red Pepper, 76
Red Pony, The, 336
Regreso de Amílcar Cabral, O, 164
Rękopis Znaleziony w Saragossie – Director's Cut, 270
Rendez-vous, Le, 378
Ressources économiques de la France: la récolte de l'olive en Tunisie, Les, 195
Retour, Le, 103
Rêve de Dranem, Le, 40
Révolution en Russie: les Événements d'Odessa, 51
Révolution russe, La, 51
Right on!, 406
Riḥ Es-Sed, 170
Rippled, 422
Riso amaro, 242
Robert Wilson and the CIVIL warS, 109
Roi de dollar, Le, 37
Romance sentimentale, 93
Romuald et Juliette, 382
Rose von Stambul, Die, 203
Ruche merveilleuse, La, 38

Šachmatnaja gorjačka, 75
Safar, 161
Saint Joan, 257
Salvation Hunters, The, 58
Sanatorium pod klepsydrą, 289
São Paulo, Sociedade Anônima, 159
Scarlet Drop, The, 202
[Schoonste uit de natuur, Het], 192
Seisaku no Tsuma, 272
Sensualist, The, 274
Senza sapere niente di lei, 367
Sgarro, Lo, 268
Shackle, 422
Sholay – Director's Cut, 296
Should Married Men Go Home?, 217
Signor Rossi al camping, Il, 414
Signor Rossi al mare, Il, 414
Signor Rossi compera l'automobile, Il, 414
Signor Rossi va a sciare, Il, 414
Six heures et demie, 415
Société secrète du Ku Klux Klan défile à Washington, La, 83
So Does an Automobile, 224
Sojuzkinožurnal n° 84, 95
Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo, 106
Sorcerer, 301
[Souks et divers vues inédites de Tunisie, Les], 50
Sour la route du pôle nord, 82
[Spectacle au Café Maure], 195
Spedizione Franchetti nella Dankalia etiopica, La, 100
Spielzeug von Paris, Das [Trailer], 78
Sprechende Hände. Das Taubstummblinden-Heim in Nowawes bei Potsdam, 66
Stačka, 71
Stage Door, 344
Stanley Kubrick: The Invisible Man – Director's Cut, 123
Sterne, 260
Story of Joanna, The, 298
Strange Journey: The Story of Rocky Horror, 132
Strange Love of Martha Ivers, The, 333
Strongroom, 269
Studies in Diagnostic Cinefluorography, 241
Summertime, 352
Sunset Boulevard, 246
Superman – The Bulleteers, 222
Superman – Mechanical Monsters, 419
Sylvia Scarlett, 342
Symphonie diagonal, 55

Talkartoons – Bimbo's Initiation, 222
Talkartoons – Swing You Sinners!, 222
Tango, Le, 42
Tempo che ci vuole, Il, 373
The Quatermass Xperiment, 252
Theodore W. Case Sound Test #1: Gus Visser and His Singing Duck, 79
Thief, 306
Those Awful Hats, 196
Three Bears, The, 234
Till We Meet Again, 237
To minutter for sent, 184
Tour de France, Le, 83
Trois hommes et un couffin, 381
Trois phases de la Lune, Les, 44, 46
Troubles de Saint-Pétersbourg, Les, 51
Tsuma yo bara no youni, 145
[Tulipes, Les], 192
Tunis and Surroundings, 195
Tunnel de la nuit, Le, 420
Two Tars, 219

Uirá, um índio em busca de Deus, 163
Ukigumo, 253
Und das am Montagmorgen, 363
Ursus, 201
Uwasa no musume, 146

Valigia dei sogni, La, 359
Varietà di vita nel mare, 422
Vérité sur Bébé Donge, La, 247
Verliebte Firma, Die, 226
Visite de la douane, 47
Vita negli abissi del mare – Crostacei, La, 422
Voltati Eugenio, 372
Vote des femmes. La ligue française pour le droit des femmes a fait une manifestation dans Paris en faveur du vote féminin, Le, 83
Voyage en ballon, 421
Voyage en Espagne, 42
Voyage en Suisse – L'Engadine, 44
Voyage imaginaire, Le, 62

Waar de dameshoeden vandaan komen, 74
Wattstax, 407
What the Curate Really Did, 40
White Caps, The, 40
Who Is Poly Styrene?, 409
Winter Kept Us Warm, 273
Woman of the Year, 348
W pogoni za qwadratem, 416

Yi Yi, 313
You're Darn Tootin', 216

Złota nić, 418
Zohra. L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie, 195
Zone of Interest, The, 28

INDICE DEI REGISTI
DIRECTORS INDEX

Alberini, Filoteo, 40
Aleksandrov, Grigorij, 93-94
Andersen, Asbjørn, 182
Anonymous [James Bidgood], 286
Antamoro, Giulio, 201
Arzner, Dorothy, 340
Askol'dov, Aleksandr, 96

