

RITROVATI & RESTAURATI



RITROVATI & RESTAURATI

RECOVERED & RESTORED

Programma a cura di Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée
Programme by Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli and Guy Borlée

FILM MUTI / SILENT FILMS

I LIFVETS VÅR

FRANCIA-SVEZIA, 1912 REGIA: PAUL GARBAGNI

■ T. ING.: THE SPRINGTIME OF LIFE; SOG.: TRATTO DAL ROMANZO "FÖRSTA ÄLSKARINNAN" DI AUGUST BLANCHE; SCEN.: ABDON HEDMAN; F.: WILLI NEUMAIER; INT.: VICTOR SJÖSTRÖM, MAURITZ STILLER, GEORG AF KLERCKER, SELMA WIKLUND AF KLERCKER; PROD.: PATHÉ FRÈRES - STOCOLMA; PRI. PRO.: SVEZIA, 16 DICEMBRE 1912 ■ 35MM. L.: 1052 M. D.: 54' A 17 F/S. COL. DIDASCALIE SVEDESI / SWEDISH INTERTITLES ■ DA: SVENKA FILMINSTITUT ■ RESTAURO ESEGUITO PRESSO L'ARCHIVAL FILM COLLECTIONS DELLO SVENKA FILMINSTITUT NEL 2008, A PARTIRE DA UN NEGATIVO CAMERA ORIGINALE DEPOSITATO PRESSO LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. DALL'INTERPOSITIVO OTTENUTO SI È PROCEDUTO ALLA STAMPA DI UN DUPLICATO NEGATIVO BIANCO E NERO A CUI SONO STATE INSERITE LE DIDASCALIE SVEDESI. I COLORI SONO STATI RICOSTRUITI A PARTIRE DALLE NOTAZIONI ORIGINALI / RESTORED BY THE ARCHIVAL FILM COLLECTIONS OF THE SWEDISH FILM INSTITUTE IN 2008, FROM THE ORIGINAL NITRATE NEGATIVE KEPT AT CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. FROM THE INTER-POSITIVE, MADE FROM THE NEGATIVE, A B/W DUPLICATE NEGATIVE WITH INSERTED SWEDISH INTER-TITLES WAS MADE, FROM WHICH SUBSEQUENT COLOUR PRINTS WERE THEN MADE, USING NOTES FROM THE ORIGINAL AS COLOUR REFERENCE



Quando la Cinémathèque Française, nel 2004, annunciò con grande scalpore di aver scoperto nelle proprie collezioni il negativo originale di *I lifvets vår*, ciò significava non soltanto la resurrezione di uno dei primi lungometraggi della storia del cinema svedese, ma anche la formidabile possibilità di veder recitare nello stesso film le tre figure principali del cinema muto svedese: Sjöström, Stiller e Klercker. La Svenska Biografteatern si trasferì a Stoccolma nel 1911 e la costruzione dei suoi studi a Lidingö segnò l'inizio del cinema professionale in Svezia. Il direttore di produzione Charles Magnusson assunse tre promettenti attori-registi provenienti dal teatro per realizzare film: Victor Sjöström, Mauritz Stiller e Georg af Klercker, quest'ultimo nominato anche direttore degli studi. Per assicurarli

When Cinémathèque Française sensationally announced in 2004 that the original negative of I lifvets vår had been discovered in their collections, it meant not only the resurrection of one of the earliest Swedish feature length films, but also the incredible possibility of seeing the three leading figures of Swedish silent cinema – Sjöström, Stiller and Klercker – act in the same film.

Svenska Biografteatern's move to Stockholm in 1911 and the building of their studio facilities in Lidingö marked the beginning of professional film-making in Sweden. Production manager Charles Magnusson hired three promising actor-directors from the theatre to make films – Victor Sjöström, Mauritz Stiller and Georg af Klercker, the latter also being appointed studio head. As part of the training,

un'adeguata formazione, Sjöström venne mandato a visitare gli studi Pathé in Francia, mentre Magnusson stipulò un accordo per la produzione e la distribuzione di film con la filiale Pathé Frères di Stoccolma, che non aveva studi propri e poteva così utilizzare le nuove strutture della Svenska Bio. Per la produzione di *I livvets vår* la Pathé assunse come regista il francese Paul Garbagni. Il film fu girato presso gli studi di Lidingö e in esterni a Stoccolma e nei suoi dintorni. Per Magnusson far recitare insieme in questo film i suoi tre protetti faceva parte della loro formazione professionale.

Il film è incentrato sulla vicenda di un'orfana che, una volta cresciuta, diviene una celebre attrice e sui suoi rapporti con i tre uomini della sua vita (a un certo punto Sjöström e Stiller arrivano a battersi a duello per lei). Gran parte dell'azione si svolge in scene frontali davanti alla macchina da presa e i personaggi comunicano per iscritto, piuttosto che interpretando le didascalie. Nel film è però presente un uso interessante degli specchi e uno straordinario primo piano. Si tratta inoltre di una rara occasione in cui vediamo Stiller come attore (le uniche altre immagini esistenti sono quelle di una sua breve apparizione in *Trädgårdsmästaren* di Sjöström), che eccelle nella parte del lascivo ufficiale dell'esercito, umiliando la propria uniforme in modo molto simile a quello di Stroheim in *Blind Husbands*, sei anni dopo. Non a caso solo pochi anni prima Stiller era sfuggito al servizio militare nell'esercito russo.

Jon Wengström

*Sjöström was sent on a trip to the Pathé studios in France. In the meantime Magnusson also struck a joint production and distribution deal with the Pathé Frères branch in Stockholm, which was able to use Svenska Bio's new studio facilities as it didn't have its own. For the production of *I livvets vår*, Pathé hired Frenchman Paul Garbagni to direct the film, which was shot at the Lidingö studios and on location in and around Stockholm. For Magnusson, letting his three protégés act in the film was part of their cinematic training.*

*The film focuses on an orphan girl who later becomes a famous actress, and her relation with the three men in her life (at one point Sjöström and Stiller even fight a duel over the girl). A lot of the action takes place in front of the camera, and the characters communicate in writing rather than acting out inter-titles. However, the film has some interesting use of mirrors and an extraordinary close-up. It also provides a rare opportunity to see Stiller as an actor (the only other existing footage is his brief appearance in Sjöström's *Trädgårdsmästaren*). He excels in the part of a lewd army officer, degrading the uniform much in the same manner as Stroheim would do in *Blind Husbands* six years later. Significantly Stiller had only a few years earlier escaped from military service in the Russian army. Jon Wengström*

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI

ITALIA, 1913 REGIA: ELEUTERIO RODOLFI

■ SOG.: DAL ROMANZO "THE LAST DAYS OF POMPEI" (1835) DI EDWARD G. BULWER-LYTTON; SCEN.: ARRIGO FRUSTA, MU.: CARLO GRAZIANI WALTER; INT.: FERNANDA NEGRI-POUGET (NIDIA), EUGENIA TETTONI FLORIO (JONE), UBALDO STEFANI (GLAUCO), VITALE DE STEFANO (CLAUDIO), ANTONIO GRISANTI (ARBACE), CESARE GANI-CARINI (APECIDE), ERCOLE VASER, CARLO CAMPOGALLIANI; PROD.: AMBROSIO; DISTR.: GIUSEPPE BARATTOLO; PRI. PRO.: ROMA, 24 AGOSTO 1913 ■ 35MM. L. OR.: 1958 M. L.: 1940 M. D.: 106' A 16 F/S. COL. DIDASCALIE ITALIANE / ITALIAN INTERTITLES ■ DA: CINETECA DI BOLOGNA, MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA ■ RESTAURATO NEL 2006 PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA A PARTIRE DA UN POSITIVO NITRATO 35MM COLORATO CON DIDASCALIE TEDESCHE PROVENIENTE DALLA MURNAU STIFTUNG, DA UN POSITIVO NITRATO 35MM COLORATO CON DIDASCALIE ITALIANE PROVENIENTE DALLA FONDAZIONE CINETECA ITALIANA E DA UN POSITIVO SAFETY 16MM BIANCO E NERO CON DIDASCALIE INGLESI PROVENIENTE DALLA CINETECA BRUNO BOSCHETTO / PRINT RESTORED IN 2006 AT L'IMMAGINE RITROVATA FROM A 35MM NITRATE PRINT WITH GERMAN INTERTITLES HELD BY MURNAU STIFTUNG, A 35MM NITRATE PRINT WITH ITALIAN INTERTITLES HELD BY FONDAZIONE CINETECA ITALIANA AND A 16MM B/W SAFETY PRINT WITH ENGLISH INTERTITLES HELD BY CINETECA BRUNO BOSCHETTO

Sin dai primordi del cinema, il farraginoso e popolare romanzo di Bulwer Lytton è stato portato sugli schermi, e non solo in Italia. A

From the early days of cinema, Bulwer Lytton's confused and popular novel has been put on screen, and not only in Italy. Apart from a



parte un'edizione di pochi metri realizzata nel 1900 in Gran Bretagna da Walter Booth, va ricordata quella dell'Ambrosio del 1908, regia di Luigi Maggi: in Francia sollevò l'entusiasmo di Victorin Jasset, che lo ritenne una delle opere migliori prodotte dal cinema sin dai suoi esordi. Nel 1913 è ancora l'Ambrosio a curarne un rifacimento, affidandolo ad Eleuterio Rodolfi, mentre la Pasquali, che contemporaneamente mette in cantiere una sua versione diretta da Enrico Vidali, dovrà, in base alla sentenza sulla causa intentata da Ambrosio per sleale concorrenza, variane il titolo in *Ione o gli ultimi giorni di Pompei*. Una terza versione, quella del Film Artistica Gloria, per la regia di Mario Caserini, non vedrà mai la luce.

Vittorio Martinelli, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Liguori editore, Napoli, 2003

Le quattro versioni complete de *Gli ultimi giorni di Pompei* si collocano a cavallo di anni chiave nell'evoluzione della forma filmica, anni nei quali avvengono con grande rapidità progressi stilistici fondamentali. È indubbiamente vero che questa evoluzione nello stile dei film fu una delle ragioni principali del fatto che il romanzo venisse riadattato così frequentemente: si credeva che ogni versione sarebbe stata migliore della precedente in virtù delle possibilità offerte dai nuovi sviluppi tecnologici e stilistici. (...) Nel 1913 le recensioni di *Gli ultimi giorni di Pompei* [di Eleuterio Rodolfi] e *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei* [di Enrico Vidali] si riferiscono principalmente alla versione rivale: mentre entrambe le versioni furono altamente elogiate, pochi critici analizzarono le caratteristiche formali di ogni versione. Più recentemente, Barry Salt ha definito *Gli ultimi giorni di Pompei* [di Eleuterio Rodolfi] come "much more primitive" (assai più primitivo), sebbene egli non approfondisca le ragioni che determinano il suo giudizio. A giudicare dalle copie esistenti, *Gli ultimi giorni di Pompei* ha delle scene dalla durata minore della media (ASL) rispetto a *Jone*, sebbene entrambi i film abbiano una ASL minore rispetto ai numeri citati da Salt in riferimento ai film italiani ed americani del periodo 1912-1917. Analizzando la relazione fra ASL e *decoupage*, si può notare che ne *Gli ultimi giorni di Pompei* i rapporti tra le singole scene sono molto meno articolati che in *Jone*. È vero che esiste un'articolazione del movimento fra spazi contigui all'interno di una sequenza, come nel volo di Glaucos e Jone nella tempesta, ma questo elemento era presente anche nei film di inseguimento di molti anni prima. È vero che nelle scene ambientate nell'arena si nota alternanza di punto di vista, sebbene l'accostamento non sia del tutto accurato, e l'alternanza non venga ripetuta abbastanza da creare un vero e proprio effetto di campo e contro-campo.

Alexander Marlow-Mann, *Gli ultimi giorni di Pompei, or the Evolution of the Italian Historical Epic (1908-1926)*, in "La valle dell'Eden", n. 6, settembre-dicembre 2000

version of a few metres made in 1900 by Walter Booth in Great Britain, there was the Ambrosio version of 1908, directed by Luigi Maggi: in France this aroused the enthusiasm of Victorin Jasset, who considered it one of the best works produced in cinema since its beginnings. In 1913 Ambrosio undertook a remake, entrusted to Eleuterio Rodolfi, while Pasquali, simultaneously put into production its own version, directed by Enrico Vidali, they were obliged by the judgement in a case brought by Ambrosio for unfair competition, to change the title to Ione o gli ultimi giorni di Pompei. A planned third version, by Film Artistica Gloria, to be directed by Mario Caserini, was never to see the light of day.

Vittorio Martinelli, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, edited by Pasquale Iaccio, Liguori editore, Naples, 2003

The four completed versions of Gli ultimi giorni di Pompei straddle key years in the evolution of film form in which fundamental stylistic developments occurred with great rapidity. It is undoubtedly true that this evolution in film style was one of the key reasons why the novel was remade so frequently: it was believed that each version would improve on the previous by virtue of the possibilities offered by new technological and stylistic developments. (...)

In 1913 the principal point of critical reference in reviews of Gli ultimi giorni di Pompei [by Eleuterio Rodolfi] and Jone o Gli ultimi giorni di Pompei [by Enrico Vidali] was the rival version: while both versions were highly praised, few critics explicitly discussed the formal characteristics of either version. More recently, Barry Salt has described Gli ultimi giorni di Pompei [by Eleuterio Rodolfi] as "much more primitive", although he does not elaborate his reasons for making this comment. Based on the extant copies, Gli ultimi giorni di Pompei has a lower average shot length (ASL) than Jone, although both films have relatively low ASLs in comparison with the figures quoted by Salt for both European and American films in the years 1912-1917. In terms of how this ASL relates to scene dissection, it can be noted that Gli ultimi giorni di Pompei exhibits much less articulation between shots than Jone. It does articulate movement across contiguous spaces in a series of shots, as in Glaucos and Ione's flight through the rainstorm, but this is also true of much earlier chase films. It also sets up a basic alternation of point-of-view shots in the arena scene, although the matching is not very accurate and the alternation is not repeated enough to create a true shot-reverse-shot structure.

