

Cinema italiano: rarità e ritrovamenti / *Italy: Retrospect and Discovery*

In occasione del nostro trentennale, non potevamo non volgere uno sguardo retrospettivo all'intenso lavoro svolto dagli archivi negli ultimi tre decenni per riportare in luce la ricca eredità della stagione d'oro del cinema italiano: gli anni '10 e i primi anni '20 del secolo scorso. Nel predisporre l'elenco delle riscoperte e dei restauri, siamo rimasti sbalorditi dalle dimensioni del lavoro compiuto: i titoli rinvenuti in trent'anni riempirebbero i programmi di svariate edizioni del festival.

Dovendo necessariamente effettuare una selezione, ci siamo orientati su scelte di tipo celebrativo più che di impronta rigorosamente scientifica. Abbiamo deciso così di concentrare la nostra attenzione su alcune personalità dal particolare carisma che appaiono in film fino ad ora non visti.

Il pubblico delle Giornate 2010 è rimasto comprensibilmente ammaliato dal magnetismo animale di Pina Menichelli in *Il fuoco*. Quest'anno la possiamo ammirare, nei panni di una non meno diabolica femme fatale, in *La moglie di Claudio* di Gero Zambuto, appena restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Accanto a questo sarà possibile vedere anche una Menichelli più giovane e innocente in *Una tragedia al cinematografo*, piccante comica del 1913 di autore anonimo. L'altra grande diva del tempo, Francesca Bertini, rivaleggia in malvagità in *La serpe* (1920) di Roberto Roberti, esemplarmente restaurato dalla Cineteca Nazionale. E una Bertini più giovane interpreta *Il veleno delle parole* (1913) di Baldassarre Negroni.

Il tormentato pittore preda della Menichelli nel *Fuoco*, l'aristocratico Febo Mari, quest'anno non viene celebrato come attore ma come regista dell'unico film di Eleonora Duse, *Cenere* (1917), e anche di un altro "vehicle" della Bertini, realizzato per la sua società di produzione, *Maddalena Ferat* (1920) e basato sull'omonimo romanzo di Émile Zola del 1868.

La deliziosa Gigetta Morano occupa un posto speciale nella storia delle Giornate: nel 1985, quando presentammo la nostra pionieristica retrospettiva sui comici del muto italiano, era l'unica attrice del periodo ancora in vita e ormai quasi centenaria, fece un'intervista video, in cui rievocava con gioia l'incanto di quegli anni innocenti. Quest'anno siamo in grado di presentare Gigetta in *Santarellina* (1912) di Mario Caserini, un film a lungo ritenuto perduto e basato sul libretto di Meilhac e Millaud per l'operetta del 1883 di Hervé, *Mam'zelle Nitouche*, e in *Le acque miracolose*, un'audace commedia che lei interpretata con il suo abituale partner Eleuterio Rodolfi. Le Giornate hanno per anni devotamente seguito la storia di *La grazia* di Aldo De Benedetti – il terzo e ultimo film diretto da questo prolifico sceneggiatore. Basato su un racconto del 1894 di Grazia Deledda, alla sua prima uscita nel 1929 il film raccolse un successo di critica ma non di pubblico, e cadde nel dimenticatoio fino a quando Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli non lo inserirono nel programma del Festival di Rapallo del 1979. Lo abbiamo proiettato una prima volta nel 1989, riproponendolo vent'anni dopo in una versione restaurata digitalmente e provvista di accompagnamento musicale; ed è con grande piacere che lo presentiamo quest'anno in una nuova copia appositamente stampata dalla Cineteca Nazionale.

Il programma include anche un nostalgico omaggio ad alcuni dei grandi comici cui erano dedicate le Giornate del 1985; con loro, viene ricordato un piccolo gruppo di registi che, pur avendo diretto nel 1912 alcuni film Cines di notevole inventiva e stile, sono tuttora anonimi. Questi misconosciuti film provengono, come vari altri titoli italiani riuniti questa sezione, dalla leggendaria collezione Desmet dell'EYE Film Instituut Nederland, iscritta quest'anno dall'UNESCO nell'albo della "Memoria del mondo". È la prima collezione cinematografica ad essere insignita di un tale onore. E noi siamo orgogliosi di onorare l'EYE e la collezione Desmet realizzando questa speciale rassegna sul nostro cinema nazionale.

It was irresistible in our 30th anniversary year to look back at the massive work of archives during these three decades, in retrieving the rich heritage of Italy's golden age of cinema – the Teens and early Twenties of the 20th century. When we began to list these rediscoveries and restorations, however, we were staggered by the extent of the work achieved – enough eligible titles to programme several years of the Giornate. In necessarily refining the selection, we decided on choices that were more celebratory than necessarily academically disciplined. We decided to focus on a number of individual personalities of special appeal, who might be shown in work hitherto unseen. This, then, is a programme of people we like.

*Last year Giornate audiences were understandably mesmerized by Pina Menichelli's presence in *Il fuoco*. This year we can see her as a no less diabolical femme fatale, in Gero Zambuto's *La moglie di Claudio*, newly restored by the Museo Nazionale del Cinema of Turin. Alongside this we can see a younger, more innocent Menichelli*

*in an anonymous and saucy comedy of 1913, *Una tragedia al cinematografo*. A great contemporary diva, Francesca Bertini, competes in wickedness in the Cineteca Nazionale's exemplary restoration of Roberto Roberti's *La serpe* (1920). Again, a younger Bertini appears in Baldassarre Negroni's *Il veleno delle parole* (1913).*

*Menichelli's tormented leading man in *Il fuoco* was the patrician Febo Mari, whom we this year celebrate not as actor but as director of Eleonora Duse's only film, *Cenere* (1917), and yet another Bertini vehicle, made for her own company: *Maddalena Ferat* (1920), based on Émile Zola's 1868 novel, *Madeleine Féral*.*

*The delicious Gigetta Morano has a special place in our history: in 1985, when the Giornate presented its pioneering retrospective of early Italian comedy, Gigetta, then the only survivor of that era and close to her own centenary, recorded a video interview for us, joyfully recalling those enchanted years of innocence. This year we are able to present Gigetta in Mario Caserini's long-lost *Santarellina* (1912), based on the Meilhac and Millaud libretto for Hervé's 1883 operetta *Mam'zelle Nitouche*, and*

the daring comedy *Le acque miracolose*, with her regular comedy partner Eleuterio Rodolfi.

The Giornate has lovingly followed the history of Aldo De Benedetti's *La grazia* – the third and last film directed by this prolific screenwriter – for many years. Based on a story of 1894 by the Sardinian writer Grazia Deledda, the film was a critical but not commercial success on its first appearance in 1929, and was forgotten until its rediscovery in 1979, when Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli presented it at the Rapallo Festival. *The Giornate* first screened it in 1989, and 20 years later were able to show a digital restoration with music. Now we are proud to present a definitive new restoration by the Cineteca Nazionale of Rome.

The programme nostalgically recalls a few of the great comedians whom we first celebrated in 1985; and also celebrates a little group of directors who remain to this day anonymous, though they directed films of great invention and style at the Cines studio in 1912. These films – hitherto hardly known – come, like several other early works in this programme of Italian rediscoveries, from the legendary Jean Desmet Collection in the EYE Film Institute of Amsterdam, which was this year inscribed by UNESCO on its “Memory of the World” Register – the first archival film collection to be selected for this honour. *The Giornate* is in turn proud to honour EYE and the Desmet Collection in compiling this 30th anniversary Italian celebration of “people we like”.