Badzian, Teresa, 418
Bahr, Fax, 112
Baj, Costanza, 422
Bauèr, Evgenij, 86
Bava, Mario, 275
Beineix, Jean-Jacques, 304
Bendeddouche, Ghaouti, 405
Beyzaie, Bahram, 161
Biette, Jean-Claude, 279
Borghs, Kris, 420
Borzage, Frank, 237
Bosio, Edoardo, 422
Boughedir, Férid, 111
Bouhénic, Pascale, 128
Bouzid, Nouri, 170
Bozzetto, Bruno, 414
Brookner, Howard, 109
Burnett, Charles, 302
Busteros, Raúl, 267

Calzavara, Flavio, 243
Cammell, Donald, 285
Capellani, Albert, 42
Carlmar, Edith, 181
Cartier-Bresson, Henri, 103
Case, Theodor W., 79
Caserini, Mario, 200
Červjakov, Evgenij, 212
Chaplin, Carmen, 119
Chaplin, Charles, 220
Clair, René, 62
Clisby, Ted, 409
Collao, Claudia, 119
Collectif Nouveau Théâtre de Tunis, 166
Comencini, Francesca, 373
Comencini, Luigi, 356-375
Cooper, Merian C., 63
Coppola, Eleanor, 102
Corbet, Brady, 27
Craveri, Mario, 100
Cronenberg, David, 316
Cseh, András, 418
Csermák, Tibor, 418
Cukor, George, 342, 346, 349

Dahl, Gustavo, 163
Dalsheim, Friedrich, 101
Damiano, Gerard, 298
Danska, Herbert, 406
David, Gertrud, 66
Davis, Mannie, 234

De Chomón, Segundo, 37, 417
Decoin, Henri, 247
De Saint Phalle, Niki, 291
De Santis, Giuseppe, 242
Desarthe, Dante, 125
Devos, Morgan, 420
Diaz, César, 422
Donini, Michela, 415
Dovženko, Oleksandr, 89
Dream, Rinse [Stephen Sayadian], 308
Dreyer, Carl Th., 70
Durán, Ciro, 158

Eggeling, Viking, 55
Ėjzenštejn, Sergej, 71, 88, 93
Ekman, Hasse, 183
Ertuğrul, Muhsin, 230

Farhadi, Asghar, 21-22
Farina, Corrado, 283
Ferrara, Abel, 305
Fescourt, Henri, 80
Fisher, Terence, 249
Fitzhamon, Lewin, 40
Fleischer, Dave, 222-225, 419
Fleischer, Max, 419
Flynn, Emmett J., 218
Ford, John, 202
Forman, Miloš, 295
Forst, Willi, 172-177
Frears, Stephen, 311
Frémaux, Thierry, 136
Friedkin, William, 301
Fulci, Lucio, 287

Gallone, Carmine, 69
García Ascot, Jomí, 264
Gavioli, Roberto, 288
Gennari, Marta, 415
Gevorkyants, Ruben, 115
Ghez, Stéphane, 127
Gilliam, Terry, 23
Gillstrom, Arvid E., 76
Giuncolucci, Francesco, 124
Glazer, Jonathan, 28
Goda, Tsuneo, 422
Goldman, Peter Emmanuel, 274
Gomes, Flora, 164
Gondry, Michel, 314
Granovskij, Aleksej, 86
Griffith, David W., 196
Guest, Val, 253
Guy, Alice, 42, 417

Hache, Maurice, 44
Hamel, Krikor, 115
Harrison, Marguerite, 63
Has, Wojciech Jerzy, 270, 289
Hatot, Georges, 50, 417
Hawks, Howard, 345
Heeley, David, 113
Henderson, Ainslie, 422
Herbiet, Laurent, 120
Hermosillo, Jaime Humberto, 265
Herpe, Noël, 128
Hickenlooper, George, 112
Hitchcock, Alfred, 59, 235, 240
Huston, John, 350

Iñárritu, Alejandro González, 312
Ippolito, Ciro, 309
Ipsen, Bodil, 180

Jamault, Marion, 420
Janik, Stefan, 416
Jarmusch, Jim, 25
Jones, Christopher, 128
Joyce, Paul, 123

Kértész, Michael [Michael Curtiz], 78
Kirsanoff, Dimitri, 231
Kjellgren, Lars-Eric, 185
Kubrick, Stanley, 293
Kuperberg, Clara, 122
Kuperberg, Julia, 122

La Cava, Gregory, 344
Lacroix, Oana, 415
Lamorisse, Albert, 421
Lamprecht, Gerhard, 208
Lang, Walter, 73, 353
Lean, David, 352
Leduc, Paul, 266
Legrand, Camille, 44
Lerner, Murray, 403
Leterrier, François, 261
Linder, Max, 198
Livingston Kennedy, Edgar, 215-216
Lizzani, Carlo, 259
Lods, Jean, 93
López Arretche, Leobardo, 264
Lubitsch, Ernst, 227