Alexander Marlow-Mann, *Gli ultimi giorni di Pompei, or the Evolution of the Italian Historical Epic (1908-1926)*, in "La valle dell'Eden", n. 6, September-December 2000

THE DAWN OF A TOMORROW

STATI UNITI, 1915 REGIA: JAMES KIRKWOOD

■ SOG.: TRATTO DAL ROMANZO OMONIMO DI FRANCES HODGSON BURNETT; SCEN.: EVE UNSELL; INT.: MARY PICKFORD, DAVID POWELL, FORREST ROBINSON, ROBERT CAIN; PROD.: FAMOUS PLAYERS FILM, CO.; PRI. PRO.: 7 GIUGNO 1915 ■ 35MM. L.: 1283 M. D.: 66' A 17 F/S. COL. DIDASCALIE SVEDESI / SWEDISH INTERTITLES ■ DA: SVENKA FILMINSTITUT ■ RESTAURO ESEGUITO PRESSO L'ARCHIVAL FILM COLLECTIONS DELLO SVENKA FILMINSTITUT NEL 2008, A PARTIRE DA UN POSITIVO NITRATO IMBITO CON DIDASCALIE SVEDESI. I TITOLI MANCANTI SONO STATI INSERITI NEL DUPLICATO NEGATIVO. I COLORI SONO STATI STABILITI CON IL METODO DESMET / RESTORED BY THE ARCHIVAL FILM COLLECTIONS OF THE SWEDISH FILM INSTITUTE IN 2008. FROM A TINTED NITRATE PRINT WITH SWEDISH INTER-TITLES, A B/W DUPLICATE NEGATIVE WITH THE ADDITION OF RE-CREATED MISSING TITLES WAS MADE, FROM WHICH SUBSEQUENT DESMET PRINTS HAVE BEEN STRUCK

The Dawn of a Tomorrow, un cinque rulli, era considerato uno dei tanti film perduti di Mary Pickford, finché nel 2005 ne è stata rintracciata una copia positiva nitrato colorata con didascalie svedesi. La fama mondiale che la Pickford aveva all'epoca è dimostrata dal fatto che i titoli della copia riportano soltanto il titolo svedese del film, *Nattens skuggor* (*The Shadows of the Night*), e il nome di Mary Pickford (confermato anche dalla lista delle didascalie presentata all'ufficio della censura svedese).

Il film è ambientato a Londra e la Pickford interpreta la parte di Glad, "l'orfana più povera e felice del mondo". È davvero un angelo in un mondo dickensiano, ma un angelo sicuro di sé che combatte contro le ingiustizie e cerca attivamente di cambiare il destino dei suoi simili. Nel corso del film offre rifugio a una madre sfrattata con il figlioletto, riesce a evitare un suicidio, interviene per impedire un episodio di violenza domestica e convince l'innamorato a cambiare vita. È pronta a difendere ciò che ritiene giusto non soltanto a parole, ma anche con la forza, se necessario, come dimostra nella scena cruciale del finale con il ricco erede. E la bellezza dei primi piani dimostra una straordinaria precisione nelle espressioni, che rendono una rivellazione questo film a lungo considerato perduto.

The Dawn of a Tomorrow venne distribuito inizialmente nel giugno 1915 e successivamente nel gennaio 1919. In Svezia uscì nel febbraio 1921, dopo che i tagli di censura ne avevano ridotto la lunghezza da 1.339 a 1.289 metri. Il film ebbe un remake nel 1924, con Jacqueline Logan nel ruolo della Pickford.

Jon Wengström



The five-reeler *The Dawn of a Tomorrow* was considered to be one of the many lost Mary Pickford films, until a tinted nitrate print with Swedish inter-titles surfaced in 2005. The status Pickford had acquired world-wide by the time is exemplified by the fact that the print's single credit mentions no other names but the film's Swedish title *Nattens skuggor* (*The Shadows of the Night*) and Mary Pickford (confirmed also by the list of inter-titles submitted to the Swedish censorship board).

The film is set in London, and Pickford plays Glad, "the poorest and happiest of all orphans". She is truly an angel in a Dickensian world, but a self-assured one that combats injustices and actively tries to change the fate of her fellow men. During the course of the film she gives shelter to an evicted mother and child, prevents a suicide, intervenes to inhibit domestic violence, and convinces her sweetheart to reform. She is prepared to defend what she believes to be right not only by words but also by force should it be necessary, as the climactic scene in the final reel with the wealthy heir demonstrates. And the beauty of the close-ups displays an extraordinary precision of expression that makes this long lost Pickford film a revelation to watch.

The Dawn of a Tomorrow was initially released in June 1915, and re-released in January 1919. The film opened in Swedish theatres in February 1921, after censorship cuts had reduced the length from 1339 to 1289 meters. The film was remade in 1924, with Jacqueline Logan performing in the Pickford role.

Jon Wengström

A ROSE AMONG THE BRIARS STATI UNITI, 1915 REGIA: SCONOSCIUTO

■ T. FR.: LES RONCES DE LA VIE / UNE ROSE PARMIS LES BROUSAILLES; INT.: JACKIE SAUNDERS, FRANK MAYO, EDDIE JOHNSON, FRANK ERLANGER, MARGUERITE NICHOLS, HENRY STANLEY; PROD.: BALBOA AMUSEMENT PRODUCING COMPANY; DISTR.: PATHÉ EXCHANGE INC.; PRI. PRO.: 9 DICEMBRE 1915 ■ 35MM. L. OR.: 905 M. L.: 860 M. D.: 47' A 18 F/S. COLORE CON POCHOIR PATHÉCOLOR / COLOR-TINTED BY PATHÉCOLOR STENCILING PROCESS. DIDASCALIE FRANCESI / FRENCH INTERTITLES ■ DA: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Scoperta nella Cinemathèque Française una copia rara in Pathécolor di un film pieno di eleganza e di lirismo della Balboa Company, Long Beach (CA) che produceva per la Pathé Exchange. Una ragazza e tre uomini, tre classe sociali: l'operaio (bravo e semplice), il borghese (bravo e colto), il riccone (cattivo e decadente). L'innocenza sedotta dal lusso e salvata dal senso d'onore della giovane donna, salvata nella lotta tra il bene e il male dal bravo operaio dalle grinfie del riccone. L'happy end è con il borghese: la ragazza diventa la moglie del giovane dottore.

Ex modella e ballerina di fila, la bionda Jackie Saunders, come molte delle sue contemporanee, venne scoperta da D.W. Griffith. Ma non rimase a lungo con Griffith e con la Biograph, firmando invece un contratto con la Balboa di Long Beach, California. Questa piccola casa di produzione intraprese un'intensa campagna pubblicitaria e nel 1914 Jackie Saunders era nota a tutti come la "Fanciulla di Long Beach" o "Piccolo raggio di sole", grazie al ruolo da protagonista in un omonimo melodramma di tre rulli. Ottenne un importante successo commerciale con *The Will o' the Wisp* (1914), in cui il malvagio patigno la vende a un furfante, e alcuni critici favorevolmente impressionati la paragonarono a Mary Pickford. Hans J. Wollstein, "All Movie Guide"

A rare Pathécolor print of an elegant and lyric film by Balboa Company, Long Beach (CA), has been discovered in the Cinemathèque Française: The Company produced features for Pathé Exchange. A girl and three men, from three different social classes: the worker (kind-hearted and honest), the middle-class man (good and learned), the wealthy (the decadent villain). Innocence seduced by luxury, only the young woman's sense of honour comes to the rescue, and the timely appearance of the good-hearted worker wrenching her from the nabob's claws in the timeless combat between good and evil. The happy end is reserved to the middle-class man, as the girl weds the young doctor.

*A former artist's model and chorus girl, blonde Jackie Saunders was, like so many of her contemporaries, discovered by D.W. Griffith. She didn't remain with Griffith and the Biograph company for long, however, instead signing a contract with the Balboa company of Long Beach, CA. The little company embarked on a heavy advertising campaign and by 1914 she was widely known as the "Maid of Long Beach" or the "Little Sunbeam," the latter from her starring role in a three-reel melodrama of that title. She became an important box-office draw with *The Will o' the Wisp* (1914), in which her evil stepfather sells her to a scoundrel, and some reviewers compared her favorably to Mary Pickford. Hans J. Wollstein, All Movie Guide*

PILLARS OF SOCIETY

STATI UNITI, 1916 REGIA: RAOUL WALSH

■ T. IT.: LE COLONNE DELLA SOCIETÀ; SOG.: DAL DRAMMA "SAMFUNDETS STOTTER" (I PILASTRI DELLA SOCIETÀ, 1877) DI HENRIK IBSEN; INT.: HENRY B. WALTHALL (KARSTEN BERNICK), MARY ALDEN (LONA TONNESEN), JUANITA ARCHER (BETTY), GEORGE BERANGER (JOHAN TONNESEN), JOSEPHINE CROWELL (MADRE DI KARSTEN), OLGA GREY (MADAME DORF); PROD.: RAOUL WALSH PER FINE ARTS FILM COMPANY; PRI. PRO.: 27 AGOSTO 1916 ■ 35MM. L.: 1088 M.; D.: 52' A 18 F/S. IMBIBITO / TINTED. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: LIBRARY OF CONGRESS, AFI/ARCHIVE FILM AGENCY COLLECTION (BOB AND AGNESE GEOGHEGAN) ■ RESTAURO ESEGUITO DALLA LIBRARY OF CONGRESS PRESSO L'IMMAGINE RITROVATA A PARTIRE DA UN POSITIVO NITRATO IMBIBITO / PRINT RESTORED BY THE LIBRARY OF CONGRESS AT L'IMMAGINE RITROVATA FROM A NITRATE POSITIVE TINTED PRINT



L'armatore e magnate norvegese Karsten Bernick è orgoglioso del proprio posto in società e dimentica che per riuscire a mantenere la sua grande reputazione è costretto a ricorrere alle menzogne e alla disonestà. Anni prima di aver raggiunto la ricchezza e la sua attuale posizione sociale, aveva avuto una relazione con Madame Dorf, dalla quale era nata una figlia. All'epoca Karsten, che stava per lasciare il Paese, aveva convinto il cognato Johan ad assumersi la responsabilità della paternità della bambina. In seguito, dopo la morte di Madame Dorf, Karsten aveva adottato la piccola, pur temendo che un giorno essa potesse scoprire la verità. Anni dopo Johan decide di ritornare in Norvegia con la speranza di riscattare il proprio nome. Temendo che il suo segreto possa venire svelato, Karsten decide di uccidere Johan facendolo imbarcare sulla sua nave più malsicura. Ma il piano si ritorce contro di lui quando Johan si imbarca su un'altra nave e il figlio di Karsten, Olaf, sale clandestinamente a bordo di quella malsicura. Il destino è dalla parte dei soccorritori, che riescono a trarre in salvo Olaf, mentre Karsten, incapace di continuare a mentire, confessa finalmente di essere il vero padre della figlia adottiva.

Nota: La Thanhouser Co. realizzò un cortometraggio ispirato all'opera di Ibsen nel 1911, mentre Douglas Sirk nel 1935 diresse *Stutzen der Gesellschaft*, adattamento tedesco dell'opera prodotto dalla R.N. Film der Ufa.

Kim Tomadjoglou, American Film Institute

Norwegian shipping magnate Karsten Bernick prides himself on his value to society, and forgets that, in order to maintain his high standing, he has to rely on lies and dishonesty. Years before achieving wealth and social status, he had an affair with Madame Dorf, resulting in a daughter. At the time, Karsten, who was about to leave the Country, convinced his brother-in-law Johan to accept responsibility as the child's father. Later, when Madame Dorf died, Karsten adopted the child, but remained terrified that one day the child might find out the truth. Years later Johan decides to return to Norway hoping to clear his name. Desperate that his secret will be revealed, Karsten decides to kill Johan by putting him on his most unseaworthy ship. But the plan backfires when Johan boards a different vessel, and Karsten's son Olaf stows away on the unsafe one. Fate favors the rescuers, who are able to save Olaf, but Karsten, unable to continue lying, finally confesses to being his adopted daughter's real father.

Note: The Thanhouser Co. made a short film of Ibsen's play in 1911, and Douglas Sirk directed *Stutzen der Gesellschaft*, a German adaptation of the play in 1935 for R.N. Film der Ufa.