Francesca Bertini

IL VELENO DELLE PAROLE (Lastertongen) (Celio Film, IT 1913)

Regia/dir.: Baldassarre Negroni; *cast*: Francesca Bertini (Luciana Valdi), Carlo Simoneschi (Carlo Rizzi), Alberto Collo (Alberto), Augusto Mastripietri (Giovanni Valdi); *Ig. or./orig. l.*: 642 m.; 35mm, 559 m., 30' (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

La “star” di *Il veleno delle parole* è Francesca Bertini, che all'epoca non era ancora una grande diva, ma lo sarebbe diventata presto. Luciana Valdi (Clara, nella versione olandese) è sposata con Carlo, un avvocato, quando si ripresenta Alberto, suo cugino e primo amore dell'adolescenza. La gente comincia a spargere la voce di una loro relazione, anche se Luciana fa di tutto per evitare la compagnia di Alberto. Sulle prime, Carlo rifiuta di dare credito alle dicerie, ma poi inizia a dubitare. Un giorno si reca da Alberto per chiedergli in prestito le sue pistole, affermando che deve battersi in duello con un uomo che lo ha insultato. Poi scopre, nascosta dietro una tenda, Luciana. La donna si trova lì solo per chiedere ad Alberto di impedire che il duello abbia luogo. Il marito afferra una pistola e le spara, uccidendola. In seguito legge il diario della moglie, nel quale Luciana dichiarava di aver amato solo suo marito. Carlo si pente, ma è troppo tardi.

Una sequenza vede i tre protagonisti intraprendere una gita in campagna per un picnic, insieme con altre dame e cavalieri di città che viaggiano in carrozza o a cavallo. Il folto gruppo si siede a mangiare su un prato, seguendo una precisa disposizione che ci riporta alla mente i vari “dèjeuners sur l'herbe” della pittura dell'800. La percezione che si ha della campagna è quella di un ricco abitante della città: la natura è descritta come uno sfondo idilliaco e ben coltivato adatto alle storie d'amore, alla commedia o al melodramma di ambiente borghese.

Il veleno delle parole è anche un film sul voyeurismo. Il senso dell'intrigo viene intensificato includendo scene che ci mostrano la coppia di presunti adulteri spiata da una varietà di persone. A tratti, coloro che spiano hanno più rilevanza della coppia stessa, come nella

scena in cui si vede un gruppo di ragazze scrutare Alberto e Luciana attraverso delle enormi siepi di bosso. In un'altra sequenza, una dama si volta indietro per dare una rapida occhiata ai due, con un sorriso cattivo sul volto. Non appare strano, quindi, se alla fine Luciana si trova celata proprio dietro a una tenda: un simbolo del nascosto, di qualcosa che ispira curiosità morbosa. Al contrario di situazioni analoghe nell'ambito della commedia, qui il segreto condiviso dal pubblico non genera ilarità; produce al contrario inquietudine e suspense. Luciana verrà scoperta? Carlo solleva la tenda nel momento stesso in cui pensa di aver sollevato un velo immaginario sulla situazione. Giunge però alla conclusione sbagliata.

Caso più unico che raro per l'epoca, il colpo esplosivo contro la protagonista viene descritto in modo esplicito, frontalmente, e non subì tagli dalla censura.

Il veleno delle parole [*The poison of words*] “stars” Francesca Bertini, who at that point was not yet a full-blown diva, but would soon become one. Luciana Valdi (Clara in the Dutch version) is married to Carlo, a lawyer, when Alberto, her cousin and lover in their adolescence, returns. People start to gossip about a relationship, although Luciana tries hard to avoid Alberto. At first, Carlo refuses to believe the story, and then starts to have doubts. He visits Alberto to ask him for his guns, saying he wants to fight a duel with a man who insulted him. He then discovers Luciana behind a curtain. She is there only to beg Alberto to prevent the duel. The husband grabs a gun and shoots her dead. Later on he reads his wife's diary, where Luciana states that she loved only her husband. He repents, but it is too late.

In one sequence the three protagonists travel to the country for a picnic, together with a large group of ladies and gentlemen from town in carriages or on horseback. They sit and eat in a deliberate composition, which brings to mind the various dèjeuners sur l'herbe of 19th-century painting. The perception of the countryside is that of the well-to-do city dweller: nature is described as an idyllic and cultivated background for bourgeois romance, comedy, or melodrama.

Il veleno delle parole is also a film about voyeurism. The sense of

intrigue is heightened by the inclusion of scenes showing the alleged adulterous couple being spied on by different people. In several cases the spies are given more importance than the couple itself, as in the scene in which a group of girls are seen looking at Alberto and Luciana through huge box-trees. In another shot a lady turns back to cast a rapid glance at the two, with an evil smile on her face. It is not strange, then, that in the end Luciana stands behind a curtain: a symbol for the hidden, for something inducing a morbid curiosity. In contrast to similar situations in comedies, here the publicly shared secret is no longer a joy; rather it produces anxiety and suspense. Will Luciana be discovered? Carlo lifts the curtain at the very moment he thinks he has lifted an imaginary veil on the situation. He comes to the wrong conclusion.

Quite uniquely for the time, the shooting of the female lead is depicted straight-on, full-front, and was not removed by the censors. – IVO BLOM

LA SERPE (Caesar Film / Bertini Film, IT 1920)

Regia/dir: Roberto Roberti; *sogg./story:* Sandro Salvini, Vittorio Bianchi; *ad., scen:* Vittorio Bianchi; *f./ph:* Alberto Carta; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (Naia), Sandro Salvini (Mario Sirchi), Emma Farnesi (Adonella Arsendi), Vittorio Bianchi (Bertrando Arsendi, banchiere/banker), Duilio Marrazzi, Raoul Maillard, Luigi Cigoli, Luigi Farnesi; *data v.c./censor date:* 1.1.1920 (no. 14749); *prima visione romana/Rome premiere:* 1.3.1920; *lg. or./orig. l:* 1580 m. (in 4 parti/parts); 35mm, 1050 m., 51' (18 fps), *col.* (imbibito e virato, metodo Desmet/*tinted and toned, Desmet method*); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Classico melodramma messo a punto dalla solita équipe (regista, sceneggiatore, operatore, scenografo) che alla Caesar è addetta ad alimentare l'aura divistica di Francesca Bertini. Al personaggio di bellezza fatale che la "prima donna" della Casa sta costruendo film dopo film ben si addice l'immagine allegorica che è al centro di questo racconto, quello della donna-serpe, che prima incanta e poi divora le proprie vittime. Peccato che l'idea su cui si basa questa volta il racconto sia in sostanza un equivoco abbastanza improbabile: la sicurezza (acquisita come?, non si sa), che matura nelle mente di una ragazza dal nome fascinoso (Naia), ma tanto selvaggia da meritare il nomignolo di serpe, che il compositore Mario Sirchi sia colpevole della morte del padre di lei e della sorellastra Adonella. Il poveretto è invece innocente, ha abbandonato fidanzata e patria per non infangare l'onore di una famiglia compromesso dal vero colpevole, e quando, inconsapevole, ritorna in patria dopo aver festosamente soggiornato negli Stati Uniti, deve subire prima l'assalto seduttivo di Naia e poi la sua furia vendicativa che lo fa finire, ancora una volta innocente, in prigione. Dopo di che, pentita, forse (mancano le scene finali) la donna-serpe concederà alla sua vittima il privilegio del perdono e di un rinnovato appagamento amoroso. Ci sono, insomma, tutti gli ingredienti tipici di un genere (il cinema in frac) che mostra ormai la corda, nella descrizione di