Machatý, Gustav, 213
Macskássy, Gyula, 418
Maliszewska, Alina, 417-418
Mann, Michael, 306
Martin, J.H., 35
Masumura, Yasuzo, 272
Maza, Sergio, 133
McCarey, Leo, 217
McCutcheon, Wallace, 40
Mehrjui, Dariush, 160
Méliès, Georges, 44, 417
Mészáros, Márta, 107-109
Micheaux, Oscar, 68
Milestone, Lewis, 318-337
Moerman, Ernst, 233
Mondini-VanLoo, Babeth, 408
Monro, Gregory, 117
Montel, Marie-Dominique, 128
Morrison, Bill, 138
Müller, Nils R., 187

Nagy, Pál, 418
Na N'Hada, Sana, 164
Naruse, Mikio, 142-155, 253
Neubronner, Julius, 37, 54
Nieves Conde, José Antonio, 255
Nonguet, Lucien, 40, 50-51
Notari, Elvira, 206

O'Brien, Linus, 134
Ophüls, Max, 226
Osten, Franz, 64

Parrott, James, 217, 219, 221
Pasolini, Pier Paolo, 106
Patris, Gérard, 404
Pearlman, Karen, 136
Perego, Eugenio, 209
Peries, Sumitra, 168
Person, Luíz Sérgio, 159
Pinschewer, Julius, 54
Porter, Edwin S., 40

Pozzi-Bellini, Giacomo, 102
Preminger, Otto, 257
Prendergast, Darcy, 422
Prud'homme Farges, Olga, 131
Pudovkin, Vsevolod, 75
Pulchny, Leonard, 418

Rafelson, Bob, 282
Ray, Satyajit, 280
Reichenbach, François, 104-105
Renoir, Jean, 57
Rinaldi, Katya, 415
Roberti, Roberto, 204
Roeg, Nicolas, 285
Rosso, Franco, 410
Ruttmann, Walther, 55

Saab, Jocelyne, 169
Samama Chikli, Albert, 50, 194-195
Schaffner, Franklin J., 277
Schoedsack, Ernest B., 63
Secter, David, 273
Seeber, Guido, 54
Sekigawa, Hideo, 245
Serreau, Coline, 376-384
Sewell, Vernon, 269
Sherman, Lowell, 228
Siano, Silvio, 268
Sippy, Ramesh, 296
Soderguit, Alfredo, 420
Sørensen, Anker, 182
Soucy, Stephen, 116
Spheeris, Penelope, 410
Spielberg, Steven, 299
Špykovs'kyj, Mykola [Nikolaj Špikovskij], 75
Stevens, George, 341, 348
Strouven, Annechien, 420
Stuart, Mel, 407
Svendsen, Torben Anton, 184

Tang, Han, 422
Tang, Shu Shuen, 278
Tashlin, Frank, 250
Tavernier, Bertrand, 292
Themerson, Franciszka, 232
Themerson, Stefan, 232
Thompson, David, 125
Truffaut, François, 256

Várnai, György, 418
Velle, Gaston, 38, 47-48, 417
Vertov, Dziga, 90
Vidor, King, 67, 238
Viotte, Michel, 129
Von Sternberg, Josef, 58

Ward, William A., 56
Watson, James Sibley, 241
Wellin, Arthur, 203
Whitehead, Peter, 291
Wilder, Billy, 246
Wolf, Konrad, 260

Yang, Edward, 313
Yudin, Fedor, 415

Zanette, Giulia, 422
Zecca, Ferdinand, 35, 38, 49
Zegna, Michela, 132
Zvviks, 415

FONTI ICONOGRAFICHE *IMAGE SOURCES*

Eventi speciali
Special Events

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 20, 21, 22, 24, 26;
Fil Rouge Media: p. 27;
Cinémathèque suisse: p. 29

LA MACCHINA DEL TEMPO
THE TIME MACHINE

La Cinémathèque française: pp. 30-31

Il secolo del cinema: 1905
Century of Cinema: 1905

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: pp. 32 (Fonds Morieux-Van de Voorde), 34 (Manifesto di Cândido de Faria), 35 (Manifesto di Cândido de Faria), 36 (Collection Philippe Legendre), 38 (Collection Philippe Legendre), 39 (Collection Philippe Legendre), 40 (Collection Philippe Legendre), 41, 42 (Carte postale édition Le Croissant, Collection Fondation Pathé), 45 (Fonds M. Gianati), 46 (Collection Philippe Legendre), 47 (Collection Philippe Legendre), 49 (Collection Philippe Legendre), 51; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 35; **National Film and Sound Archive of Australia**: p. 35; **EYE Filmmuseum**: p. 37; **Cineteca di Bologna**: pp. 37, 48, 49; **Gaumont Pathé Archives**: p. 42; **La Cinémathèque française**: pp. 43, 44; **Filmarchiv Austria**: pp. 44, 47