Kim Tomadjoglou, American Film Institute

'A SANTANOTTE

ITALIA, 1922 REGIA: ELVIRA NOTARI

■ SOG.: DALLA OMONIMA CANZONE DI E. SCALA (VERSI) E F. BUONGIOVANNI (MUSICA); SCEN.: ELVIRA NOTARI; F.: NICOLA NOTARI; INT.: ROSÉ ANGIONE (NANNINELLA), ALBERTO DANZA (TORE SPINA), EDUARDO NOTARI (GENNARIELLO), ELISA CAVA (MADRE DI TORE), CARLUCCIO (UNO STUDENTE DELLA SCUOLA DI RECITAZIONE DELLA DORA FILM); PROD.: FILMS DORA "SERIE GRANDI LAVORI POPOLARI"; PRI. PRO.: ITALIA, 24 DICEMBRE 1922 ■ 35MM. L. OR.: 1285 M. D.: 60' A 20 F/S. COL. DIDASCALIE ITALIANE / ITALIAN INTERTITLES ■ DA: CINETECA NAZIONALE, ASSOCIAZIONE ORLANDO IN COLLABORAZIONE CON GEORGE EASTMAN HOUSE E CON IL SOSTEGNO DEL MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ■ RESTAURO DIGITALE ESEGUITO PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA / DIGITALLY RESTORED BY L'IMMAGINE RITROVATA



Tratto da un popolare successo della canzone napoletana, *'A santanotte* è uno dei rari film tuttora visibili tra quelli diretti da Elvira Notari alla Films Dora e un esempio particolarmente rappresentativo della sua produzione. Il film viene presentato in una nuova copia a colori ricavata da due diversi elementi, un controtipo b/n depositato presso la Cineteca Nazionale e una copia nitrato, con indicazione delle colorazioni, ritrovata presso gli archivi della George Eastman House. Rosé Angione, una delle attrici uscite dalla scuola di recitazione di

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. This is a new color copy of the film made from two separate elements, a black and white duplicate kept at the Cineteca Nazionale and a nitrate print indicating the color processes used, found in the archives of George Eastman House. Rosé Angione, one of the actresses who studied at Elvira Notari's acting school, plays the part of Nanninella,

Elvira Notari, vi interpreta il ruolo di Nanninella, una ragazza sfruttata e maltrattata dal padre, che lei stessa 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: pugnala 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 Films Dora, recita anche Gennariello, figlio di Elvira e Nicola Notari e 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 effettuato 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 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 subtitle 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 the working class Naples of the 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

LA PICCOLA PARROCCHIA

ITALIA, 1923 REGIA: MARIO ALMIRANTE

■ SOG.: DALL'OMONIMO ROMANZO DI ALPHONSE DAUDET (1895); SCEN.: MARIO ALMIRANTE, MARIO GHEDUZZI; F.: UBALDO ARATA; INT.: ITALIA ALMIRANTE-MANZINI (LIDIA FENIGAN), AMLETO NOVELLI (RICHARD, SUO MARITO), ALBERTO COLLO (CHARLEXIS, L'ALTRO UOMO), LÉONIE LAPORTE (MADAME FENIGAN, LA SUOCERA), ORESTE BILANCIA (ALEXANDRE, UN SERVITORE), GABRIEL MOREAU (IL VECCHIO PRINCIPE / GENERALE DAUVERGNE), VITTORIO PIERI (NAPOLÉON MERIVET), SALVATORE LAUDANI (IL GUARDIACACCIA SANTECOEUR), ENRICO GEMELLI, MARIO GHEDUZZI, LIA MIARI; PROD.: ALBA FILM; DISTR.: PITTALUGA; PRI. PRO.: ROMA, 1 OTTOBRE 1923 ■ 35MM. L.: 2.195 M. D.: 78' A 18 F/S. IMBIBITO / TINTED. DIDASCALIE FRANCESI / FRENCH INTERTITLES ■ DA CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE ■ COPIA ACETATO STAMPATA NEL 2006 DA UN POSITIVO NITRATO ED IMBIBITO / ACETATE COPY PRINTED IN 2006 FROM A TINTED NITRATE POSITIVE

Uno di quei romanzi profondamente umani, finemente psicologici, della miglior scuola francese, dove l'azione non è inventata per raccontare piacevolmente un fatto, ma per poter legare e permettere uno studio acuto di caratteri, per sviscerare il cozzo di passioni che da tali caratteri derivano (...). Nella forzata sintesi psicologica del cinematografo, dove tutta l'esplicazione di un carattere si riduce a qualche dozzina di parole nelle didascalie, la maggior parte dei pregi



One of those deeply human novels, subtly psychological, in the finest French tradition, where the story's action is not invented just to recount a fact in a pleasurable way but in order to bind together the deep investigation of characters, to analyze the collision of passions determining them (...). In the filmmakers forced synopsis, where the portrayal of a character is reduced to a couple of words in the captions, most of the novel's good qualities are inexcusably lost and

del romanzo se ne va perduta irrimediabilmente, e appare dallo scarso riassunto delle premesse che portano alla conclusione. (...). *La piccola parrocchia* risente di questo squilibrio profondo tra romanzo e film, di questa... antitesi, per cui, come trama, il film vale... per quello che vale, mentre il romanzo è tra i migliori della letteratura francese contemporanea (...). Con tutto ciò noi non vogliamo affatto diminuire i meriti di Mario Almirante: neppure lui può sbattere la testa al muro, colla illusione di spaccare i mattoni. Ammessa la scelta del soggetto, diremmo che, anzi, difficilmente avrebbe potuto fare di più e di meglio (...). Di Italia Almirante-Manzini (...), da un lato riconosciamo in lei la linea di una buona attrice, la signorilità del gesto, la padronanza della scena, un fascino, anche, tutto speciale che da lei emana e dai suoi occhi metallici e penetranti (...) dal lato opposto ci lascia freddi e perplessi. Ella ama l'enigma, la sfinge: e le donne sfingee, le donne fatali appartengono ad un genere letterario ormai sorpassato. E non adatta sé al personaggio, ma foggia il personaggio a propria immagine e somiglianza (...).

Elle.Gi., "La vita cinematografica", Torino, 15 aprile 1923

Mario Almirante ha girato quattro film nel 1923, due film in costume: *Il Fornaretto di Venezia* e *I Foscari*, e due drammi moderni adattati da opere letterarie: *L'ombra* dalla pièce di Dario Niccodemi e *La piccola parrocchia* dal romanzo di Alphonse Daudet, incentrato su Italia Almirante-Manzini.

Almirante e Gheduzzi sono riusciti a trarre dal libro, assai apprezzato all'epoca ma divenuto insopportabile, una sceneggiatura quasi coerente che consente al regista di offrire alcune belle sequenze alla sua musa. Con la sua complicità, Italia Almirante-Manzini trasforma l'orribile piccolo-borghese originaria in un'eroina romantica più vicina a Flaubert che a Daudet. Sembra che il film sia uscito in Belgio all'epoca in seguito al successo riscosso da *L'ombra* che aveva beneficiato di una massiccia campagna pubblicitaria. Quasi completa, la copia faceva parte di un lotto che uno degli ultimi esercenti ambulanti del Belgio non si era deciso a distruggere. Dopo la sua morte, suo nipote l'ha donato alla Cinémathèque Royale de Belgique.

Jean-Marie Buchet

barely surface from the meager summary of the work's premises and its conclusion. (...). La piccola parrocchia suffers from this underlying imbalance between novel and film, of this... antithesis, as a result, in terms of plot, the film is worth... what it's worth whereas the novel is one of the best of contemporary French literature (...). Not that we want to diminish Mario Almirante's talent: neither can he bang his head against the wall thinking that he'll break the bricks. Considering the choice of script, it would be difficult for us to say that he could have done more or better (...). As for Italia Almirante-Manzini (...), on the one hand, we recognize in her the qualities of a good actress, the elegance of her gestures, her command of the scene, a spellbinding power all her own that emanates from her and from her penetrating metallic eyes (...) on the other, she leaves us cold and puzzled. She loves enigma, the sphinx; and female sphinxes, femmes fatales belong to an outdated literary genre. She does not adapt herself to the character but models the character to her own image and likeness (...).

Elle.Gi., "La vita cinematografica", Turin, April 15 1923

In 1923 Mario Almirante shot four films, two of them – Il Fornaretto di Venezia and I Foscari – were costume dramas, the others two were adaptations from contemporary literature: L'ombra from Dario Niccodemi's play and La piccola parrocchia from Alphonse Daudet's novel on Italia Almirante-Manzini.

Almirante and Gheduzzi succeeded in deriving from the book – quite appreciated at the time but rather insufferable today – an almost coherent screenplay which allows the director to offer his muse some fine sequences. With his help, Italia Almirante-Manzini transforms the horrible middle-class bourgeoisie into a romantic heroine, who's closer to Flaubert than to Daudet. Apparently the film was released in Belgium following the success of L'ombra which had benefited from a massive publicity campaign. The print, almost complete, was part of a collection saved by one of the last Belgian touring exhibitors. Following his death, his nephew donated the print to the Cinémathèque Royale de Belgique.

Jean-Marie Buchet

CALVAIRE D'AMOUR FRANCIA, 1923 REGIA: VIATCHESLAV TOURJANSKY

■ SOG.: DALL'OMONIMO ROMANZO DI NOËL BAZAN; SCEN.: VIATCHESLAV TOURJANSKY, NATHALIE DERMANOU; F.: FÉDOTE BOURGASSOFF; SCGF.: ALEXANDRE LOCHAKOFF; INT.: NATHALIE LISSENKO (HÉLÈNE), JEANNE BÉRANGÈRE (LA VECCHIA), CHARLES VANEL (BRÉMOND), NICOLAS RIMSKY (RAOUL D'AMBREINE), NICOLAS KOLINE (IL DOTTOR TREILLIS), W. DE STRYJEVSKI, B. MALAMA, G. LECLERC; PROD.: FILMS ALBATROS; DISTR.: PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA; PRI. PRO.: PARIGI, 5 OTTOBRE 1923 ■ 35MM [COPIA INCOMPLETA]. L. OR.: 1800 M CA. L.: 1350 M CA. D. 60' A 20 F/S. BN. DIDASCALIE FRANCESI / FRENCH INTERTITLES ■ DA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, CINÉMATHEQUE DE TOULOUSE ■ RESTAURO ESEGUITO DALLA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE PRESSO L'IMMAGINE RITROVATA A PARTIRE DA UN POSITIVO NITRATO CONSERVATO PRESSO LA CINÉMATHEQUE DE TOULOUSE / RESTORED BY CINÉMATHEQUE FRANÇAISE AT L'IMMAGINE RITROVATA FROM A NITRATE POSITIVE HELD BY CINÉMATHEQUE DE TOULOUSE

Calvaire d'amour è il quinto film realizzato da Viatcheslav Tourjansky per la casa di produzione Ermolieff-Cinéma. Questo veterano del cinema russo (il suo debutto è del 1912) mette qui in scena uno dei suoi melodrammi, di cui era diventato lo specialista dopo il suo arrivo in Francia, rappresentando «il trionfo dell'amore sfortunato in lotta con la tirannica cattiveria dell'uomo», incarnata dall'impeccabile Charles Vanel. La stampa dell'epoca vedeva in questo film, di cui la Cinémathèque de Toulouse ha conservato fino ad ora una copia nitrato incompleta, «un bell'affresco del dolore femminile, una fatalità inesorabile fino all'ultimo momento, una graduazione armoniosa dell'azione, il colpo di scena finale». Di sicuro un melodramma, dai codici un po' obsoleti, ma che sa, nei suoi momenti migliori (l'ultima bobina) mettere in pratica le lezioni del Griffith di *Intolérance*.

Camille Blot-Wellens – Christophe Gauthier

Calvaire d'amour is the fifth film Viatcheslav Tourjansky made for the production company Ermolieff-Cinéma. In this film, this veteran of Russian cinema (he made his debut in 1912) put together a melodrama, his specialty once he arrived in France, depicting "the triumph of ill-fated love against the domineering evil of man", incarnated by the impeccable Charles Vanel. The press at the time saw in this film (which the Cinémathèque de Toulouse kept an incomplete nitrate print of) "a beautiful fresco of women's pain, relentless misfortune up until the last moment, a harmonious progression of action, and then the final dramatic surprise". Undoubtedly a melodrama that is a little antiquated, but that, in its best moments (the last reel), puts into practice the lessons learned from Griffith's *Intolerance*.

Camille Blot-Wellens – Christophe Gauthier

BLACKMAIL

GRAN BRETAGNA, 1929 REGIA: ALFRED HITCHCOCK

■ SOG.: DA UN LAVORO TEATRALE DI CHARLES BENNETT; SCEN.: ALFRED HITCHCOCK, CHARLES BENNETT, BEN W. LEVY, GARNETT WESTON; F.: JACK E. COX; MO.: EMILE DE RUELLE; SCGF.: WILFRED C. ARNOLD, NORMAN ARNOLD; MU.: HUBERT BATH, HARRY STAFFORD; INT.: ANNY ONDRA (ALICE WHITE), JOHN LONGDEN (FRANK WEBBER, IL DETECTIVE), DONALD CALTHROP (TRACY), SARA ALLGOOD (SIG.RA WHITE), CHARLES PATON (SIG. WHITE), CYRIL RITCHARD (IL PITTORE), HARVEY BRABAN (ISPETTORE-CAPO), HANNASH JONES (LA PORTIERA), PHYLLIS MONKMAN (LA DONNA A ORE), JOHNNY BUTT (SERGENTE), PERCY PARSONS (TRUFFATORE); PROD.: JOHN MAXWELL PER BRITISH INTERNATIONAL PICTURES; PRI. PRO.: LONDRA, 25 NOVEMBRE 1929 ■ 35MM. L.: 2056 M. D.: 75' A 24 F/S. BN. DIDASCALIE INGLESI / ENGLISH INTERTITLES ■ DA: BFI NATIONAL ARCHIVE PER CONCESSIONE DI CONNAISSANCE DU CINÉMA

PARTITURA ORIGINALE COMPOSTA DA NEIL BRAND E ORCHESTRATA DA TIMOTHY BROCK

Blackmail di Hitchcock è uno dei migliori, se non il migliore film inglese della fine degli anni '20. Realizzato nel 1929, durante l'epoca di transizione al sonoro, il film fu commissionato muto, ma con una parte sonora contenente musiche e alcuni dialoghi.