personaggi, sentimenti e ambienti totalmente estranei alla realtà di tutti i giorni, con giovanotti nullafacenti, donne voluttuose e maturi ganimesi in marsina che ne accontentano ogni capriccio. Nelle mani del suo più fedele servitore, il regista Roberti, la "diva" spadroneggia dall'inizio alla fine in una serie di primi piani, che la colgono prima giovanetta immersa nei piaceri della campagna (dove il padre, che non l'ha riconosciuta, l'ha relegata), poi promossa improvvisamente dama del gran mondo, vestita con toilettes di sarti alla moda e valorizzata, nel suo eterno cipiglio, dai violenti effetti chiaroscurali e cromatici abilmente scelti per lei da Alberto Carta. Il personaggio, nel suo adeguarsi ai vari passaggi dell'artificiosa vicenda in cui è immesso (rimanendo fra le quinte nella prima parte, e irrompendo in primo piano solo nella seconda) sprigiona comunque una certa decadente suggestione, grazie anche ad alcuni ingredienti narrativi interessanti (come l'uso della musica, del melanconico "notturno" per violino creato ed eseguito nei momenti chiave dal protagonista maschile, o l'effettismo luministico e scenografico delle scene-madri, che sottrae la maschera e le movenze dell'attrice ad ogni esigenza di credibilità) e al contrappunto tra gli eccessi della Bertini e la sprovvedutezza recitativa dei comprimari maschili: si capisce come all'epoca un film come questo riuscisse ad entusiasmare folle di ammiratori, nonostante l'ostilità sempre più insistente manifestata dalla critica per l'involuzione di uno stile che qualche anno prima aveva portato anche ad alcuni risultati di grande qualità. La copia purtroppo ha consistenti lacune, che non compromettono però più di tanto la fluidità della narrazione.

ALDO BERNARDINI

A classic melodrama made by the Caesar-Film team (director, scenarist, cinematographer, designer), which was exclusively devoted to nourishing the divistic aura of Francesca Bertini. To the character of the fatal beauty which the prima donna of the company had created, film after film added the allegorical image at the centre of this story, that of the donna-serpe (snake-woman), who first enchants and then devours her victim. A pity that the idea on which it is based this time should be in substance a fairly improbable idea: Naia – a girl with a fascinating name, but so wild as to merit the nickname of "la serpe" ("the snake") – comes to believe (how, we never know) that the composer Mario Sirchi is guilty of the death of her father, who is also the father of her half-sister Adonella. The poor fellow is in fact innocent, but abandons fiancée and homeland rather than besmirch the honour of a family compromised by the true culprit. Inconsolable, he finally returns home after a lively stay in the United States, but must submit first to Naia's seductive assault and then her vindictive fury, which succeeds in landing him, once again innocent, in prison. After which, repentant perhaps (the last scenes are missing), the snake-woman concedes to her victim the privilege of pardon and renewed amorous fulfilment.

Here are, in short, all the ingredients of the cinema in frac ("tail-coat cinema") genre, which reveal the threadbare depiction of characters, and the sentiments and ambience totally unrelated to everyday reality, with idle young people, voluptuous women, and mature dandies in tails

who indulge their every whim. In the hands of the director Roberti, her faithful servant, the diva queens it from beginning to end in a series of close-ups, which catch her first as a young girl immersed in the pleasures of the countryside (where she has been relegated by her father, who has not recognized her as his daughter), then suddenly elevated to a lady of society, dressed in high fashion, and shown, with her eternal scowl, in violent chiaroscuro and chromatic effects chosen for her by the cameraman Alberto Carta. Adapting to the various shifts in the artificial lifestyle in which she is placed, the character (who remains in the wings in the first part, and irrupts into the foreground in the second) nevertheless emanates a certain decadent fascination, thanks to some interesting narrative ingredients (like the use of the music, the melancholy “nocturne” for violin composed and performed at key moments by the male protagonist, or the lighting and design effects of crucial scenes, which remove the mask and gestures of the actress from all demands of credibility), and to the counterpoint between the excesses of Bertini and the ingenuous acting of the male second leads. One can understand how in its time a film like this succeeded in exciting its admirers, despite the increasingly persistent hostility of the critics towards the decline of a style which a few years earlier had achieved some results of great quality. The print unfortunately has substantial lacunae, which however do not considerably compromise the narrative flow. – ALDO BERNARDINI

Nota sul restauro

Restauro 2011. Materiale di partenza: positivo nitrato con viraggi e imbibizioni. Acquisto Archivio Fotografico Siciliano 1953.

A seguito di una ricerca condotta prima attraverso il database *Treasures from Film Archives* e poi direttamente tramite una “circolare” inviata alle cineteche FIAF, questa copia risulta finora essere l'unica esistente. È completa per circa due terzi rispetto al metraggio di censura (c. 1050 metri contro 1580) ed è caratterizzata da viraggi e imbibizioni di grande effetto, anche tra loro combinati. A giudicare dalla sequenza delle didascalie conservate e dei numeri riportati sui bordi per la colorazione delle scene, le lacune sono soprattutto disseminate e non concentrate in un unico punto. Spesso, inoltre, si può desumere la mancanza di fotogrammi all'interno di una scena o di una didascalia (es. una didascalia troppo breve o una scena che dovrebbe aprirsi con dissolvenza a iride che invece appare con l'iride già molto aperta, o, ancora, mancanza di fotogrammi dedotta dalla posizione dell'indicazione per le colorazioni).

Le lacune sono quindi numerose, ma hanno carattere sparso ed entità minima, ad eccezione della parte iniziale, di un blocco centrale (compreso tra la didascalia n. 69 e la n. 76), e del finale.

L'originale suddivisione in quattro parti, allo stato attuale delle ricerche, non è ricostruibile.

Si può quindi ipotizzare che questa copia costituisca una riedizione o, più probabilmente, un adattamento apportato nella fase di passaggio della Caesar Film (che originariamente produce il film, insieme con la “consociata Bertini Film”, e lo presenta in censura il 10 giugno

1919, per ottenere il visto soltanto nel gennaio 1920, mentre la prima proiezione è degli inizi di marzo) all'UCI, come mostrerebbero anche le tre didascalie residue con numero di catalogo 7 ed la sola menzione della Bertini Film. Il restauro è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

La copia nitrato è stata completamente risistemata e riparata (un lungo lavoro che ha riguardato in particolare i danni notevoli alle perforazioni). Ne è stato tratto un controtipo b/n sotto liquido per via analogica, che è stato poi acquisito in digitale a 2K. È stato eseguito il restauro digitale (Revival), in particolare curando la stabilità dell'immagine, che era in gran parte compromessa dai frequenti ed estesi danni della copia nitrato originaria.