Cento anni fa: 1925
A Hundred Years Ago: 1925

Milestone Film & Video: p. 52; **Moving Image Research Collections – University of South Carolina**: pp. 54, 77; **Deutsche Kinemathek**: p. 55; **EYE Filmmuseum**: pp. 56, 74; **BFI National Archive**: pp. 56, 59, 60; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 57, 67, 72, 80; **La Cinémathèque de Toulouse**: p. 61; **Cinémathèque suisse**: pp. 62, 75; **Milestone Film & Video**: p. 64; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: p. 65; **George Eastman Museum**: pp. 68, 79; **Cineteca di Bologna**: p. 69; **Det Danske Filminstitut**: p. 71; **UCLA Film & Television Archive**: p. 73; **Steve Massa**: p. 76; **Filmarchiv Austria**: p. 78; **Gaumont Pathé Archives**: pp. 82, 83

Isaak Babel' – I racconti di Odessa
Isaak Babel – Odessa Stories

Cineteca di Bologna: pp. 84, 88; **Cinémathèque suisse**: p. 87; **Iskusstvo**

Kino: p. 89; **EYE Filmmuseum**: pp. 91, 92, 93; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 95, 96; **Georgi Petrusov**: p. 97

Documenti e documentari
Documents and Documentaries

Eddy Story: pp. 98, 130; **Istituto Luce – Cinecittà**: p. 100; **Deutsche Kinemathek**: p. 101; **L'Immagine Ritrovata**: p. 103; **La Cinémathèque française**: pp. 104, 105, 106, 115; **Cineteca di Bologna**: pp. 107 (Fondo Angelo Novi), 132 (Fondo Mara Blasetti), 137 (Cineteca Distribuzione); **Coproduction Office**: p. 108; **Janus Films**: p. 110; **Férid Boughedir**: p. 111; **StudioCanal**: p. 112; **Academy of Motion Picture Arts and Sciences**: p. 114 (Core Collection. Biography files, Margaret Herrick Library); **Cohen Media Group**: p. 117; **© Roy Export Co. Ltd. Charlie Chaplin™ © Bubbles Incorporated SA**: p. 118; **The Festival Agency**: p. 119; **Cinémathèque suisse**: p. 120; **Adaman Films**: p. 121; **OCS Ciné+**: p. 123; **Paul Joyce**: p. 124; **Lorenzo Burlando**: p. 125; **Neyrac Films**: p. 126; **Cinétévé**: p. 127; **Cloud Studio**: p. 128; **Zadig Productions**: p. 129; **Kolam Productions**: p. 131; **Toby Tabolt**: p. 134; **Kaleidoscope Film Distribution**: p. 135; **The Physical TV Company**: p. 136; **Cinémathèques ministérielles aux Archives nationales de France**: p. 138; **Bill Morrison**: p. 139

LA MACCHINA DELLO SPAZIO
THE SPACE MACHINE

Cinémathèque suisse: pp. 140-141

Dolore e passione: il cinema di Mikio Naruse prima della guerra
Sorrow and Passion: Pre-War Mikio Naruse

National Film Archive of Japan: pp. 142, 147, 148, 151, 152, 155; **The Japan Foundation**: pp. 144, 145, 154; **Toho**: p. 149

Cinemalibero

Cinemateca Brasileira: pp. 156, 159; **Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano**: p. 158; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 160; **Mk2**: p. 162; **RAI Teche**: p. 163; **L'Immagine Ritrovata**: pp. 165, 166, 171; **Cinemateca Portuguesa**: p. 167; **Film Heritage Foundation**: pp. 168, 169; **Association Jocelyne Saab**: p. 170

Maschere e musica: i film di Willi Forst
Masks and Music: The Films of Willi Forst

Filmarchiv Austria: pp. 172, 175; **BFI National Archive**: p. 174; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 176, 177

Norden Noir

Svenska Filminstitutet: pp. 178, 184, 186; **Det Danske Filminstitut**: pp. 180, 183, 185; **Norsk Filminstitutt**: pp. 181, 187