Margaret Kennedy, nel suo articolo *The Mechanical Muse*, parla di



Hitchcock's silent Blackmail is one of, if not the best British films of the late 20s. Made in 1929, during the transition to the sound picture the film was commissioned as a silent film and a part talkie with music and some dialogue scenes.

Margaret Kennedy in her article *The Mechanical Muse* says of this

questa innovazione così difficile da gestire per i cineasti: “La scienza offriva un bambino prodigio, una specie di Mida o piccolo Ercole, a chiunque fosse in grado di improvvisare una culla abbastanza grande da contenerlo. Ma nessuna delle Arti voleva prendersi questa responsabilità. La gente di spettacolo, i produttori di divertimento, erano pronti ad accettarne la paternità e a pagarne le spese di mantenimento, ma non erano in grado di allevarlo. Né potevano fornire qualcosa che già non esistesse. Ed esisteva soltanto lo strumento. Nessuno sapeva come curarlo, nutrirlo e allevarlo... L'uomo delle caverne, il pastore, il contadino – ognuno aveva una propria idea, per quanto approssimativa e primitiva, di come dovesse essere un dipinto, una musica o un'opera teatrale per essere considerata soddisfacente. Lo stesso *non* si poteva dire dei primi produttori di film sonori. Loro non avevano idea di cosa fare, mentre il pubblico non aveva idea di cosa voleva vedere e sentire. Artisti e spettatori erano ugualmente imbarazzati”.

Poi entra in scena il (piuttosto) giovane Alfred Hitchcock, che riesce a produrre nello stesso tempo un film muto realizzato con grande abilità e una sua versione sonora, affrontando i notevoli ostacoli tecnici dovuti all'aggiunta dei dialoghi con un approccio talmente fantasioso e intelligente che il film diviene famoso proprio per questo aspetto della sua creazione, a scapito del pieno apprezzamento della sua qualità. Molti non conoscono affatto la versione muta di questo film, nonostante sia superiore a quella sonora sotto diversi aspetti.

Come diceva lo stesso Hitchcock, “il muto era la forma più pura di cinema” e infatti la versione muta del film contiene più inquadrature e movimenti di macchina e attraverso la fluidità del montaggio risolve la narrazione con più stile. Ogni scena conta e ogni inquadratura arricchisce l'atmosfera o fa procedere la storia. La vicenda in sé è apparentemente semplice: una ragazza vivace fidanzata con un agente di polizia viene condotta da un artista nel suo studio e lo pugnala a morte quando lui cerca di violentarla. Le conseguenze si sviluppano con crescente tensione, finché Hitchcock dà il via alla prima delle scene di inseguimento a effetto che diverranno un suo marchio di fabbrica.

Il restauro di *Blackmail* è stato uno dei meno emozionanti nella storia degli archivi di cinema. Nessun pericolo di incendio di nitrati, nessuna audacia archivistica. Il negativo originale del film pervenne originariamente al BFI nel 1959 grazie al cordiale rapporto tra la società di produzione ed Ernest Lindgren. La British International avrebbe potuto benissimo sbarazzarsi della versione muta del film quando le sale cinematografiche passarono al sonoro nel 1930, ma non lo fece. Il negativo venne duplicato subito dopo l'acquisizione da parte dell'archivio, che ne creò una copia per la conservazione e un



difficult innovation for filmmakers: “Science was offering a wonderful baby, a Midas, an infant Hercules, to anyone who could improvise a cradle large enough to hold it. None of the Arts felt inclined to accept responsibility. The showmen, the purveyors of entertainment were ready enough to accept paternity and pay for its keep but they could not cradle it. Nor could they purvey something which did not as yet exist. The tool only existed. Nobody knew how it should be cherished, nurtured and fed... Caveman, shepherd and peasant – each had his own rough, primitive idea of what a

satisfactory drawing or tune or play should be. As much could not be said of the first fabricators of sound films. They had no notion of what they wanted to make. Nor had the public much notion of what it wanted to see and hear. The artist and audience were equally at a loss.”

Enter young (ish) Alfred Hitchcock, who managed to simultaneously produce a beautifully crafted silent film and a sound version which tackled the considerable technical obstacles of adding dialogue with such an imaginative and intelligent approach that the film has become famous for this aspect of its composition to the exclusion of an appreciation of its quality as a film. Many people are not aware of the silent version at all despite the fact that it is superior to the sound version in several ways.

As Hitchcock said himself “The silent pictures were the purest form of cinema” and indeed the silent film contains more shots, more camera movement and through the fluidity of the cutting conveys the narrative with greater style. Every scene counts and every shot either enhances the atmosphere or moves the story along. The story itself is deceptively simple – a lively young girl engaged to a rather stuffy policeman boyfriend is enticed up to an artist’s studio and there stabs him to death to avoid rape. The consequences play out with mounting tension in more or less real time until Hitchcock sets up the first of the set-piece chases– in this case over the iconic dome of the British Museum – that would become his trademark.

The account of the restoration of Blackmail is one of the dullest in film archiving history. No tales of nitrate fire peril or archival derring-do. The original negative first came to the BFI in 1959 – thanks to a cordial relationship between the producing company and Ernest Lindgren, then curator of the Archive. British International could so easily have junked the silent version when the final cinemas were converted for sound in 1930, but they didn’t. The negative was duplicated immediately on acquisition into the archive to create pre-

positivo, in modo da evitare la perdita o il deterioramento del materiale. Nel 1990 è stato realizzato un nuovo duplicato dal quale è stata tratta questa copia. Il film era in buono stato nel '29 e nel '59 e lo è altrettanto adesso. Non possiamo fare a meno di pensare che il super-efficiente Mister Hitchcock avrebbe approvato la cosa. Bryony Dixon, BFI National Archive

Comporre per Hitch

Nonostante Hitchcock abbia lavorato, nel corso della sua carriera sonora, con numerosi compositori, credo che abbia senso parlare di una "colonna sonora per Hitchcock". È una musica fortemente influenzata dalle tonalità di Bernard Herrmann e Miklós Rózsa, un compendio di motivi capaci di suscitare tensione ed emozione e che si librano romantici nelle scene d'amore, suggerendo tra le righe che forse non ci sarà un lieto fine. Questo era il mio bagaglio quando ho intrapreso la composizione dell'accompagnamento musicale per *Blackmail*, che mi ha divertito più di qualsiasi altro mio precedente lavoro.

Ciò è dovuto a molteplici fattori. Timothy Brock è il collaboratore che ho sempre sognato e una gran parte del successo di questo accompagnamento si deve alla sua straordinaria abilità musicale e al suo entusiasmo. Non avevo mai composto un accompagnamento per orchestra sinfonica e anche se l'impresa mi intimidiva, si trattava di un'opportunità appassionante. A mio parere la versione muta di *Blackmail* è il più bel film del cinema muto inglese, un'opera matura, adulta, un'esperienza più gratificante del suo equivalente sonoro – il che è comprensibile, visto che nel 1929 Hitchcock era un maestro della tecnica del cinema muto. Il sonoro lo rese un pioniere, quantunque estremamente dotato, nel nuovo medium dalle colonne sonore sibilanti e dagli accenti impeccabili. *Blackmail* è anche una grande opera d'arte in generale e questo costituisce l'aspetto più attraente e al tempo stesso spaventoso, del mio tentativo di dotarlo di un accompagnamento musicale.

Il film è completamente immerso nell'atmosfera di Londra, mia città natale, ed è pieno di atteggiamenti tipicamente britannici (più precisamente inglesi), alcuni dei quali particolarmente eccentrici, e di tutte le stranezze in mezzo alle quali sono cresciuto e che riconosco. Lo stesso Hitchcock rappresenta un insieme di atteggiamenti da buon cattolico nei confronti del peccato (colpa e castigo) e da buon londinese nei confronti del crimine (nascosta ammirazione per chi lo pratica con naturalezza e chiaro piacere per chi la fa franca con eleganza). E *Blackmail*, a quel punto della sua carriera, era un'affermazione definitiva del suo carattere. I requisiti musicali del film risultavano ovi grazie alla magistrale orchestrazione dell'azione. Come Hitchcock, mi sono innamorato di Anny Ondra e ho cercato di rendere la musica complice della sua seduzione (è quel bel vestito che la mette nei guai e nella mia partitura, quando lo indossa, diventa una Cenerentola inconsapevole del fatto che il Principe Azzurro sta per

servation and printing masters affording no opportunity for scenes to be lost or deterioration to set in. A new dupe was made in the 1990s from which this print has been struck. It looked pretty good in '29 and '59, it looks just as lovely now. I can't help feeling the über-efficient Mr Hitchcock would have approved.
Bryony Dixon, BFI National Archive

Scoring for Hitch

I believe that there is such a thing as a 'Hitchcock score', for all the fact that Hitch worked with numerous composers during his sound career. It's a score heavily weighted towards the tonality of Bernard Herrmann and Miklós Rózsa, a textbook compendium of tension and thrill motifs which soars romantically in the love scenes with just a hint of warning that there may be no happy ending. This is the toolbox I raided when I embarked on this score for Blackmail and I have enjoyed it more than any work I have ever done before. This is due to many factors – Timothy Brock is the collaborator of my dreams and a great part of any success this score may have is due to his extraordinary musicianship and enthusiasm. I have never scored a film for full symphony orchestra before and if the challenges were daunting, the opportunities were dazzling. The silent Blackmail is, for me, the greatest British silent film, a mature and adult drama and a more rewarding experience than its sound counterpart – understandably since Hitch was, by 1929, a master of the techniques of silent cinema. Sound made him a pioneer, albeit a hugely gifted one, in the new medium of hissing soundtracks and cut-glass accents. Blackmail is, moreover, a great British work of art in any medium, the most alluring and fearsome aspect of all in my attempting to score it.

The film is drenched in the character of London, my home town, and its peculiarly British (specifically English) attitudes, few of them particularly wholesome, all character quirks I grew up with and recognise. Hitch himself is an amalgam of a good Catholic's attitude to sin (guilt and retribution) and a good Londoner's attitude to crime (quiet fascination with those who effortlessly practise it and outright delight at those who stylishly get away with it) and Blackmail was, at this point in his career, his most definitive statement of his own character. He makes his musical requirements very obvious from beyond the grave, through masterly direction of the action. Like Hitch, I fell in love with Anny Ondra and tried to make the music complicit in her seduction (it's that beautiful dress that gets her into trouble – in my score when she wears it she becomes Cinderella unaware she is about to be raped by Prince Charming) and I also tried to mirror Hitch's love of London and its people, with the exception of its policemen.

For the first time in my life I have been in the same privileged position as my composition heroes – working with the best director in the

violentarla). Ho cercato anche di trasmettere l'amore di Hitchcock per Londra e tutti i suoi abitanti, a eccezione dei poliziotti.

Per la prima volta in vita mia, mi sono trovato nella stessa situazione privilegiata dei miei compositori preferiti. Ho avuto la possibilità di lavorare con il miglior regista del settore a un classico accompagnamento orchestrale romantico, nella tradizione di un tempo, in cui le tonalità raramente intervengono in chiavi maggiori o minori pure, ma indugiano tra le due, rispecchiando le incerte scelte morali dei personaggi (sempre molto umane). Così come *Blackmail* si compiace nel descrivere le zone grigie del comportamento umano, l'accompagnamento musicale cerca di alludere allo stesso modo ai toni del grigio. La musica è stata composta attraverso un duro lavoro, ma con grande divertimento, grazie soprattutto all'attenzione, alla pazienza e all'energia del Maestro Brock, ma anche dei giganti sulle cui spalle mi sono appoggiato. Hitchcock, Herrmann, Rozsa e Waxman avevano già fatto tutto ed era tutta la vita che li ascoltavo.

Sono immensamente grato al festival per avermi dato questa magnifica opportunità per i miei cinquant'anni e, nello stesso tempo, di aver reso *Blackmail* il primo film muto inglese ad avere un nuovo accompagnamento per orchestra dai tempi dell'avvento del sonoro.

Neil Brand

business towards a classic romantic orchestral score in the old tradition, where tonalities seldom enter pure major or minor keys but lurch between the two, matching the characters' flailing (and all too human) moral choices. As Blackmail delights in the grey areas of human behaviour, the score attempts to be equally alluring shades of grey. The music came with much hard work but great delight – mainly because of Maestro Brock's care, patience and energy but also because of the giants on whose shoulders I was standing. Hitch, Herrmann, Rozsa and Waxman had done it all before and I had been listening to them all my life.

I am enormously grateful to the festival for giving me this wonderful opportunity in my 50th year and, coincidentally, for making Blackmail the first British silent drama to be newly scored for full orchestra since the advent of sound.

Neil Brand

FILM SONORI / SOUND FILMS

LOVE AFFAIR

STATI UNITI, 1932 REGIA: THORNTON FREELAND

■ SOG.: DAL RACCONTO "LOVE AFFAIR" DI URSULA PARROTT (1930); SCEN.: JO SWERLING, DOROTHY HOWELL; F.: TEDDY TETZLAFF; MO.: JACK DENNIS; SU.: CHARLES NOYES; INT.: DOROTHY MACKAILL (CAROL OWEN), HUMPHREY BOGART (JIM LEONARD), JACK KENNEDY (GILLIGAN), BARBARA LEONARD (FELICE), ASTRID ALLWYN (LINDA LEE), BRADLEY PAGE (GEORGIE KEELER), HALLIWELL HOBBS (KIBBEE), HALE HAMILTON (SIG. BRUCE HARDY), HAROLD MINJIR (ANTONE); PROD.: COLUMBIA PICTURES; PRI. PRO.: 17 MARZO 1932 ■ 35MM. D.: 68'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: SONY-COLUMBIA

Ritornato a Hollywood dopo una breve apparizione in *After All* a Broadway, nel ruolo di protagonista maschile Bogart affianca Dorothy Mackaill, giovane star degli anni '20 ormai prossima al termine della propria carriera. Lei è un'ereditiera e lui un ingegnere aeronautico senza mezzi in cerca di finanziamenti per produrre un nuovo motore da lui ideato. Lui le insegna a volare e i due si innamorano. Lei perde la sua fortuna e tenta di sposare un ricco agente di cambio per poter continuare a finanziare il suo amato, ma il piano va in fumo. La storia è troppo densa per un film così breve, ma Bogart padroneggia bene il proprio ruolo, compresa una corsa contro il tempo e la morte al culmine drammatico della vicenda.