Una volta completato l'*editing*, con l'inserimento di cartelli per i *credits* e per l'integrazione, laddove necessaria, delle lacune presenti, dal nuovo controtipo trascritto su pellicola da digitale, si è proceduto alla stampa di due copie positive, riproducendo le colorazioni originarie con il metodo Desmet.

La ricostruzione delle lacune è stata condotta grazie a una ricerca sulle fonti d'epoca che ha individuato nel libretto di sala conservato dalla Cineteca di Bologna, Fondo Martinelli, e nella recensione pubblicata in *L'illustrazione cinematografica italiana*, anno III, n. 8, del 31 marzo 1920, le sinossi di riferimento più complete.

La ricerca sulle fonti d'epoca ha anche permesso di tracciare le vicende storiche del film, dai primi annunci, alla distribuzione, alle diverse proiezioni in Italia (Roma, Torino, Trento). – MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

Notes on the restoration

Restored 2011. Original material: tinted and toned nitrate positive, purchased from the Archivio Fotografico Siciliano, 1953.

A search in the Treasures from the Film Archives database, followed by a circular sent to FIAF archives, established that this is the only known copy of the film.

About two-thirds of the original length registered by the censor (approx. 1,050 metres out of 1,580), the print is distinguished by striking tinting and toning, sometimes used in combination. Judging from the sequence of extant intertitles and the numbers noted on the edges for the tinting of scenes, the lacunae are for the most part distributed throughout the film rather than concentrated at one point. Frequently, moreover, it is also possible to detect frames missing in scenes or intertitles, where a title is evidently too short or a scene intended to iris-in starts with the iris already wide open; in other cases frames can be deduced as missing on the basis of the position of the colouring indication.

There are many gaps, then, but they are small and scattered, with the following exceptions: at the beginning, a block in the middle between titles 69 and 76, and in the finale. As things stand, the original division of the film into four parts cannot be reconstructed. One can therefore hypothesize that this is a reissue print, or more probably an adaptation made when Caesar Film passed over to UCI. This may also be deduced from three residual intertitles with the catalogue

number 7, which contain the only remaining mention of Bertini Film. Originally produced by Caesar Film, in partnership with Bertini Film, *La serpe* was submitted to the censor on 10 June 1919, and was finally approved in January 1920 and first shown at the beginning of March. The restoration was carried out by the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna. The original nitrate print was completely refurbished and repaired, a long process which required particular attention to the badly damaged perforations. A black-and-white duplicate was made by analogue means using wet-gate, and then transferred to 2K digital format. In the subsequent digital Revival restoration, considerable care was necessary to ensure the stability of the image, which had been compromised by the frequent and extensive damage in the original nitrate print.

Once the editing of the new negative was completed, with the insertion of the title cards for the credits and, where necessary, the integration of black frames representing the lacunae, the digital version was transferred to film. This was followed by the printing of two positive copies, in which the original colouring was reproduced using the Desmet method.

The reconstruction of the missing parts was made possible by research into archival sources from the film's period of production. The most useful references were the synopses in the souvenir booklet (libretto di sala) conserved in the Martinelli Collection at the Cineteca di Bologna and the review published in *L'illustrazione cinematografica italiana* on 31 March 1920.

This research also shed light on the history of the film – its initial advertising, its release, and its various showings throughout Italy (Rome, Turin, Trento). – MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

Aldo De Benedetti

LA GRAZIA (A.D.I.A., IT 1929)

Regia/dir: Aldo De Benedetti; *sogg./story:* dalla novella/*from the short story* “Di notte” di/by Grazia Deledda; *ad., scen:* Gaetano Campanile Mancini; *f./ph:* Ferdinando Martini; *scg./des:* Umberto Torri, Alfredo Montori; *cast:* Carmen Boni (Simona), Giorgio Bianchi (Elias Desole), Ruth Weyher (donna fatale/*the femme fatale*), Aldo Moschino [poi/*later* Giacomo Moschini] (servo nel palazzo della donna fatale/*servant in the femme fatale's palazzo*), Umberto Cocchi (fratello maggiore di/*elder brother of* Simona), Bonaventura Ibañez (padre di/*father of* Simona), Piero Dossena [poi/*later* Piero Cocco] (Tanu, fratello minore di/*younger brother of* Simona), Augusto Bandini, Tilde Dyer, Alberto Castelli, Giuseppe Pierozzi (oste/*host*); *data v.c./censor date:* 31.7.1929 (no. 25109); *prima visione romana/Rome première:* 26.11.1929; *lg. or./orig. l:* 2524 m.; 35mm, 2611 m., 103' (22 fps); *fonte copia/source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma (ristampa/*reprint* 2011, da un positivo d'epoca dell'edizione francese/*from an original nitrate print of the French version*).
Didascalie in francese / French intertitles.

La grazia è il terzo film realizzato da uno dei più noti e apprezzati soggettisti e sceneggiatori del cinema italiano degli anni Venti, Aldo De Benedetti, prodotto da un consorzio di cineasti costituito nel 1927 anche con la sua diretta partecipazione. Il film presenta vari elementi di novità e di originalità rispetto alle consuetudini del cinema italiano dell'epoca, prostrato da una crisi che dal 1923 aveva ridotto a poche unità la sua produzione annuale. Anzitutto perché, inserendosi in un filone culturale teso a valorizzare, attraverso il cinema, caratteristiche (usi e costumi popolari) regionali, ai contesti più largamente noti e frequentati, come quelli laziale-romano e napoletano, aggiungeva questa volta anche quello sardo. Rifacendosi inoltre a un racconto (e a quanto pare anche a un libretto d'opera intitolato “La Grazia”) di Grazia Deledda, ne assume il punto di vista, contraddicendo i luoghi comuni maschilisti allora dominanti nella società italiana (che, nel caso di rapporti sessuali extra-matrimoniali e della nascita di “figli della colpa”, si giudicava sempre e comunque in maniera severa la donna coinvolta, assolvendo o trattando con maggior indulgenza il partner maschile; qui invece il giudizio è rovesciato, si riconosce alla donna il diritto a vendicarsi del tradimento subito, della promessa non mantenuta). Ancora più interessante è poi la scelta di una soluzione stilistica coraggiosa e anti-spettacolare, che sceneggiatore e regista riescono ad applicare con coerenza, dall'inizio alla fine, senza compromissioni con i luoghi comuni del melodramma di genere. La vicenda di *La grazia* è infatti racchiusa in una dimensione favolistica e onirica, fuori da ogni connotazione di tempo e di spazio realistica: alla lentezza ieratica con cui agiscono gli attori in campo corrispondono i ritmi solenni del montaggio e dei movimenti di macchina, che creano un clima di attesa e di tensione. Questa scelta è sottolineata anche dall'uso non dissimulato del teatro di posa per gli interni: pochi sono infatti gli scorci realistici, limitati ad alcune incursioni nel paesaggio (la cavalcata solitaria nella neve del protagonista maschile, qualche scena di animazione natalizia nella piazzetta del villaggio). Si crea così una situazione in cui si giustifica l'enfasi nella rappresentazione degli ingredienti della religiosità popolare (la folla dei fedeli nel santuario, nella quale si immerge anche Elias) che prepara e rende possibile la scena del doppio miracolo finale (il fulmine che uccide la bambina e poi il suo risveglio fra le braccia del padre). Anche la presenza scenica degli interpreti dei personaggi di Elias e Simona, la cui avvenenza da figurini di moda contrasta con i rudi volti di familiari e compaesani, contribuisce al tono favolistico di quella che rimane pur sempre una novella natalizia a lieto fine. Funzionali e puntuali rispetto a questo assunto sono anche l'inconsueta sobrietà ed essenzialità delle didascalie dialogiche, e gli apporti dello scenografo e del costumista, che sono riusciti opportunamente a caratterizzare (ma senza mai far dimenticare, anche sotto questi aspetti, che si trattava di una rappresentazione, di una messa in scena) da un lato gli ambienti rustici e le vesti semplici dei montanari, e dall'altro, all'opposto, gli orpelli, volutamente esagerati e artificiosi nella loro freddezza, del palazzo in stile razionalista e degli abiti indossati dalla “donna fatale” e dal suo arcigno e sinistro maggiordomo. Si tratta dunque di un film per