IL PARADISO DEI CINEFILI
THE CINEPHILE'S HEAVEN

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 188-189

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored

Hammer Films: pp. 190, 249, 253; **EYE Filmmuseum**: pp. 192, 195; **Gaumont Pathé Archives**: pp. 193, 194, 195; **Special Contents © 2024 Film Preservation Society**: pp. 196, 197; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 198, 216, 227, 234, 236, 243, 256, 260, 267, 284, 304, 306, 315; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: p. 199; **L'Immagine Ritrovata**: pp. 200, 206, 292; **Cineteca di Bologna**: pp. 201 (Fondo Vittorio Martinelli), 205 (Fondo Vera Vergani), 244, 259, 311 (Fondo Giuseppe Galliadi), 293 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **Cinemateca del Pacifico**: p. 202; **Filmarchiv Austria**: p. 204; **CSC – Cineteca Nazionale**: p. 207; **Deutsche Kinemathek**: p. 208; **Cineteca Milano**: p. 209; **© Roy Export Co. Charlie Chaplin™ © Bubbles Incorporated SA**: p. 211; **George Eastman Museum**: pp. 213, 241; **Národní filmový archiv**: p. 214; **Blackhawk Films**: pp. 217, 218, 219, 220, 221; **Fabulous Fleischer Cartoons Restored**: pp. 222, 223; **UCLA Film & Television Archive**: pp. 224, 225, 235; **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung**: p. 226; **BFI National Archive**: pp. 229, 237, 254, 258, 263, 269, 273, 285, 286, 296; **Sinematek/Sinema Evi**: p. 230; **Cinémathèque suisse**: pp. 231, 239, 248, 251, 271, 300, 301, 307; **LUX**: p. 232; **The Walt Disney Studios**: pp. 240, 277; **Toei Company**: p. 245; **Paramount Pictures**: pp. 247, 276; **Filmoteca Española**: p. 255; **Pathé**: p. 262; **Filmoteca de la UNAM**: pp. 265, 266; **Associazione Cinematografica Quaderni di CinemaSud**: p. 268; **© Kadokawa Corporation**: p. 272; **La Cinémathèque française**: pp. 275, 280; **M+ Restored**: p. 279; **Film Heritage Foundation**: pp. 281, 297; **Sony Columbia**: p. 282; **Arrow Films**: p. 287; **Museo Nazionale del Cinema di Torino**: p. 289; **Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych**: p. 290; **Niki Charitable Art Foundation**: p. 291; **Warner Bros.**: pp. 294, 317; **Damiano Films**: p. 298; **Milestone Film & Video**: p. 303; **Mondo Macabro**: p. 309; **Ciro Ippolito**: p. 310; **©Altavista Films**: p. 312; **© Seisaku Linkai**: p. 314

Lewis Milestone: uomini e guerre
Lewis Milestone: Of Wars and Men

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 318, 322, 323, 326, 329, 331, 332, 335, 336; **BFI National Archive**: pp. 320, 327; **The Mary Pickford Foundation**: pp. 324, 337; **Cineteca di Bologna**: pp. 328, 333 (Fondo Giuseppe Galliadi)

Katharine Hepburn: femminista, acrobata, amante
Katharine Hepburn: Feminist, Acrobat and Lover

BFI National Archive: pp. 338, 340, 342, 343, 344, 347; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 346, 348, 349, 352, 354; **Cinémathèque suisse**: p. 351; **Cineteca di Bologna**: p. 355 (Fondo Goffredo Fofi; Fondo Mario Natale; Fondo Tatiana Grauding)

Prima la vita! Il cinema di Luigi Comencini
Life Comes First! The Cinema of Luigi Comencini

Cineteca di Bologna: pp. 356, 365 (Fondo Angelo Novi); 367, 368, 370, 371 (Fondo Giuseppe Galliadi); **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 359, 366, 372; **Cineteca Milano**: pp. 360, 361, 363, 375; **BFI National Archive**: p. 362; **01Distribution**: p. 374

Coline Serreau – Come un pesce senza bicicletta
Coline Serreau – Like a Fish Without a Bicycle

Mission Distribution: pp. 376, 381; **Institut national de l'audiovisuel**: pp. 378, 380; **La Cinémathèque française**: pp. 379, 384; **StudioCanal**: pp. 382, 383

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2025
IL CINEMA RITROVATO'S COLORS 2025

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: pp. 385 (Manifesto di Cândido de Faria), 388; **Filmarchiv Austria**: p. 386; **EYE Filmmuseum**: pp. 386, 387; **CSC – Cineteca Nazionale**: p. 388; **UCLA Film & Television Archive**: pp. 388, 389; **Cinemateca del Pacifico**: p. 388; **Deutsche Kinemathek**: p. 388; **Bill Morrison**: p. 388; **Fabulous Fleischer Cartoons Restored**: p. 389; **Cineteca di Bologna**: pp. 390 (© Anselmo Ballester), 393 (© Saul Bass, Archivio Maurizio Baroni), 395 (Fondo Giuseppe Galliadi); **SacWebPhoto**: pp. 391 (© Rodolfo Valcarengi), 392 (© Sandro Symeoni); **The Walt Disney Studios**: p. 394; **Paramount Pictures**: p. 396; **BFI National Archive:** 397; **Warner Bros.**: p. 398; **Sony Columbia**: p. 399; **Niki Charitable Art Foundation**: p. 400

Piccolo grande passo: canzoni e società
Great Small Gauge: Of Songs and Society

© Falcon Stuart: pp. 401, 409; **BFI National Archive**: pp. 403, 407, 410; **Institut national de l'audiovisuel**: p. 404; **La Cinémathèque française**: p. 405; **EYE Filmmuseum**: p. 408; **© Penelope Spheeris**: p. 411

Il Cinema Ritrovato Kids e Young

Cineteca Milano: pp. 412, 414; **Bruno Bozzetto Distribution**: p. 415; **Tondo Films**: p. 416; **Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych**: p. 417; **National Film Institute Hungary**: p. 418; **Fabulous Fleischer Cartoons Restored**: p. 419; **Clermont-Ferrand**: p. 420; **Playtime**: p. 421; **Dwarf Studios**: p. 421; **Cineteca di Bologna**: p. 422