George Perry, *Bogie - A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*, Aurum, Regno Unito, 2006

Back in Hollywood after a brief appearance in After All on Broadway, Bogart was the male lead opposite Dorothy Mackaill, a popular young star of the 1920s nearing the end of her career. She plays an heiress and he a poor aeronautical engineer anxious to get backing for a new engine he has designed, and he teaches her to fly. They fall in love, she loses her fortune, and tries to marry a wealthy broker so that he can have his funding, a plan that goes adrift. There is far too much story for so short a film, but Bogart handles his role creditably, including a life-saving race against time as the dramatic climax.

George Perry, *Bogie - A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*, Aurum, United Kingdom, 2006

LA BANDERA

FRANCIA, 1935 REGIA: JULIEN DUVIVIER

■ T. IT.: LA BANDERA; SOG.: DAL ROMANZO DI PIERRE MAC ORLAN; SCEN.: JULIEN DUVIVIER, CHARLES SPAAK, PIERRE MAC ORLAN (NON ACCR.); F.: JULES KRÜGER, MARC FOSSARD; MO.: MARTHE PONCIN; SCGF.: JACQUES KRAUSS; MU.: JEAN WIENER, ROLAND MANUEL; SU.: GEORGES GÉRARDOT, MARCEL PETIOT (ESTERNI); INT.: JEAN GABIN (PIERRE GILIEITH), ANNABELLA (AÏCHA LA SLOUI), ROBERT LE VIGAN (FERNANDO LUCAS), PIERRE RENOIR (IL CAPITANO WELLER), GASTON MODOT (SOLDATO MULLER), MARGO LION (PLANCHE-A-PAIN), RAYMOND AÏMOS (MARCEL MULOT), VIVIANE ROMANCE (RAGAZZA DI BARCELLONA), CHARLES GRANVAL (IL SEGOVIANO), MAURICE LAGRENÉE (SIMENON), JÉSUS CASTRO BLANCO (IL SERGENTE), ROBERT OZANNE (IL TATUATO), LOUIS FLORENCIE (GORLIER), REINE PAULET (ROSITA), LITTLE JACKY (WEBER), NOËL ROQUEVERT (IL SERGENTE NEL TRENO), GENIA VAURY (LA RAGAZZA DEL RISTORANTE); PROD.: MAURICE JUVEN PER SNC - SOCIÉTÉ NOUVELLE DE CINÉMATOGRAPHIE; PRI. PRO.: PARIGI, 20 SETTEMBRE 1935 ■ 35MM. D.: 102'. BN. VERSIONE FRANCESE / FRENCH VERSION ■ DA: ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM PER CONCESSIONE DI SOCIÉTÉ NOUVELLE DE LA CINÉMATOGRAPHIE



Nella sequenza notturna che apre *La Bandera*, lo stile visivo e narrativo di Julien Duvivier è già riconoscibile – la panoramica dall'alto su un mondo di formiche umane, il delitto in ellissi, la flagranza fisica del sangue, l'azione convulsa, la città come teatro di fughe illusorie, la sorte segnata di un uomo – come sono identificabili alcuni motivi del Populismo tragico, che iniziava proprio allora la sua stagione. Quel crimine enigmatico marca come una maledizione il destino di Pierre Gilieth, primo personaggio a cui Jean Gabin abbia impresso i crismi del suo mito. Lo spazio è sempre sottomesso ad un'angosciosa claustrofobia, sia nelle stazioni della fuga di Gilieth a Barcellona, sia negli ambienti esotici della Legione Straniera spagnola. Gli eroi perdenti di Duvivier sono dannati all'esilio, all'ossessione dei rimorsi e alla nostalgia della propria terra perduta, con la prospettiva di una morte violenta, spesso amaramente derisoria (Gilieth rimane ucciso all'arrivo dei rinforzi). La dimensione romanzesca ed esotica della Legione sembra soltanto una dilazione ingannevole, come l'amore della fascinosa danzatrice Aïcha "la Slaoui" (Annabella) e l'amicizia tardiva di Lucas (il luciferino Robert Le Vigan), che avrebbe dovuto arrestare Gilieth per incassare la taglia sulla sua testa. Il realismo convulso di alcune sequenze (l'inseguimento a Barcellona, girato con la mdp nascosta fra la folla) si alterna magistralmente alla densità simbolica di cupe parentesi oniriche (il sogno dell'omicidio in sovrimpressioni) e ad elementi visionari (il legionario con la maschera di morte tatuata sul volto). Claustrofobica è anche la sequenza dell'assedio del fortino, dove le azioni spasmodiche dei corpi dei legionari che muoiono come mosche, e la crudeltà dei dettagli (la botte colma d'acqua avvelenata, un tormento nel tormento) conferiscono al film un respiro tragico.

Fu Gabin a proporre a Duvivier l'acquisto in comune dei diritti del romanzo di Pierre Mac Orlan per un adattamento cinematografico. Primo di sette film scritti con lo sceneggiatore Charles Spaak e terzo film del glorioso sodalizio con Gabin, *La Bandera* fu girato in ambien-

In the nighttime sequence that opens La Bandera, Julien Duvivier's visual and narrative style is immediately recognizable – the pan shot above a world of ant-sized humans, the crime in suspension, the physical heat of blood, frenetic action, the city as a stage for the illusion of escaping, a man's marked fate – just as are some themes of Poetic Realism, which began in this period. The mysterious opening crime is like a curse on the destiny of Pierre Gilieth, the character that made Jean Gabin a star. Space turns cloyingly claustrophobic during Gilieth's escape in Barcelona and in the exotic settings of the Spanish Foreign Legion. Duvivier's underdog heroes are condemned to exile, the obsession of remorse and homesickness for the land they had to leave behind, and the future holds for them a violent death that often seems a mockery (in fact, Gilieth is killed as reinforcements arrive). The exotic and fanciful world of the Legion is just a deceptive respite from reality, like the love story with the charming dancer Aïcha "la Slaoui" (Annabella) and the late friendship with Lucas (the diabolic Robert Le Vigan), who was supposed to arrest Gilieth for a reward. The frenetic realism of some sequences (the chase scene in Barcelona, shot with the camera hidden in the crowd) alternates brilliantly with the symbolic density of dark, dream-like digressions (the superimposed dream of the murder) and visionary elements (the legionnaire with the mask of death tattooed on his face). The attack on the fort is a claustrophobic sequence where the spasmodic actions of the dying legionnaires' bodies and the cruel details (the barrel full of poisoned water, an unending chain of torment) give the film a tragic tone.

It was Gabin who proposed that Duvivier get the rights to Pierre Mac Orlan's novel to make a film adaptation. The first of seven films with the screenwriter Charles Spaak and the third film of successful collaboration with Gabin, La Bandera was shot on location (except the scenes with Annabella, which were shot in the studio). The film was originally dedicated to the then colonel Franco, who had supported

ti reali (mentre le sequenze con Annabella furono realizzate in studio). Inizialmente il film fu dedicato all'allora colonnello Franco, che aveva favorito le riprese nel Marocco spagnolo, ma la dedica fu cancellata dopo la riedizione del 1959. In Italia uscì mutilato di quasi trenta minuti dalla censura del regime fascista.

Roberto Chiesi

the filming in Spanish Morocco, but the dedication was removed from the 1959 reissue. In Italy fascist censors chopped out less than thirty minutes from the original film.

Roberto Chiesi

IN WHICH WE SERVE

GRAN BRETAGNA, 1942 REGIA: NOËL COWARD, DAVID LEAN

■ T. IT.: EROI DEL MARE / IL CACCIATORPEDINIERE TORRIN; SOG.: NOËL COWARD; SCEN.: NOËL COWARD, BETTY CURTIS; F.: RONALD NEAME; MO.: THELMA MYERS; SCGF.: DAVID RAWNSLEY, WILLIAM C. ANDREWS; CO.: NORMAN DELANEY; MU.: NOËL COWARD; SU.: CHARLES C. STEVENS; EFFETTI SPECIALI: DOUGLAS WOOLSEY, STANLEY GRANT; INT.: NOËL COWARD ("D", CAPITANO EDWARD V. KINROSS), JOHN MILLS (MARINAI SEMPLICE SHORTY BLAKE), BERNARD MILES (SOTTUFFICIALE CAPO WALTER HARDY), CELIA JOHNSON (SIG.RA ALIX KINROSS), KAY WALSH (FREDA LEWIS), JOYCE CAREY (KATH HARDY), DEREK ELPHINSTONE (NO. 1), MICHAEL WILDING ("FLAGS"), ROBERT SANSOM ("GUNS"), PHILIP FRIEND ("TORPS"), JAMES DONALD (DOTTORE); PROD.: TWO CITIES FILM; PRI. PRO.: LONDRA, 1 OTTOBRE 1942 ■ 35MM. L.: 3138 M. D.: 115'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: BFI NATIONAL ARCHIVE PER CONCESSIONE DI PARK CIRCUS

È un film sulla guerra realizzato durante la guerra, in un periodo della storia in cui nessuno parlava ancora di film "antiguerra". E rispecchia in modo molto preciso i sentimenti delle tre classi da cui era formata la società britannica – la classe operaia, il ceto medio e quello alto – nella maniera semplicistica in cui tutti allora consideravano la guerra. Benché comprenda già la prima sconfitta europea, con l'evacuazione della maggior parte delle forze armate britanniche a Dunkerque, e l'"ingresso di Hitler a Parigi", era ancora un'epoca in cui quasi tutti, nonostante la guerra nel deserto, le incursioni aeree e la Battaglia d'Inghilterra, ritenevano che i massimi orrori di guerra fossero stati quelli dei combattimenti di trincea nelle Fiandre durante la Prima Guerra Mondiale (...). La distruzione massiccia delle città attraverso i bombardamenti aerei e gli orrori dello scenario giapponese del conflitto, culminanti nella spaventosa e inconcepibile mostruosità dei campi di concentramento, erano tutti aspetti della guerra totalmente sconosciuti nel 1942, quando gli scontri in mare, incentrati sull'affondamento delle navi di rifornimento da parte dei sottomarini tedeschi (come nella Prima Guerra Mondiale), continuavano a rafforzare l'idea inconscia che questo secondo conflitto fosse destinato a essere simile al primo. Di conseguenza, è abbastanza naturale che nel film ci si riferisca a Hitler in modo quasi amichevole, così come si parlava del "Kaiser Bill" durante il primo conflitto. (...) Il film inizia come un documentario di Grierson, con un montaggio di scene in cui vediamo la costruzione del cacciatorepediniere, con primi piani dei volti degli operai, i rivetti che vengono fissati sulle lastre di acciaio, parti dell'imbarcazione che vengono assemblate, la chiglia che prende forma, per finire con la bottiglia di champagne lanciata sulla prua e il varo della nave che scivola nell'acqua. (...) Se

It is a motion picture about war made in wartime, during a period of history when no one spoke about "anti"-war films. It reflected quite accurately the sentiments of the three classes which made up British society, the working, middle and upper class, in the simplified way in which all people then looked at war. Although it included the first defeat in Europe, with the evacuation of mostly British forces at Dunkirk, and "Hitler's Entry into Paris", it was still a time when almost everybody, in spite of the desert war, the air raids and the Battle of Britain still thought that the ultimate horrors of war were the Flanders fields trench battles of the First World War (...). The mass destruction of cities by aerial bombardment, the horrors of the Japanese theatre of war, culminating in the ghastly mind-defeating agonies of the concentration camps, were all aspects of war totally unthought of in 1942, where the war at sea, revolving around the sinking of vital supply ships by U-boats (as in the First War) again reinforced subconscious ideas that this second Second War was bound to be similar to the first. As a result, it was quite natural that Hitler could be referred to in the film in the same semi-friendly way as "Kaiser Bill" was in the other war. (...) The film begins in Grierson documentary form with a montage of scenes showing the building of the destroyer, with close-ups of workers' faces, of rivets being driven into steel plates, sections of the ship being swung into place, the keel taking shape, culminating in the champagne bottle breaking on the bow and the ship sliding into the water. (...) While there is little in this prelude which had not been seen before in British documentary films, it is an exciting introduction to the style and sensitivity of a new director, not Noël Coward, but David Lean, who, being fairly unknown to critics and public at the time this film was shown, was

in questo prelude c'è ben poco che non si sia già visto nel cinema documentario inglese, si tratta però di un'emozionante introduzione allo stile e alla sensibilità di un nuovo regista: non stiamo parlando di Noël Coward, ma di David Lean, che quasi sconosciuto a critica e pubblico ai tempi in cui il film uscì, viene a malapena citato nelle recensioni. La sensibilità al movimento e al lirismo di ogni inquadratura e l'abilità nel montaggio alternato sarebbero diventati caratteristici di molti dei suoi film successivi. Il mare con i suoi spruzzi e il cielo con le sue nubi si prestano a un bell'esempio di fotografia in bianco e nero, unita a una sensibilità per gli elementi.