tanti aspetti singolare, di buon livello espressivo; anche se forse non all'altezza di testimoniare – come all'epoca pretendeva Alessandro Blasetti – l'avvio di una rinascita del cinema italiano, per la quale bisognerà attendere l'anno successivo. – ALDO BERNARDINI

La grazia was the third film directed by Aldo De Benedetti, one of Italy's best-known and popular story and scriptwriters in the 1920s. It was produced by a consortium of filmmakers formed in 1927 with his direct participation. The film is marked by a number of innovative elements which distinguish it from the standard fare of the contemporary Italian cinema, which had been reduced to producing a handful of films per year after being hit by a crisis in 1923. First of all, the film was part of a cultural operation in which the cinema was used to spread awareness of regional life and customs in Italy, and its original contribution in this respect was to add a Sardinian setting to the more familiar portrayals of life in Rome and Naples. In addition, based on a story (and the libretto of an opera from which the film took its title) by Grazia Deledda, the film reflected her point of view as a woman. The social conventions of that time dictated that extra-marital relations and any consequent "child of sin" resulted in severe condemnation of the women involved, whereas men were judged indulgently or even absolved from blame altogether. In La grazia the conventional judgement is reversed: the woman is allowed the right to avenge her betrayal and the man's broken promise.

Of even greater interest is the brave choice to use a deliberately unspectacular style, rigorously maintained by the director and scriptwriter throughout the film, with no concessions to the melodramatic clichés in vogue at the time. The story is given a dreamlike atmosphere, outside any realistic dimension of time and space. The deliberate solemnity of the actors' gestures is matched by the length of the shots and the slow speed at which the camera moves, building a climate of tense expectation. This approach is also reflected in the frank recourse to theatrical convention in the interior settings; the few realistic scenes are confined to outdoor episodes such as the solitary ride in the snow of the male protagonist Elias and the Christmas festivities in the village square. The atmosphere thus created justifies the emphasis in the portrayal of religious fervour (the throng of the faithful in the sanctuary, whom Elias joins), which in turn prepares the ground for the double miracle featured in the final scene, where the baby girl, killed by lightning, comes back to life in her father's arms. The "stage" presence of the actors playing Elias and Simona, whose model-like good looks contrast with the rough features of her family and fellow-villagers, also contributes to the fantasy aura of what is after all a Christmas story with a happy ending. Entirely in keeping with this concept is the unusual sobriety and concision of the dialogue intertitles, and also the work of the set and costume designers. Bearing in mind that they were dealing with a representation, a mise-en-scène, they succeeded in providing the contrast between rustic settings and the simple traditional dress of mountain people, and the deliberately overstated coldness of the furnishings in the opulent rationalist apartment of the femme fatale, as

well as her attire and that of her sullen, sinister butler. La grazia is thus a noteworthy film in many respects, and an expressive one, even if perhaps not at the level of witnessing – as Alessandro Blasetti asserted at the time – a rebirth of Italian cinema. That was to come about in the following year. – ALDO BERNARDINI

Febo Mari

CENERE (Madre) (Ambrosio, IT 1917)

Regia/dir: Febo Mari; *sogg./story:* Grazia Deledda, dal proprio romanzo/from her novel (1904); *scen:* Eleonora Duse, Febo Mari; *f./ph:* Giuseppe Gaietto(?); *cast:* Eleonora Duse (Rosalia Derios), Febo Mari (Anania), Misa Mordegia Mari (Margherita), Ettore Casarotti (il bimbo/the little boy), Ilda Sibiglia, Carmen Casarotti; *data v.c./censor date:* 1.11.1916 (no. 12166); *prima visione romana/Rome premiere:* 20.3.1917; *lg. or./orig. l:* 914 m.; 35mm, 773 m., 42' (16 fps), *col.* (virato/toned); *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli, Gemona (in collaborazione con/with the collaboration of George Eastman House, Rochester, NY; Cineteca Sarda, Cagliari).

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il film è noto e apprezzato soprattutto perché si tratta dell'unica prestazione data al cinema da Eleonora Duse, prestigiosa attrice del teatro italiano. A prescindere, quindi, dalla sua qualità, *Cenerè* è testimonianza preziosa dell'arte di una delle maggiori e più originali personalità teatrali del IX secolo: anche perché, a differenza di tante sue colleghe più giovani, l'anziana attrice (aveva allora 58 anni e la sua carriera era al tramonto), cosciente dell'importanza del nuovo linguaggio di cui il cinema era portatore, decise di non affidare la propria immagine agli "specialisti", ai registi e agli sceneggiatori che all'epoca stavano impratichendosi nel mestiere, ma di affrontare e di risolvere personalmente il problema della riduzione cinematografica di un romanzo di Grazia Deledda che ella stessa aveva scelto per il suo esordio sul grande schermo, sul tema già allora abusato, del "figlio della colpa", nato fuori dal matrimonio. La Duse si mise dunque all'opera, ottenendo da Arturo Ambrosio, titolare dell'omonima società di produzione torinese, di coinvolgere nell'operazione un giovane attore e regista siciliano molto dotato ma, come lei, poco incline ai compromessi commerciali, Febo Mari, mettendo a punto con lui la sceneggiatura e affidandogli poi il ruolo maschile principale (in un racconto basato praticamente sulla dialettica tra due soli personaggi, la madre e il figlio) e la responsabilità della regia (anche se secondo alcuni storici, di quest'ultima si sarebbe occupato il figlio del produttore Ambrosio). Come racconterà anni dopo, in una sua testimonianza, Francesco Soro, la Duse "concepiva una cinematografia tutta statica, tutta pose, tutta a quadri, singolarmente presi, di particolare effetto artistico; ed a questo, secondo l'attrice, corrispondeva pienamente il soggetto... Questo lavoro fu un vero tormento per l'attrice: anima sensibile, e delicata, finiva per appassionarsi talmente al dramma, da doversi abbandonare, spesse volte, a commozioni intense e a crisi di pianto". Rinunciando alle risorse del primo piano, affidò la costruzione