COVER DI SEZIONE
SECTION COVER IMAGES

Terry Gilliam sul set di *Brazil*, p. 20
Le Raid Paris-Monte Carlo en automobile, pp. 30-31
Ernest B. Schoedsack e Marguerite Harrison. Ankara, 1923, p. 52
Sul set di *Bronenosec Potëmkin*, p. 84
Franco & Hollywood, p. 98
Close Encounters of the Third Kind, pp. 140-141
Mikio Naruse sul set di *Magokoro*, p. 142
São Paulo, Sociedade Anônima, p. 156
Maskerade, p. 172
I dimma dold, p. 178
Duel in the Sun, pp. 188-189
Four Sided Triangle, p. 190
All Quiet on the Western Front, p. 318
Sylvia Scarlett, p. 338
Luigi Comencini e Claudia Cardinale sul set di *La ragazza di Bube*, p. 356
Trois hommes et un couffin, p. 376
Who Is Poly Styrene?, p. 401
Il Signor Rossi compera l'automobile, p. 412

L'Immagine Ritrovata

Film Restoration & Conservation

Bologna • Paris • Hong Kong

Éclair Classics
Haghefilm

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.
Since its very inception, L'Immagine Ritrovata has been investing in digital as well as analog technologies in order to respond to the ever-growing demand for the preservation of the film heritage from film archives worldwide, for which the analog workflow and the long-term preservation are key.

Today the group includes four branches: L'Immagine Ritrovata's headquarters in Bologna, L'Image Retrouvée and Éclair Classics in Paris, Haghefilm in the Netherlands, and L'Immagine Ritrovata Asia in Hong Kong.

l'immagine ritrovata
film restoration & conservation
BOLOGNA PARIS HONG KON

ECLAIR classics

HAGHEFILM

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia
www.haghefilm.nl

Haghefilm is a historic name in the film industry in Europe and around the world. Based in the Netherlands, its long history dates back to 1914. Since then, countless filmmakers have benefited from Haghefilm's skills in processing film stock and printing copies and, in the current age, the expertise for operating digital workflows.

Today it is also a leading brand in photochemical services for the preservation of film heritage.

Haghefilm has recently joined the L'Immagine Ritrovata group, ensuring the continued development of analogue and digital technologies for the service of film archives around the world.

l'immagine ritrovata
film restoration & conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