Gerard Pratley, *The Cinema of David Lean*, Barnes & Co./The Tantivy Press, New Jersey-Londra, 1974

scarcely mentioned in any reviews. The feeling for movement and lyricism within the frame of each shot and the skilful editing and cross-cutting was to become a characteristic in many of Lean's films to follow. The sea with its spray and the sky with its clouds is a beautiful example of black-and-white photography and feeling for the elements.

Gerard Pratley, *The Cinema of David Lean*, Barnes & Co./The Tantivy Press, New Jersey-London, 1974

Omaggio a / *Homage to* Dino Risi

VIALE DELLA SPERANZA

ITALIA, 1952 REGIA: DINO RISI

■ SOG.: DINO RISI; SCEN.: ETTORE MARIA MARGADONNA, DINO RISI, GINO DE SANTIS, FRANCO CANNAROSSO; F.: MARIO BAVA; SCGF.: FLAVIO MOGHERINI; MO.: ERALDO DA ROMA; MU.: MARIO NASCIMBENE; INT.: COSETTA GRECO (LUIA), LILIANA BONFATTI (GIUDITTA), MARIA PIA CASILIO (CONCETTINA), PIERA SIMONI (FRANCA), MARCELLO MASTROIANNI (MARIO), NERIO BERNARDI (FRANZI), PIETRO DE VICO (TONINO), GISELLA MONALDI (TITINA), ACHILLE MAJERONI (VECCHIO ATTORE), BIANCA MARIA FUSARI (STEFANIA), FRANCO MONTAGNA, ODOARDO GIROTTI, CORRADO PANI, FRANCO MIGLIACCI, VINCENZO MILAZZO, NINO MARCHETTI, CLARA LOY, ETTORE JANNETTI, CARLO HINTERMANN, CESARE VIERI, MARIO RAFFI, ALESSANDRO FERSEN, SILVIO BAGOLINI, GIULIO CALI, ARRIGO BASEVI; PROD.: PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA MAMBRETTI; DISTR.: E.N.I.C.; PRI. PRO: 10 APRILE 1953 ■ 35MM. D.: 100'. VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: RIPLEY FILMS

Il viale della speranza era la storia delle ragazze che vanno col tram azzurro alla Tuscolana, a Cinecittà, per tentare la fortuna nel cinema. Cinecittà la vedevo alla mia maniera, con affettuosa ironia. C'era una scena molto divertente girata in una palestra di boxe; c'era un professore di recitazione interpretato da un vecchio attore, Achille Majeroni, che farà la parte dell'attore pederasta ne *I vitelloni* di Fellini, un vecchio trombone, interrogava un giovanotto, aspirante attore, in una scuola di terz'ordine, come ce ne sono tante che pullulano a Roma intorno al cinema per pescare i gonzi. L'aspirante attore era interpretato da Migliacci che aveva tentato allora di fare l'attore ed è diventato negli ultimi anni un famoso paroliere di canzoni. Aveva un gran naso che poi si è fatto ridurre...

Dino Risi, da un'intervista di Lorenzo Codelli, "Positif", n. 142, settembre 1972



Il viale della speranza was a story about girls who took the blue tram in via Tuscolana, to Cinecittà, to try their luck in film. I viewed Cinecittà in my own way, with an affectionate sense of humor. There was a very funny scene shot in a boxing gym; there was an acting teacher played by an old actor, Achille Majeroni, who would play the part of the homosexual actor in Fellini's *I vitelloni*, an old bag of hot air, questioning a young aspiring actor in a third-rate school, which the cinema world of Rome is teeming with for picking up innocent victims. Migliacci, the aspiring actor, had in fact tried to make it as an actor but who became a famous songwriter. He had a huge nose which he later had reduced...

Dino Risi, from an interview with Lorenzo Codelli, "Positif", n. 142, September 1972

LE AMICHE ITALIA, 1955 REGIA: MICHELANGELO ANTONIONI

■ SOG.: DAL RACCONTO "TRA DONNE SOLE" DI CESARE PAVESE (1949); SCEN.: MICHELANGELO ANTONIONI, SUSO CECCHI D'AMICO, IN COLL. CON ALBA DE CESPEDES; F.: GIANNI DI VENANZO; MO.: ERALDO DA ROMA; SCGF.: GIANNI POLIDORI; MU.: GIOVANNI FUSCO, ESEGUITE DA LIBERO TOSONI E ARMANDO TROVAJOLI; SU.: ENNIO SENSI, EMILIO ROSA, GIULIO CANAVERO; INT.: ELEONORA ROSSI DRAGO (CLELIA), GABRIELE FERZETTI (LORENZO), FRANCO FABRIZI (ARCHITETTO CESARE PEDONI), VALENTINA CORTESE (NENE), YVONNE FOURNEAUX (MOMINA DE STEFANI), MADELEINE FISCHER (ROSETTA SAVONI), ANNA MARIA PANCANI (MARIELLA), MARIA GAMBARELLI (DIRETTRICE DELL'ATELIER), ETTORE MANNI (CARLO, ASSISTENTE DELL'ARCHITETTO), LUCIANO VOLPATO (TONY, FIDANZATO DI MARIELLA), CONCETTA BIAGINI, ALESSANDRO FERSEN, MARCELLA FERRI, FRANCO GIACOBINI; PROD.: GIOVANNI ADESSI PER TRIONFALCINE; PRI. PRO.: MOSTRA DI VENEZIA, 7 SETTEMBRE 1955; DISTR.: TITANUS ■ 35MM. D.: 104'. BN. VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: CINETECA DI BOLOGNA E THE FILM FOUNDATION ■ RESTAURO ESEGUITO DALLA CINETECA DI BOLOGNA PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA CON IL SOSTEGNO DI GUCCI E THE FILM FOUNDATION / RESTORED BY CINETECA DI BOLOGNA AT L'IMMAGINE RITROVATA WITH FUNDING PROVIDED BY GUCCI AND THE FILM FOUNDATION. PER GENTILE CONCESSIONE DI TITANUS E RAI CINEMA. IN COLLABORAZIONE CON IL COMUNE DI FERRARA

Il primo pregio delle *Amiche* è d'essere importante come film in sé, come film di lei, Michelangelo Antonioni, indipendentemente da *Tra donne sole*. L'osservazione di costume, che per Pavese aveva un puro valore di materiale da costruzione per una definizione lirica e morale, qui viene in primo piano, come è del resto compito del cinema, e conformemente alla vocazione d'amaro cronista d'una generazione borghese da lei con tanta coerenza formulata nei suoi film precedenti e portata qui alla più compiuta espressione. È la prima volta al cinema che vediamo la vita delle comitive cittadine medio-borghesi di amici e amiche, le isterie e le acredini che fermentano sotto lo scherzo: tutto un mondo che ha già una sua tradizione letteraria, ma che il cinema non era finora arrivato a toccare, con le sue mani abituate a maneggiare meglio le vicende a forti contrasti, gli exploits individuali, che i chiaroscuri della vita associata. Lei l'ha fatto col suo modo di raccontare scarno e agro, basato sul legame di paesaggi sempre un po' squallidi e invernali con battute di dialogo pausate e quasi casuali, uno stile cinematografico che si rifà alla lezione dell'*understatement* di tanti scrittori moderni, tra cui anche Pavese. Il merito del suo film è aver visto questo mondo con uno sguardo sensibile e pur senza indulgenza (senza l'increspatura nostalgico-crepuscolare de *I vitelloni* di Fellini) mettendo spietatamente in luce la crudeltà spicciola, la sensualità superficiale, la continua viltà di fronte alle situazioni morali più tese; e soprattutto di non essersi limitato a quest'operazione descrittiva di costume, ma d'aver contrapposto ad esso la presenza d'un altro ritmo di vita, d'un'altra ragione e legame, quello del lavoro, qualsiasi esso sia, dirigere sartorie di lusso o maneggiare calce e mattoni, pur che si tratti di realizzarsi in cose compiute (...).

Italo Calvino, "Le amiche" e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni), "Notiziario Einaudi", novembre-dicembre 1955

GUCCI

THE FILM FOUNDATION

FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION



The first merit of Le Amiche is to be important as a film in itself, as a film of Michelangelo Antonioni himself, independent of Tra donne sole. The observation of the costume business, which for Pavese had a purely material constructional value as a lyric and moral definition, here comes into the foreground, as suits the task of cinema, and as is in conformity with the vocation of the bitter observer of a bourgeois generation, a view formulated with such coherence in his previous films and here brought to its most complete expression. It is the first time in cinema that we see the life of a group of petit-bourgeois friends, male and female, the hysteria and the acridities which ferment under the superficial laughter: a whole world which has already its literary tradition, but which the cinema till now has not touched upon, used as it is to handling more easily strongly contrasted incidents, individual exploits, with the chiaroscuro of life. With his spare and bitter way of story telling, he has based it on links of landscapes, always a little squalid and bleak, with bursts of dialogue, intermittent and almost casual, a cinematographic style which corresponds to the lesson of understatement of so many modern writers, Pavese among them. The merit of his film is to have seen this world with a regard which is sensitive and yet without indulgence (without the nostalgic-twilight frills of Fellini's I vitelloni), remorselessly exposing the fragmentary cruelty, the superficial sensuality, the continual cowardice in face of the most tense moral situations, and above all not to be limited to this descriptive operation of the costume business, but to counterpoint with it another rhythm of life, another reason and bond, that of work, whether it is to direct a de luxe fashion house or to handle bricks and mortar, as long as it is a matter of realising personal potential in things accomplished (...).

Italo Calvino, "Le amiche" e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni), "Notiziario Einaudi", November-December 1955

SEUL OU AVEC D'AUTRES

CANADA, 1962 REGIA: DENYS ARCAND, DENIS HÉROUX E STÉPHANE VENNE

■ SOG., SCEN.: DENYS ARCAND, STÉPHANE VENNE; F.: MICHEL BRAULT, BERNARD GOSSELIN, CLAUDE HÉROUX, JEAN-PIERRE PAYETTE, ANDRÉ SAINT-DENIS; MO.: GILLES GROULX; MU.: STÉPHANE VENNE; SU.: MARCEL CARRIÈRE; INT.: NICOLE BRAÛN, PIERRE LÉTOURNEAU, MARIE-JOSÉ RAYMOND, MICHELLE BOULZON, MARCEL SAINT-GERMAIN; PROD.: GEORGES LEFEBVRE, DENIS HÉROUX PER L'AGEUM - ASSOCIATION GÉNÉRALE DES ÉTUDIANTS DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL; PRI. PRO.: CANADA, 20 APRILE 1962 ■ 35MM. L.: 1756 M. D.: 64'. BN. VERSIONE FRANCESE CON SOTTOTITOLI INGLESI / FRENCH VERSION WITH ENGLISH SUBTITLES ■ DA: CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE ■ RESTAURO PROMOSSO DAL FONDS ASTRAL DEL TRUST POUR LA PRÉSERVATION DE L'AUDIOVISUEL DU CANADA, REALIZZATO PRESSO I LABORATORI VISION GLOBALE CON LA SUPERVISIONE DEL REGISTA MICHEL BRAULT A PARTIRE DA UN NEGATIVO ORIGINALE 16MM DA CUI È STATO TRATTO UN INTERNEGATIVO 35MM TRAMITE LAVORAZIONE DIGITALE A 2K / RESTORATION FUNDED BY FONDS ASTRAL OF TRUST POUR LA PRÉSERVATION DE L'AUDIOVISUEL DU CANADA AND CARRIED OUT AT VISION GLOBALE LABORATORIES UNDER THE SUPERVISION OF DIRECTOR MICHEL BRAULT FROM AN ORIGINAL 16MM NEGATIVE. A 35MM DUPE NEGATIVE HAS BEEN PRINTED WITH A DIGITAL 2K WORKFLOW

[Michel] Brault non è responsabile dell'idea di base del film, che fu interamente improvvisata a partire da un tema da due studenti dell'Università di Montréal [Denis Héroux e Denys Arcand]. Anche gli attori erano degli studenti e il finanziamento di quest'opera a ultra buon mercato (4.500 franchi) fu assicurato da dall'Unione degli studenti che decisero di fare questo film piuttosto che il tradizionale spettacolo di fine anno. Ma, non avendo nessuna conoscenza tecnica, gli "autori" domandarono a un'équipe dell'O.N.F., diretta da Michel Brault, di venire a girare il loro film. Il materiale impiegato fu quello del "cinéma-vérité": in diretta con micro-cravatte che permettevano la registrazione del sonoro sincrono. Brault si accontentò di "inventare" la sua regia secondo le azioni e i gesti degli attori.

Il tema scelto è molto vicino al documentario: i debutti all'Università di Nicole, la sua scoperta dei "costumi" studenteschi... e di Pierre che amoreggia con la provocante Michèle. Il film mostra la cerimonia d'inaugurazione della facoltà, con gli studenti che ascoltano un "oratore" canadese e assistono ad un corso di anatomia, senza dimenticare il tradizionale ballo studentesco dove l'amore trionferà. Il film ha molta freschezza e delicatezza, anche se talvolta, vedendo gli attori a corto d'idee, Brault rimedia alla loro carenza con qualche prodezza delle riprese. Gilles Groulx, per il suo montaggio molto netto, accentua ancora questo aspetto "estetizzante" di un film semplice che ne avrebbe fatto a meno... Sono ancora questi i limiti di ogni film volutamente e completamente improvvisato dall'inizio alla fine. Il film è ricco di umorismo, soprattutto per l'attitudine ostinata – per quanto disincantata – delle ragazze che vogliono farsi sposare... pur non credendo molto alle virtù dei loro compagni. René Prédal, *Jeune Cinéma Canadien*, "Premier Plan", n. 45, ottobre 1967



[Michel] Brault was not responsible for the film's underlying idea, which was entirely improvised using the subject of two students at the Université de Montréal [Denis Héroux and Denys Arcand]. The actors were also students, and the film's super small budget (4,500 francs) was raised by the students' association. The students had decided to do this film instead of the traditional end-of-year performance. But, not having any technical knowledge, the 'authors' asked an N.F.B. crew, headed by Michel Brault, to shoot the film. The materials used belonged to 'cinéma-vérité': live with tie clip microphones for synchronized sound recording. Brault had to be happy with 'inventing' his directing depending on the actors' actions and gestures.