del proprio personaggio – una madre tormentata tra il profondo amore per un figlio avuto da un uomo sposato con un'altra e la necessità di salvaguardare la vita e il futuro del piccolo, sottraendolo alla condizione di “bastardo” che inevitabilmente aveva condizionato la sua fanciullezza – e del clima emotivo che doveva caratterizzarlo alle poche didascalie accuratamente scelte e a una presenza solo allusiva e intermittente della propria immagine, colta per lo più di scorcio e da lontano. Ne è risultato alla fine un film estremo nella sua eccessiva essenzialità, lontano da ogni schema narrativo tradizionale, decisamente sperimentale; per molti versi interessante e affascinante, ma così alieno da ogni esteriore spettacolarità da risultare ostico e incomprensibile per il grande pubblico. Come ha rilevato Gian Piero Brunetta, “a parte alcune forti immagini in esterni con una natura pietrosa e violenta, dove persino i contorcimenti dei tronchi d'ulivo comunicano il senso del dolore e del male di vivere, il film manca proprio nella regia, nella capacità di sviluppare la storia in tutti i suoi elementi”. Tanto che, nonostante le suggestioni letterarie affidate a certe didascalie (come, verso la fine, quella che dovrebbe spiegare il titolo del film: “Tutto è cenere: la vita, la morte, l'uomo, il destino”), le motivazioni interiori del personaggio della madre e le esitazioni di quello del figlio risultano incerte e contraddittorie. Malgrado gli insulti inflitti all'opera dal tempo (intere sequenze risultano nella copia attuale oscurate dalla dissoluzione dell'emulsione), essa conserva tuttavia, almeno in parte, la sua forza di suggestione; ed è ancora Brunetta a osservare giustamente che “anche se tutta tesa all'annientamento del sé in scena la Duse illumina le sequenze in cui appare di una forza interiore, di una potenza tragica che pone distanze incomparabili rispetto al gesto drammatico e melodrammatico delle grandi dive dell'epoca”. – ALDO BERNARDINI

The film is known and appreciated above all as the only screen appearance of the great Italian stage actress Eleonora Duse. Aside from its quality, therefore, Cenere is precious testimony of the art of one of the major and most original theatrical personalities of the 19th century: also because, unlike most of her younger colleagues, the veteran actress (she was then 58 and her career was in decline), conscious of the new language which the cinema offered, resolved not to entrust her own image to the “specialists”, to the directors and script-writers who at the time were unpractised in the job, but personally to confront and resolve the problem of the cinema adaptation of a novel by Grazia Deledda, which she herself had chosen for her debut on the big screen, on the then-abused theme of the “love child” born out of wedlock.

Duse therefore applied herself to the work, persuading Arturo Ambrosio, head of the Turin production company, to involve in the operation Febo Mari, a very gifted young Sicilian actor and director, who, like herself, was not inclined to commercial compromises. With Mari, she developed the script, and assigned him the principal male role (in a story practically based on the relationship between only two characters, mother and the son) and the responsibility of director (though some historians claim that this was the work of the producer's

son Arturo Jr.). As the lawyer Francesco Soro would relate years later in his memoirs, Duse “conceived a film that was quite static, all poses, all pictorial, singularly captured, artistic in effect; and to this style, according to the actress, the subject corresponded fully.... This work was a real torment for her: the sensitive and delicate soul ended by being so involved in the drama as to have to abandon herself many times to intense emotions and crises of weeping”. Renouncing the resource of the close-up, she entrusted the construction of her own character – a mother tormented between the profound love for the son she had had by a married man, and the necessity of safeguarding his life and future, protecting him from the stigma of “bastard” which had inevitably conditioned his childhood – and the emotive climate which had to characterize it, to the few well-chosen titles and to her own allusive and intermittent presence, caught mostly in glimpses and from a distance.

From this has finally resulted a film extreme in its excessive “essentiality”, far from every traditional narrative scheme, decidedly experimental; in many respects interesting and fascinating, but so alien from all exterior spectacle as to remain difficult and incomprehensible for the large public. As Gian Piero Brunetta has pointed out, “Apart from some powerful external images of a stony and violent nature, in which even the contortions of the olive trunks communicate a sense of sorrow and of the evil of living, the film is certainly lacking in direction, in the capacity to develop the story in all its elements.” So much so that, despite the literary suggestions entrusted to some intertitles (as, towards the end, the one which explains the title of the film: “All is ashes: life, death, man, destiny.”), the interior motivations of the mother and the indecisiveness of the son remain uncertain and contradictory. Despite the injuries inflicted on the work by time (whole sequences in the present copy are obscured by the dissolution of the emulsion), it still conserves, at least in part, its suggestive power; and again it is Brunetta who has observed justly that “even if everything tends to her self-annihilation from the scene, Duse illuminates the sequences in which she appears with an interior force, with a tragic power which establishes an incomparable distance from the dramatic and melodramatic performance of the great divas of the period.” – ALDO BERNARDINI

MADDALENA FERAT (Caesar Film/Bertini Film, IT 1921)

Regia/dir: Febo Mari; *sogg./story:* dal romanzo/from the novel “Madeleine Féral” (1865) di/by Émile Zola; *scen:* Vittorio Bianchi; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (Maddalena Ferat), Mario Parnagnoli (Guglielmo de Viargue), Giorgio Bonaiti (Giacomo Berthier, amico di/friend of Guglielmo), Bianca Renieri (Lisetta), Giuseppe Pierozzi (Signor de Rieu), Achille De Riso (il pittore/the painter), Giovanni Gizzi (conte/Count de Viargue), Antonietta Zaroni (Elena, moglie di de Rieu/De Rieu's wife); *data v.c./censor date:* 1.12.1920 (no. 15601); *prima visione romana/Rome première:* 05.04.1921; *lg. or./orig. l:* 1859 m. (in 5 parti/parts); 35mm, 1200 m., 52' (20 fps), *col.* (imbibito e virato/tinted and toned); *fonte copia/print*

source: Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma (restauro/restored 2003).

Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.