ECLAIR classics

HAGHEFILM

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia
www.haghefilm.nl

Your vision **for all**

High-quality subtitling
for any type of media

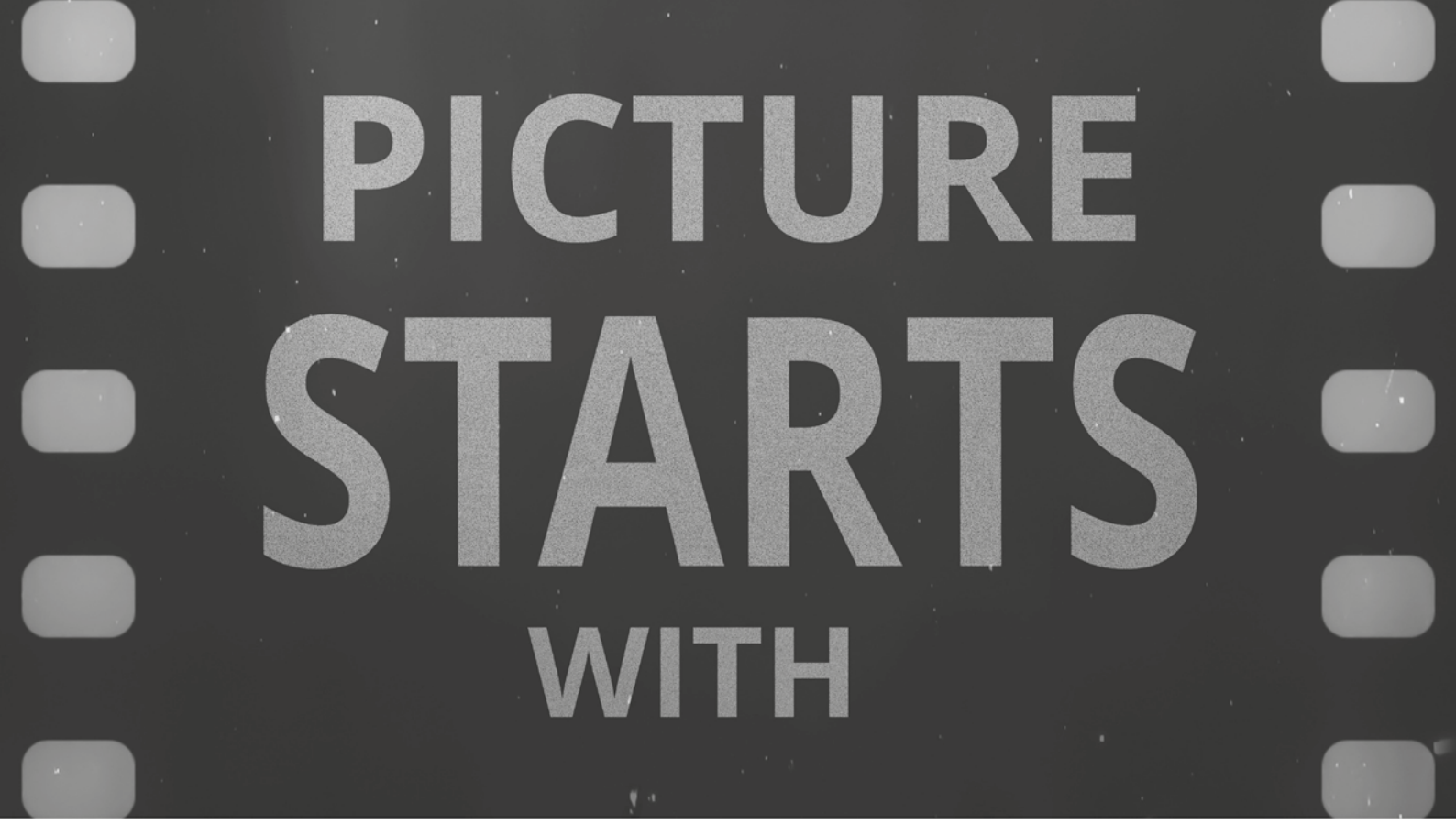
SUB-TI
SUBTITLES

subti.com

Access Services for people
with sensory disabilities

SUB-TI
ACCESS

subtiaccess.com



resillion

Comprehensive digital film restoration tailored for a wide range of film projects with facilities in Burbank, California, and New York City, New York.

Color grading services that support resolutions from 2K to 4K and all formats, including HDR10+, Dolby Vision, and P3 Cinema.

Learn more at www.resillion.com

Get in touch at hello@resillion.com

Il fascino immortale dei manifesti pittorici

Cineteca di Bologna e SacWebphoto insieme in un progetto ambizioso: la conservazione e il restauro delle opere dei pittori cartellonisti italiani

I manifesti cinematografici non sono solo testimonianze visive del passato: sono opere d'arte, frammenti di storia, esempi di design.
Cineteca di Bologna e SacWebphoto uniscono le forze per preservare e diffondere il patrimonio dei manifesti cinematografici italiani, offrendo un archivio digitale senza precedenti con decine di migliaia di esemplari fotografati dagli originali e restituiti alla loro bellezza.
Un omaggio alla straordinaria scuola italiana dei pittori di cinema apprezzata in tutto il mondo, per dare nuova vita a capolavori senza tempo.

Ogni stampa viene realizzata esclusivamente su richiesta, utilizzando materiali di alta qualità come la tela canvas premium e carta fotografica adeguata.
Non semplici riproduzioni, ma autentici quadri di cinema.
Per arredare, collezionare e rivivere le emozioni dei film del Novecento.

Scopri l'archivio completo su www.sacwebphoto.it

SacWebphoto

Discover Polish cinema classics on the portal 35mm.online

WFDiF

35mm.online

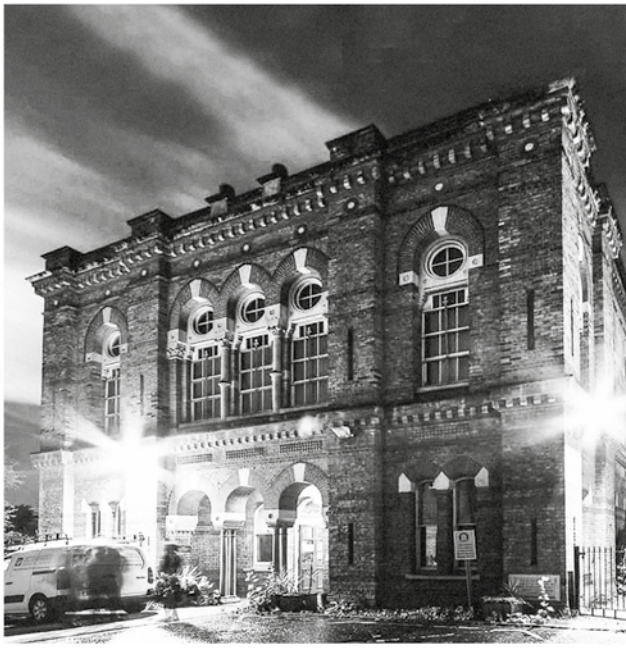
Ministry of Culture and National Heritage
Republic of Poland

London's Cinema Museum is devoted to keeping alive the spirit of cinema since the 1890s. It's a unique and massive collection of artefacts, memorabilia, cinema uniforms and equipment. **Charlie Chaplin** once stayed at the Lambeth Workhouse in **Kennington** which is our home. Enjoy regular screenings and live events. Our guided tours are available in many languages.