The theme chosen is not far from being a documentary: Nicole's start at University, her discovery of student 'morals'... and Pierre's flirtation with the provocative Michèle. The film portrays the faculty's commencement ceremony with the students who listen to a Canadian 'speaker', attend an anatomy class, and, of course, the traditional student dance where love triumphs.

The film is fresh and delicate, even if at times Brault makes up for the actors' lack of ideas with daring shots. Gilles Groulx's spotless editing accentuates this stylized element of a simple film that could have done without it... These are still the limits of any film purposefully and entirely improvised from start to end. The film is rich with humor, especially the stubborn attitude – though disillusioned – of the girls who want to get married... despite not entirely believing in the virtues of their companions.

René Prédal, Jeune Cinéma Canadien, "Premier Plan", n. 45, October 1967

HERZOG BLAUBARTS BURG

GERMANIA, 1964 REGIA: MICHAEL POWELL

■ T. IT.: IL CASTELLO DI BARBABLÜ; T. ING.: BLUEBEARD'S CASTLE; SOG.: DAL LIBRETTO OMONIMO DI BÉLA BÁLAZS "A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA" (1911), MESSO IN OPERA DA BÉLA BARTÓK; F.: HANNES STAUDINGER; MO.: PAULA DVORAK; SCGF.: GERD KRAUSS; CO.: HELGA PINNOW-STADELMANN; INT.: NORMAN FOSTER (BARBABLÜ), ANA RAQUEL SATRE (GIUDITTA); PROD.: NORMAN FOSTER PRODUCTIONS ■ 35MM. D.: 60'. VERSIONE TEDESCA CON SOTTOTITOLI INGLESI / GERMAN VERSION WITH ENGLISH SUBTITLES ■ DA: ASHBRIITTE FILM FOUNDATION

Ricordo di aver visto questo film in una piccola sala del British Film Institute. Michael Powell aveva organizzato la proiezione per me. All'epoca rimasi colpito dal suo estremo rigore, dalla sua sobrietà insolitamente sontuosa e dalla sua grande bellezza visiva. Rivederlo a quarant'anni di distanza è un'esperienza ancora più intensa. La familiarità che ho acquisito nei confronti dei film di Powell fornisce altre chiavi di lettura, apre altri varchi attraverso i quali si può riversare l'immaginazione.

A un tratto, *Bluebeard's Castle* appare come l'anello di congiunzione mancante tra *The Tales of Hoffmann* e *Peeping Tom*. Il film riunisce in sé l'incredibile creatività visiva, le surreali scenografie del primo e il rigore morale, il tono perentorio, ineluttabile e tuttavia profondamente comprensivo del secondo. Barbablü è il fratello gemello di Mark. Entrambi vivono in un universo fatto di morte e di desolazione, popolato dai terrificanti ricordi dei loro delitti e da sogni infranti. Fiori e nubi si tingono del colore del sangue, come le immagini filmate da Karl Boehm o i nastri magnetici sui quali egli ha registrato le urla delle sue vittime così come le proprie grida di terrore. In questo mondo funereo, le vittime sembrano desiderare il loro destino o addirittura metterlo in scena.

Bisogna riconoscere che l'opera di Bartók è uno dei capolavori del secolo scorso – insieme a *Peter Grimes*, *Billy Budd* e *The Turn of the Screw* di Britten. Il libretto di Béla Bálazs è splendido, con la sua straordinaria partitura capace di dar vita a una tensione drammatica quasi insostenibile senza ricorrere ad alcun effetto artificiale. E Powell ritrova questa potenza musicale nella propria regia, nei cambiamenti di asse, di luce, di angolazione della macchina da presa, nelle prospettive e nei punti di fuga indistinti. Judith si ritrova all'improvviso di fronte a Barbablü, mentre nella scena precedente egli si trovava nella parte opposta dei sotterranei... Sembra che i personaggi si muovano l'uno verso l'altro, ma a un tratto ci si rende conto che si inseguono o che si stanno allontanando tra loro.

Coadiuvato dal brillante Hein Heckroth, le cui sperimentazioni vanno



I remember seeing this film in a small British Film Institute theater. Michael Powell had set up the screening for me. I was impressed then by its extreme rigor, its strangely luxuriant sobriety, and its great visual beauty. Seeing it again 40 years later is an even stronger experience. The friendly familiarity that I have formed with Powell's films provides more keys, opens other doors through which the imagination can surge.

Bluebeard's Castle appears suddenly as the missing link that connects The Tales of Hoffmann and Peeping Tom. It combines the incredible visual inventiveness, the surrealist set design of the first one, and the moral rigor, the peremptory, inescapable and yet deeply compassionate tone of the second. Bluebeard is Mark's twin brother. Both live in a universe of death and desolation, haunted by terrifying memories of their crimes and broken dreams. Flowers and clouds are tinted with blood like the images filmed by Karl Boehm or the magnetic tapes upon which he recorded the screams of his victims as well as his own cries of fear. In this funereal world, victims seem to long for their destiny or to stage it.

Let us acknowledge right away that Bartók's opera is one of the masterpieces of the last century – along with Peter Grimes, Billy Budd and The Turn of the Screw by Britten. Magnificent is Béla Bálazs's libretto, with its extraordinary score building up an almost unbearable dramatic tension without any artificial effect. And Powell recaptures this musical power in his direction, in his changes of camera axis, of lighting, of angles, blurring perspectives and vanishing points. Judith finds herself suddenly facing Bluebeard, when in the previous shot he stood at the other end of the dungeon... The characters appear to be walking towards each other but you quickly realize that they are following each other or moving away from each other.

Helped by the brilliant Hein Heckroth whose experiments are on a par with the work of some of the greatest theater directors – Peter Brook, Strehler, Chéreau -, Powell creates on a single set a tortuous,

di pari passo con i lavori di alcuni dei più grandi registi teatrali – Peter Brook, Strehler, Chéreau –, Powell crea su un unico set un dedalo tortuoso e imprevedibile – un labirinto mentale. La sensazione è quella di riuscire a penetrare nelle emozioni dei personaggi nello stesso modo in cui riusciamo a penetrare nella mente di David Niven in *A Matter of Life and Death*. E questo labirinto è perfettamente in sintonia con la musica di Bartók. «L'occhio ascolta», come diceva Paul Claudel. Cosa che Powell capisce e padroneggia in maniera assolutamente perfetta.

Un'altra cosa che mi colpisce in questo film, in cui i colori cupi e foschi degli sfondi e degli arredi scenici sono trafitti da bagliori dorati – come nella scena in cui Judith viene improvvisamente illuminata da una luce gialla come da un inatteso e purtroppo fugace raggio di sole – o violacei, o rossi come i fiori nell'acqua, è la sua straordinaria malinconia. È una malinconia che ritroviamo in molti film di Powell e Pressburger, da *The Small Back Room* a *Hoffmann*, da *Red Shoes* a *Blimp* e a *Peeping Tom*. Scaturisce dalle scenografie o dai personaggi, e dal rapporto di questi ultimi con il décor. L'imponente Norman Foster la esprime in modo meraviglioso sia nella recitazione che nel fraseggio musicale, nel modo in cui trattiene la voce. Negli ultimi minuti, quando la macchina da presa si allontana da Judith (interpretata con intensa passione dalla bellissima Ana Raquel Satre, che ricorda tante delle eroine di Powell), si ha l'impressione che egli si fonda fisicamente con il set, divenendone parte e trasformandosi in pietra. Florence Delay, nei suoi magnifici libri sui Cavalieri della Tavola Rotonda, ci ha fatto capire che la cosiddetta «malattia della malinconia» nel Medio Evo era sempre legata alla storia di un amore immenso, divorante, impossibile, infranto. Quell'amore tragico è lo stesso che popola le stanze di *Bluebeard's Castle*.
Bertrand Tavernier

unpredictable maze – a mental labyrinth. You feel as though you are penetrating the characters' emotions just as you penetrated David Niven's mind in A Matter of Life and Death. This labyrinth is perfectly in tune with Bartók's music. «The eye listens» as Paul Claudel said magnificently. This was perfectly understood and mastered by Powell.

What also strikes me in this film where the dark, brown colors of the background and props are pierced by flashes of gold – like in the shot where Judith is suddenly irradiated by a yellow light as if struck by an unexpected and, alas, fleeting ray of sunshine – or violet, or red like the flowers in the water, is its extraordinary melancholy. It is a melancholy that you find in many of Powell and Pressburger's films, from The Small Back Room to Hoffmann to Red Shoes to Blimp to Peeping Tom. It emanates from the scenery or from the characters and their relation to the decor. The impressive Norman Foster expresses it marvelously in his acting as well as in his musical phrasing; in the way he holds back his voice. In the last minutes, when the camera moves away from Judith (played with intense inner fire by the beautiful Ana Raquel Satre, who recalls so many of Powell's heroines), one gets the impression that he merges physically into the set, becomes a part of it, and turns to stone.

Florence Delay, in her magnificent books on the Knights of the Round Table, showed that what was called “the disease of melancholy” in the Middle Ages was always related to the story of an immense, devouring, impossible, broken love. That tragic love is the one haunting the rooms of Bluebeard's Castle.

Bertrand Tavernier (Translated by Michael Henry Wilson)

L'ULTIMO PUGNO DI TERRA

ITALIA, 1965 REGIA: FIORENZO SERRA

■ CONS. ART.: CESARE ZAVATTINI; COMMENTO: GIUSEPPE PISANU, MANLIO BRIGAGLIA; TESTI: SALVATORE CAMBOSU, IGNAZIO DELOGU, GIUSEPPE FIORI, BENVENUTO LOBINA, EMILIO LOSSU, ANTONIO PIGLIARU; VOCI: RICCARDO CUCCIOLLA, MANLIO BUSONI; F.: FIORENZA SERRA, MARCO VULPIANI; RIPRESE SPECIALI: GIANNI RAFFALDI, MARIO BERNARDO; OP.: ANGELO BEVILACQUA, GIORGIO REGIS; COLL. RIPRESE: NINÌ BLUMENTHAL, MARIO MANCONI, AMBROGIO CARTA, RAFFAELLO MARCHI, PIERO DONEDDU, DOMENICHINO MUSCAU; MU.: FRANCO POTENZA (MUSICHE POPOLARI ESEGUITE DA FRANCESCO BANDE, PASQUALE LOI, GONARIO LICHERI, EMILIANO FARINA, GIUSEPPE MUNARI, NAZANINO PATERI); PROD.: REGIONE SARDA ■ 35MM. L.: 2556 M. D.: 97'. COL. VERSIONE ITALIANA / ITALIAN VERSION ■ DA: CINETECA SARDA ■ RESTAURATO NEL 2008 PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA A PARTIRE DAL NEGATIVO ORIGINALE SCORPORATO E DA UNA COPIA POSITIVA D'EPOCA PER LE PARTI MANCANTI; I MATERIALI SONO STATI LAVORATI SEGUENDO UN WORK-FLOW DIGITALE A 2K / RESTORATION CARRIED OUT IN 2008 AT L'IMMAGINE RITROVATA LABORATORY WITH A DIGITAL 2K WORK-FLOW FROM THE ORIGINAL SPLIT UP NEGATIVE AND AN ORIGINAL POSITIVE PRINT

Gli ultimi anni della sua vita Fiorenzo Serra li impiegò nel lavoro di recupero della sua grande “Enciclopedia audiovisiva della

Fiorenzo Serra spent the last years of his life putting together his massive “audiovisual encyclopedia of Sardinia”. Meticulous and

Sardegna". Puntuale e attivo a dispetto di un male ormai incalzante, riordinava carte e pellicole per lasciarci edizioni critiche dei suoi documentari e del lungometraggio *L'ultimo pugno di terra* del 1965. Purtroppo non ha avuto abbastanza vita e dal settembre del 2005 non è più con noi a lavorare al progetto sulla memoria storica audiovisiva della Sardegna. La ricerca e il restauro dei materiali de *L'ultimo pugno di terra* ci ha impegnato per quasi tre anni, ma era doveroso usare la stessa cura e passione di Fiorenzo, consapevoli del significato che questo film ha per la Sardegna. Girato tra il 1960 e il 1962, *L'ultimo pugno di terra* fu ultimato nel 1964 ma non ebbe l'approvazione della Regione Sarda che voleva un documentario celebrativo del Piano di Rinascita.

Nonostante il premio al Festival dei Popoli del 1966, il film non ebbe una distribuzione, fu quindi smontato e utilizzato per realizzare una serie di documentari brevi che invece circolarono nelle sale. In quel periodo alcune parti del negativo andarono perdute e oggi si è dovuto lavorare al restauro utilizzando anche positivi recuperati.