Cronaca di un “amour fou”, un amore pazzo, irragionevole, assoluto: per certi versi simile a quello che tanti anni dopo spingerà Adele H. nel film di Truffaut (1975). Mari si trova evidentemente a proprio agio nella riduzione che Vittorio Bianchi gli propone da un romanzo di Zola: per tanti aspetti gli ricorda un altro film precedente che aveva fatto la sua fortuna come attore, *Il fuoco* (1916) di Pastrone, per il quale lui stesso aveva scritto soggetto e sceneggiatura. Mari evidentemente ama gli eccessi: e questa volta al posto di una sfrenata Menichelli trova una Francesca Bertini al culmine della sua carriera divistica. Egli riesce tuttavia a irregimentarla in una recitazione equilibrata: solo nel finale le concede di abbandonarsi a una morte spettacolare, conclusa a braccia aperte, che ricorda per certi aspetti un altro classico precedente del cinema in frac, *Ma l'amor mio non muore!* (1913) di Caserini (ma quella volta c'era di mezzo la “divina” Borelli). Il racconto è ricco di spunti drammaturgici interessanti: dal confronto tra due personaggi opposti (Giacomo, estroverso e disinvolto sciupafemmine e Guglielmo, bravo ragazzo un po' imbranato) alla caratterizzazione dell'ambiente familiare di Guglielmo, che consente spunti grotteschi e distensivi ammiccamenti, a spese della rispettabilità piccolo-borghese (Genoveffa che passa le serate insistendo a leggere la Bibbia ai familiari in fuga, il sordo e distratto signor de Rieu), ai giochi delle coppie (Giacomo con Maddalena, Lisetta con il pittore) e dei tradimenti spiati e accettati. La sceneggiatura di Bianchi ripropone situazioni e dialoghi dove si avverte il gusto dell'eccesso (arrivando addirittura, in un momento-clou, ad attribuire alla Bertini la stessa battuta a effetto – “calpestarti, uccidimi, dimentica il passato” – che aveva già usato in un film uscito qualche mese prima, *La serpe*); ma Febo Mari non è Roberti, il suo mondo espressivo è molto più elaborato e alieno dagli stereotipi. Si veda anche come nel clima da commedia svagata della prima parte non mancano i segnali allarmanti (la farmacia, per esempio, con ben in vista la vetrina dei veleni; lo scatenarsi degli elementi naturali, che preludono al trauma della partenza di Giacomo per la Cocincina; i riferimenti all'episodio biblico della peccatrice Maddalena, ecc.), che sfociano nell'incalzante precipitare degli avvenimenti nelle ultime parti, dopo la ricomparsa, quattro anni dopo, di Giacomo, ritenuto morto in un naufragio: il suo ritorno rompe l'equilibrio di coppia che faticosamente Guglielmo e Maddalena, felicemente sposi, avevano raggiunto, e la crisi esplose dopo l'inevitabile confessione della donna del passato “colpevole” (tanto che Guglielmo, sempre più sconvolto, dubita anche che la figlia sia sua). L'amore ossessivo di Maddalena per Giacomo improvvisamente rinasce, furioso e incontrollabile: non motivato da un racconto che nella prima parte aveva descritto l'incontro di Giacomo e Maddalena come una scappatella (anche se l'uomo aveva ammesso: “Abbiamo commesso un errore gravissimo”). Si spiegano poco a questo punto i comportamenti contraddittori della protagonista, che prima cerca di allontanare Giacomo dalla sua vita recuperando il rapporto con Guglielmo e poi si rassegna al destino:

prima raggiungendo l'amante inconsapevole in albergo per un'ultima notte d'amore, e poi assumendo il veleno.

Il film è dunque per molti aspetti interessante, uno dei migliori nella filmografia di Mari e della Bertini di quello scorcio degli anni Venti: la fotografia (ricca di effetti luministici e coloristici), il montaggio, l'uso puntuale dei primi piani, la recitazione dei protagonisti e dei caratteristi, sono tutti ingredienti utilizzati al meglio dal regista per un racconto nel complesso avvincente (anche se indebolito, ma non troppo, dalle vistose lacune presenti nella copia attuale, probabilmente salvata in extremis). Da notare infine l'azzardata tesi teologica proposta nel finale per spiegare la scelta autopunitiva della protagonista: a differenza di Gesù che ha perdonato la Maddalena, “Dio non perdona”.

ALDO BERNARDINI

The chronicle of an “amour fou”, a mad love, irrational, absolute: in some ways like that which many years later would impel Adele H. in Truffaut's 1975 film. Febo Mari clearly felt himself at ease with Vittorio Bianchi's adaptation of the Zola novel: in many ways it recalls an earlier film which had established his fortune as an actor, Pastrone's Il fuoco (1916), for which Mari himself had written the story and script. Mari clearly loved excess: and this time in place of an unbridled Menichelli he found a Francesca Bertini at the peak of her divistic career. Nevertheless he succeeds in controlling her in a balanced performance: only in the finale does he permit her to abandon herself to a spectacular death scene, concluding with arms outstretched, which in some respects recalls another, earlier classic of frock-coat cinema, Caserini's Ma l'amor mio non muore! (1913) – but there the protagonist was the “divine” Borelli. The story is rich in interesting dramaturgical cues: from the encounter of two opposed characters (Giacomo, extrovert and relaxed, and Guglielmo, a nice fellow but a bit awkward) to the characterization of Guglielmo's home environment, with grotesque and reassuring winks at the expense of petit-bourgeois life (Genoveffa, who spends the evening insistently reading the Bible to the fleeing family, the deaf and distracted Signor de Rieu) to the games of the couples (Giacomo with Maddalena, Lisetta with the painter) and of infidelity observed and accepted. Bianchi's script again presents situations and dialogues which reveal the taste for excess (even to the extent, at a crucial moment, of giving Bertini the same histrionic line – “trample me, kill me, forget the past” – which she had used in a film released a few months earlier, La serpe).

But Febo Mari was not Roberti; his expressive world is much more elaborate, and not reliant on stereotypes. We see how the atmosphere of light comedy in the first part is not without warning signals (for example the pharmacy, with the case of poisons in clear view; the wildness of the natural elements which anticipates the trauma of Giacomo's departure for Cochinchina; the references to the biblical episode of the sinner Magdalene, etc.), which irrevocably lead on to precipitate the events of the final part, from the reappearance, after four years, of Giacomo, believed to have died in a shipwreck: his return shatters the equilibrium which Guglielmo and Maddalena, happily married, have passively achieved, and the crisis explodes

after the woman's inevitable confession of a "guilty" past (so that Guglielmo, ever more devastated, even doubts that their daughter is his). Maddalena's obsessive love for Giacomo suddenly reawakens, wild and uncontrollable: not motivated by a story which in the first part has described the meeting of Giacomo and Maddalena as an escapade (even if the man had admitted: "We have committed a very grave error"). At this point the contradictory behaviour of the protagonist is somewhat unexplained, as she first tries to distance Giacomo from her life in restoring her relations with Guglielmo, and then resigns herself to fate: first joining the lover at the inn for a final night of love, and then taking poison.

The film, one of the best in the filmographies of Mari and Bertini from the perspective of the early 1920s, is therefore interesting in many ways: the photography (rich in lighting and colour effects), the editing, the selective use of close-ups, the acting of the central figures and character players, are all ingredients used by the director at his best to tell a story of absorbing complexity (despite the considerable lacunae in the present copy, which was most likely saved in extremis). Finally to be noted is the risky theological thesis proposed at the end to explain the protagonist's autopunitive choice: unlike Jesus, who pardoned the Magdalene, "God does not forgive." – ALDO BERNARDINI

Pina Menichelli

UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (Een treurspel in de bioscoop) (Cines, IT 1913)

Regia/dir., scen: Enrico Guazzoni; *cast*: Pina Menichelli; 35mm, 166 m., 8' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Variazione Cines delle comiche che si svolgono al cinema e promuovono la Casa, con l'ancora sconosciuta Pina Menichelli come protagonista. Un marito geloso segue l'elegante moglie (la Menichelli per l'appunto) la quale conversa con un amico davanti all'ingresso di un cinema tappezzato dentro e fuori con manifesti del grande successo Cines del 1913, *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni.

Delle persone in maschera impediscono all'uomo di vedere se la moglie entra nel cinema. Convinto che lei sia dentro con il presunto amante, l'uomo vuole entrare a ogni costo in sala e fare una pazzia. Il direttore interrompe la proiezione (il film in programma riguarda un'adultera che legge una lettera segreta ricevuta naturalmente dall'amante) e avverte il pubblico che fuori c'è un marito geloso in attesa della moglie con una pistola in mano. Quando la proiezione riprende, tutte le copie adultere si allontanano di soppiatto e quando le luci si riaccendono la sala è quasi vuota.