The Cinema Museum, 2 Dugard Way, Renfrew Road, London SE11 4TH
+44 (0)20 7840 2200 www.cinemamuseum.org.uk

CINEMA IS ALIVE IN LONDON

THE CINEMA MUSEUM
LONDON



Charlie Chaplin™© Bubbles Incorporated SA 2025

TIME WAITS FOR NO FILM
San Francisco Film Preserve is dedicated to restoring, preserving, and sharing the history of cinema.
Proudly presenting the world premiere of our sparkling new restoration of Lewis Milestone's The Garden of Eden.
SF FP SAN FRANCISCO FILM PRESERVE
in collaboration with
LIBRARY OF CONGRESS
GEORGE EASTMAN MUSEUM
SUNRISE FOUNDATION FOR EDUCATION AND THE ARTS
www.filmpreserve.org

CINETECA BOLOGNA

Sconto del - 20%
su tutto il catalogo Edizioni Cineteca di Bologna

dal 13 giugno al 13 luglio 2025

Escluse le novità degli ultimi sei mesi

www.cinetecadibologna.it

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES
ANDAMAN
ARROW FILMS
ASSOCIATION DES CINÉMATHÈQUES EUROPÉENNES
ASSOCIATION JOCELYNE SAAB
Quaderni di CINEMASUD
BBC
BETA
BFI Film Forever
Blackhawk Films COLLECTION
BROAD MEDIA SERVICE PAOLO MARTINELLI
BRUNO BOZZETTO
Das Bundesarchiv
CG ENTERTAINMENT
CINEMATECA DEL PACIFICO
cinemateca portuguesa
La Cinémathèque de Toulouse
LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE
CINEMATEK
cinémathèque suisse
cinema theque seize
CINETECA MILANO
CINÉTÉVÉ
CLOUD STUDIO
CNC centre national du cinéma et de l'image animée
COHEN MEDIA GROUP
COMPASS
COPRODUCTION OFFICE
CRISTALDIFILM
THE CRITERION COLLECTION
CSC Cineteca Nazionale
Damiano Films
DEUTSCHE KINEMATHEK MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN
DFF DEUTSCHES FILMINSTITUT FILMMUSEUM
eddystory
eye
faso film
The Festival Agency.
fiaf
THE FILM FOUNDATION
FILM HERITAGE FOUNDATION
FILM PRESERVATION SOCIETY
FILM ARCHIV AUSTRIA
filmoteca unam
Filmoteca Española
Fabulous FLEISCHER CARTOONS Restored
FLICKER ALLEY
FPA
F.W. Murnau MURNAU STIFTUNG
Gaumont
GP archives
GEORGE EASTMAN MUSEUM
GLOBAL CONSTELLATION
HAMMER A JOHN GORE STUDIOS COMPANY
HYPNOTICPICTURES
I WONDER PICTURES
IWM
ina
Institut LUMIÈRE
LUCE CINECITTÀ
JANUS FILMS
JAPANFOUNDATION
KADOKAWA PICTURES
KALEIDOSCOPE FILM DISTRIBUTION
KOLAM PRODUCTIONS
KWANON FILMS
LIBRARY OF CONGRESS
LUCKY RED
LUX
M+ wesHK
MEDIASET
MILESTONE
mission
mk2
MoMA The Museum of Modern Art
mondo Macabro
Národní filmový archiv
NATIONAL FILM & SOUND ARCHIVE
australia's living archive
nfaj
NFI NATIONAL FILM INSTITUTE HUNGARY FILM ARCHIVE
neyrac FILMS
Norwegian Film Institute
film museum
Paramount
PARK CIRCUS
PATHE!
PLAYTIME
Rai
Rai Teche
REVENANTE
GRUPPO MEDIASET RTI
SFFP SAN FRANCISCO FILM PRESERVE
SAN PAOLO
SHOCHIKU
SHOUT! FACTORY
SINEMATEK sinemaevi KADIKOY BELEDIYESI
SONY PICTURES RELEASING
STUDIOCANAL
SurfFilm
Swedish Film Institute
TAMASA
temps noir
東映 TOEI
東宝 TOHO
TONDO
TRIGGERCREATIVE
TCM TURNER CLASSIC MOVIES
UCLA Film & Television Archive
UNIVERSAL
VIDEA
VIGGO
The Walt Disney Studios
WFDiF
wichitafilms
WORLD CINEMA PROJECT
zadig productions

IL CINEMA RITROVATO

40ª edizione / *40th edition*

27 giugno – 5 luglio 2026
27 June – 5 July 2026

Save the dates!

Niki de Saint Phalle,
film still from *Daddy*, 1973

Une grande découverte (Francia, 1905)
Da: Cinémathèque royale de Belgique

In copertina / *On the front cover*:
Cary Grant e Katharine Hepburn in *Sylvia Scarlett* (USA, 1935) di George Cukor
Courtesy of BFI National Archive

25 €

9 791280 491435