Giuseppe Pilleri, Cineteca Sarda

Il restauro de *L'ultimo pugno di terra* nasce dal desiderio e dalla necessità di riportare alla luce l'edizione del film che Fiorenzo Serra aveva pensato e voluto. Si tratta, quindi, di un importante progetto di recupero e di ricostruzione dell'edizione "madre" del film. La complessità, e quindi la sfida del restauro de *L'ultimo pugno di terra* risiede nella vastità del fondo legato all'opera, la cui storia, più che mai travagliata, è costituita da numerosi interventi che ne hanno minacciato l'integrità. Il negativo originale del film, infatti, è stato scorporato al fine di creare tutta una serie di nuovi documentari. Il considerevole numero di pellicole raccolte, il discreto stato di conservazione, ma anche la dettagliata documentazione extra-filmica si sono rivelate condizioni determinanti nella scelta della metodologia da applicare a questo restauro. Una volta completata, infatti, la fase di raccolta e studio delle copie testimoni, si è scelto di optare per l'impiego delle moderne tecnologie digitali per la ricostruzione integrale del film. Tutto il materiale utile ai fini della ricostruzione è stato lavorato seguendo un completo work-flow digitale a 2K (2048X1556) fino al ritorno finale delle immagini in pellicola tramite film recording. Grazie a questa metodologia è stato possibile, inoltre, intervenire su tutta una serie di problematiche che compromettevano l'integrità dell'opera e ricostruire con precisione l'originale. Il restauro è stato realizzato dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

Laura Pavone e Davide Pozzi

active despite unrelenting adversity, Serra re-organized his papers and films in order leave behind critical editions of his documentaries and the 1965 full-length film L'ultimo pugno di terra. Unfortunately, Serra's time ran out too quickly, and he stopped working with us on the audiovisual history of Sardinia when he passed away in September 2005. We have been committed to finding and restoring materials for L'ultimo pugno di terra for almost three years; it was incumbent on us to use the same care and passion as Fiorenzo, conscious as we are of this film's significance for Sardinia. Shot between 1960 and 1962, L'ultimo pugno di terra was completed in 1964, but it did not receive approval from Sardinia's regional authority, which wanted a documentary celebrating the regional development plan "Piano di Rinascita".

Despite being awarded at the 1966 Festival dei Popoli, the film never received distribution and, as a result, was broken down for making a series of short documentaries that were shown in theaters. During this time some of the negative was lost, and the restoration today had to use in part salvaged positive prints.

Giuseppe Pilleri, Cineteca Sarda

L'ultimo pugno di terra's restoration sprang from both a desire and duty to bring back to life the original film that Fiorenzo Serra had conceived of and intended to make. It was therefore to be an important project of salvaging and reconstructing the film's "master" edition. The film's original vastness is what made restoring L'ultimo pugno di terra complex and challenging. The work suffered from numerous interventions that threatened its integrity. In fact, the film's original negative was divided up in order to create a series of new documentaries. The large number of prints collected, their fairly good state of preservation and the detailed extra-filmic documentation available were determining factors in choosing the methodology to apply to this particular restoration. Once collecting and studying the prints was completed, we opted for using modern digital technology for the film's entire reconstruction. All the useful material for reconstruction was processed following a complete digital workflow with 2K (2048X1556) resolution up until finally restoring the images to film through film recording. This methodology enabled us to work specifically on a series of problems that compromised the work's entirety and to accurately reconstruct the original. The restoration was made with the support of the Società Umanitaria – Cineteca Sarda at the L'Immagine Ritrovata lab in Bologna.

Laura Pavone and Davide Pozzi

GAMPERALIYA

SRI LANKA, 1965 REGIA: LESTER JAMES PERIES

■ T. ING.: THE CHANGING VILLAGE; SCEN.: REGGIE SIRIWARDENA; F.: WILLIAM BLAKE; MO.: SUMITRA GUNAWARDANA; MU.: W.D. AMARADEVA; INT.: WICKREMA BOGODA (TISSA), GAMINI FONSEKA (JINADASA), PUNYA HIENDENIYA (NANDA), HENRY JAYASENA (PRYAL WELIWELI), GUNAWARDENA TRELICIA (ANULA); PROD.: CINELANKA ■ 35MM. D.: 105'. VERSIONE CINGALESE CON SOTTOTITOLI FRANCESI / SINHALA VERSION WITH FRENCH SUBTITLES ■ DA: UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE ■ UN RINGRAZIAMENTO APPLICARE A / SPECIAL THANKS TO PIERRE RISSIANT



[Lester James Peries] aveva scritto egli stesso le sceneggiature di questi due primi film [Rekava, 1956, e Sandesaya, 1960]. Per il terzo, adatta nel 1963 la prima parte di una trilogia romanzesca, *Gamperaliya* (t.l. Cambiamenti al villaggio, talvolta intitolato in inglese *A Family Chronicle*). Questo film ha una grazia che rimarrà il segno del suo autore. È la storia di una famiglia di "walauwe", agli inizi del secolo in una provincia del sud di Ceylan: in queste vaste ville che perderanno presto il loro lustro, vive una casta superiore la cui rigidità si incrinerà. Lester James Peries ha ancora girato in ambienti reali, esterni e interni (non c'erano scene di interni in *Rekava*). Gli studi di Colombo non potevano fornire alla troupe proiettori sufficienti ad illuminare le scene nelle case, e William Blake, direttore della fotografia in due cortometraggi e sei lungometraggi di Lester James Peries, racconta come fu soltanto grazie all'arrivo di una pellicola ultra-sensibile che poterono accontentarsi di un proiettore di duemila watt e quattro floods.

Il lavoro della fotografia in *Gamperaliya* è molto elaborato: quando una scena si svolge all'interno di una casa, si vede molto in lontananza, dalla finestra, il paesaggio circostante; se un vasaio ambulante o il fattore sopraggiungono mentre i protagonisti parlano in primo piano, il loro arrivo è filmato per tutto il tempo della conversazione, così come il loro allontanarsi, finché non raggiungono il fondo della proprietà. Anche una situazione quotidiana assume un'aria fantastica: l'eroina, durante una sosta verso un luogo di pellegrinaggio, sente il testo di una lettera che è letta dalla voce off del marito; è vicina ad un fuoco il cui fumo vela l'arrivo di un vagabondo che può evocare la silhouette dell'assente. (...) Sui mutamenti di questo ambiente tra due età, tra due secoli, tra due culture, dove le donne sono vestite ora con un giubbotto di merletto bianco molto europeo e di una lunga gonna di cotone di Ceylan, Lester James Peries dipinge un quadro sfumato, dove le scene si rispondono in eco. (...) Determinati dagli obblighi sociali, i personaggi vivono dei conflitti che il regista presenta con simpatia nella loro complessità.

Isabelle Jordan, *À la découverte de Lester James Peries*, «Positif», n. 235, ottobre 1980

[Lester James Peries] wrote the screenplays himself of these first two films [Rekava, 1956, and Sandesaya, 1960]. For the third one, in 1963, he adapted the first part of a trilogy, *Gamperaliya* (l.t. transformation of a village, sometimes mentioned with the English title *A Family Chronicle*). This film has a grace to it that shall live on as the filmmaker's hallmark. The story is about a family of 'walauwe' at the beginning of the century in a southern province of Sri Lanka: these vast villas that will soon lose their splendor are inhabited by an upper caste whose rigidity eventually cracks. Lester James Peries once again shot on location, exterior and interior scenes (there were no interior scenes in *Rekava*). Colombo studios could not supply the crew with projector lights for lighting the house scenes, and William Blake, director of photography for two shorts and six feature length films by Lester James Peries, said that it was only due to the arrival of super sensitive film that they got away with using just a two-thousand watt projector lamp and four floods. The photography work in *Gamperaliya* is very elaborate: when a scene takes place inside you can see the surrounding landscape off in the distance through the window; if a traveling pot seller or a farmer arrives while the main characters are talking in the foreground, their arrival is filmed during the entire conversation, and the same as they are going away until they reach the property's end. Even everyday situations have a magical air to them: the heroine, as she is taking a break during a long pilgrimage, hears the text of a letter read by her husband's voice off screen; she is near a fire, and its smoke blurs the arrival of a wanderer, evoking the silhouette of her absent husband. (...) The changes of this setting between two ages, two centuries, two cultures, where women wear European-like white lace bodices with long Sri Lankan cotton skirts, are depicted by Lester James Peries in a range of subtle shades, like a sfumato painting in which the scenes echo one another. (...) Fixed by social obligations, the characters experience conflicts that the director presents with complete understanding.

Isabelle Jordan, *À la découverte de Lester James Peries*, "Positif", n. 235, October 1980

GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES

GRAN BRETAGNA-STATI UNITI, 1966 REGIA: LIONEL ROGOSIN

■ F.: MANNY WYNN; MU.: CHATUR LAL, RAM NARAYAN; PROD.: ROGOSIN FILM PRODUCTION; DISTR.: IMPACT FILMS, ROGOSIN FILMS; PRI. PRO.: NEW YORK, 18 LUGLIO 1966 ■ 35MM. D.:73'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: CINETECA DI BOLOGNA ■ RESTAURO ESEGUITO PRESSO IL LABORATORIO L'IMMAGINE RITROVATA IN COLLABORAZIONE CON ROGOSIN HERITAGE / PRINT RESTORED AT L'IMMAGINE RITROVATA IN COLLABORATION WITH ROGOSIN HERITAGE

Con la sua profonda umanità e le sue immagini sorprendenti, il terzo film di Lionel Rogosin, *Good Times, Wonderful Times*, può essere considerato un'opera decisiva nella sua carriera. Questo film segna un allontanamento dal neorealismo e dalle influenze di Flaherty di *On The Bowery* e *Come Back Africa* alla ricerca di una "nuova forma", coinvolgendo attori d'avanguardia come Molly Parkin.

Ispirato da un profondo senso di pericolo di annientamento nucleare e dagli orrori della guerra, Rogosin viaggiò in tutto il mondo per raccogliere materiali rari e sconosciuti all'inizio degli anni '60. Mettendo brillantemente in contrasto queste immagini e tutta la loro brutale potenza con quelle di un elegante dinner party a Londra, il film è una possente orchestrazione di questioni morali che pone lo spettatore di fronte alle proprie responsabilità.

Avendo terminato il film nel 1964, mentre la Guerra del Vietnam era in pieno corso, Rogosin si vide costretto a distribuirlo da sé attraverso la propria società, la Impact Films, in modo da poterne assicurare la visione. Si calcola che il film sia stato visto da un milione di studenti delle università americane e Rogosin era orgoglioso di affermare di aver contribuito a convincere migliaia di giovani a opporsi alla guerra.

Questo film di enorme impatto, ispirato a *Hiroshima mon amour*, spinge all'estremo l'uso delle immagini storiche, creando una reazione a catena capace di produrre un'esplosione emotiva di orrore, consapevolezza e speranza.

Michael Rogosin



With profound humanity and striking images Rogosin's third film Good Times, Wonderful Times may be considered a pivotal work in his filmmaking. It is a departure from the neo realist and Flahertian influence of On The Bowery and Come Back Africa in his search for a "new form", with the participation of avantgarde actors like Molly Parkin.

Inspired by a deep sense of the danger of nuclear annihilation and the horrors of war, Rogosin traveled the world to gather rare undiscovered footage in the early 1960s. Brilliantly contrasting these images in all their brute power with a posh dinner party in London, it is a powerful orchestration of moral issues that leaves each viewer face to face with his own responsibilities.

Finishing the film in 1964 just as the Vietnam War was in full swing, Rogosin was obliged to distribute it himself through his company Impact Films in order to get the film shown. It is estimated that a million students saw the film as it was shown around American Campuses and Rogosin was proud to say that he felt he helped to convince thousands of young men to resist the war.

This film of tremendous power inspired by Hiroshima mon amour pushes the use of historical images to the extreme creating a chain reaction resulting in an emotional explosion of horror, awareness and hope.

Michael Rogosin

MAN'S PERIL THE MAKING OF GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES

STATI UNITI, 2008 REGIA: MICHAEL ROGOSIN E LLOYD ROSS

■ PROD.: MICHAEL ROGOSIN ■ BETA. D.: 24'. VERSIONE INGLESE / ENGLISH VERSION ■ DA: ROGOSIN
HERITAGE PRODUCTION

Man's Peril ripercorre gli avvenimenti politici e l'affascinante storia della realizzazione di *Good Times*, *Wonderful Times*, saga avvincente e priva di compromessi quanto quella legata alla realizzazione di *Come Back Africa*. Scopriamo così come Lionel Rogosin e il suo socio James Vaughan abbiano raccolto per più di due anni materiali rari provenienti dagli archivi di guerra di tutto il mondo, nonostante le enormi difficoltà dell'impresa e le pressioni economiche.

Rare immagini di Bertrand Russell ripreso da Rogosin, poi non utilizzate nella versione finale del film, vengono riscoperte e mostrate nel loro contesto storico, creando un dialogo sulle profonde preoccupazioni che univano Rogosin e Russell. Scopriamo così una nuova dimensione e un nuovo aspetto di Rogosin, che ce lo confermano come un precursore del pensiero politico e dell'umanità nel cinema. Michael Rogosin



Man's Peril traces the fascinating history and politics behind the making of Good Times, Wonderful Times, a saga as daring and uncompromising as the story behind Come Back Africa. We discover how Rogosin and partner James Vaughan collected rare materials over a two-year period from war archives around the world despite enormous difficulties and financial pressures.

Rare footage of Bertrand Russell filmed by Rogosin but unused in the final film is here rediscovered and shown in historical context. A dialogue of the deep concerns that united Rogosin and Russell is created. We discover a new dimension and facet of Rogosin as a forerunner of political thinking and humanity in cinema.

Michael Rogosin