Oltre ad essere un divertente film sul cinema quale luogo di incontri illeciti, l'idea degli spettatori che guardano un film in cui vedono altri spettatori che guardano un film, crea una specie di effetto a scatola cinese già usato nel cinema italiano, ad esempio in *Al cinematografo*,

guardate... e non toccate (Itala, 1912) e in *Maciste* (Itala, 1915) di Giovanni Pastrone, il che accresce la sensazione di voyeurismo cinematografico. – IVO BLOM ("All the Same or Strategies of Difference: Early Italian Comedy in International Perspective", in *Il film e i suoi multipli*, Udine: Forum, 2003)

A Cines variation of comedies dealing with cinemas and promoting the company and its films is the short *Una tragedia al cinematografo*, with a then still-unknown Pina Menichelli as leading actress. A jealous man pursues his elegant wife (Menichelli) who chats with a male friend in front of the entrance of a cinema. The cinema is covered outside and inside with posters of the 1913 Cines top hit *Quo vadis?* by Enrico Guazzoni, a publicity stroke for the Cines company. Merry people in carnival outfits prevent the husband from seeing whether his wife has entered the cinema. Convinced that she is in there, together with her presumed lover, the husband fights his way in and threatens the manager of the cinema that he will shoot his unfaithful wife. The manager stops the projection – a film about an adulterous woman reading a secret letter from her lover, naturally – and warns the audience that a jealous husband awaits his unfaithful spouse at the exit with a gun. The hilarious result is that, when the projection is restarted, all adulterous couples secretly flee from the theatre. When the lights are on again, the room is almost empty. Apart from being a funny film on the cinema as locus for illicit rendez-vous, the idea of spectators watching a film in which they see other spectators watching a film creates a sort of Chinese-box effect, used elsewhere in Italian cinema, as in *Al cinematografo*, *guardate – ma non toccate* (Itala, 1912) and *Maciste* (Itala, 1915) by Giovanni Pastrone, thereby increasing the sensation of cinematographic voyeurism. This is even more emphatic in *Una tragedia al cinematografo*. – IVO BLOM ("All the Same or Strategies of Difference. Early Italian Comedy in International Perspective", in Anna Antonini, ed., *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*, Udine: Forum, 2003)

LA MOGLIE DI CLAUDIO (Itala-Film, IT 1918)

Regia/dir.: Gero Zambuto; *superv.*: Piero Fosco [Giovanni Pastrone]; *sogg./story*: dal romanzo/based on the novel "La femme de Claude" (1873) di/by Alexandre Dumas fils; *f./ph.*: Antonino Cufaro, [Segundo de Chomón]; *cast*: Pina Menichelli (Cesarina Ruper), Vittorio Rossi Pianelli (Claudio Ruper), Alberto Nepoti (Antonino), Camillo Talamo, Gabriel Moreau, Arnaldo Arnaldi, signora Sperani, Antonio Monti, Leopoldo Lamari; *data v.c./censor date*: 1.10.1918 (no. 13741); prima visione romana/Rome premiere: 14.8.1918; *lg. or./orig. l.*: 1789 m. (in 4 parti/parts); 35mm, 1431 m., 70' (18 fps), *col.* (imbibito e virato, metodo Desmet/tinted and toned, Desmet method); *fonte copia/print source*: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Restauro effettuato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata di Bologna a partire

da una copia positiva nitrato, imbibita e virata, con didascalie francesi, della collezione Lobster Films di Parigi. Le didascalie italiane sono state ricavate dal visto di censura e dagli elenchi conservati presso il Museo del Cinema di Torino; la grafica è basata su cartelli di coeva produzione Itala. Le lacune sono segnalate da 10 fotogrammi neri. / *Restoration realized by the Museo Nazionale del Cinema of Turin and the Cineteca di Bologna at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, using a tinted and toned nitrate print with French intertitles in the collection of Lobster Films in Paris. The texts of the Italian intertitles were reconstructed using the censorship certificate and from the lists held at the Museo del Cinema in Turin; the graphics are based on title cards of Itala productions of the period. Any lacunae are indicated by 10 black frames each.*

Un grossolano intreccio spionistico (un gruppo di industriali e banchieri stranieri vuole impadronirsi di un nuovo tipo di cannone inventato dallo scienziato francese Claudio Ruper) si intreccia con il racconto di una crisi coniugale: Claudio si allontana sempre più dalla moglie, una "malafemmina" che civetta e flirta con tutti gli uomini che la circondano, ma le impone di salvare le apparenze e di restare nella propria casa, anche dopo la scoperta che prima di sposare lui la donna ha avuto un "figlio della colpa" di cui si è disinteressata. Nonostante i numerosi pezzi mancanti che a tratti inceppano la narrazione, il doppio binario del film di genere avventuroso e del dramma psicologico e passionale ha degli sviluppi chiari, nonché prevedibili. I personaggi principali del racconto vorrebbero essere simbolici (come pretenderebbe la prima didascalia, con una citazione dal testo originale di Dumas junior), ma ripetono invece cliché stereotipati: la donna capricciosa, fatua e fatale; lo scienziato inventore burbero e barbuto, uomo tutto d'un pezzo, severo moralista ma non troppo; l'assistente di studio ingenuo e sprovveduto; il primo spione accanito fumatore e il secondo che cela la sua doppiezza sotto un aspetto bonario e paccioccone. In mezzo ad attori che recitano in maniera poco convinta e approssimativa (la maschera di Nepoti è qui particolarmente inerte, inespressiva), il corpo e le smorfie di Pina Menichelli dominano incontrastate: l'attrice esibisce una varietà di toilettes sofisticate, si fa riprendere in pose ora languide ora apertamente erotiche, ma senza impegnarsi più di tanto nella costruzione di un personaggio che sulla carta aveva buone probabilità di essere interessante; per cui gli improvvisi e contraddittori cambiamenti di direzione di Cesarina (anche la scelta di questo nome non è particolarmente felice) - divisa tra il desiderio di tornare dal marito che dichiara di amare, e l'ansia di distruggerlo con il tradimento e con il furto delle preziose carte - risultano artificiosi e immotivati. L'attrice mostra di voler qui inseguire gli eccessi divistici più deteriori in cui all'epoca eccelleva la sua rivale, Francesca Bertini, accettando di aderire pienamente ai luoghi comuni di un genere (quello del cinema in frac) che nel 1918 cominciava già la sua fase involutiva. E tuttavia, anche grazie a un uso funzionale dei materiali scenografici e al sapiente apporto delle colorazioni originali conservate nella copia attuale, il film ha un suo valore testimoniale, come documento di quella fase del cinema italiano che prelude alla sua

dissoluzione. Gli accenni al tramonto dei valori tradizionali (la famiglia, la patria), conseguenza indiretta anche delle atrocità della guerra ancora in corso, la prepotenza e la volontà di potenza di non meglio identificati ma spietati gruppi di banchieri e industriali (svizzeri?) che agiscono nell'ombra, la disperazione che in un crescendo drammatico porterà la protagonista alla fine alla punizione e alla morte, fanno sì che, nei suoi limiti, il film sia anche specchio del clima morale e civile all'epoca dominante in Italia, in Europa. ALDO BERNARDINI

A crude spy story (concerning the plot of a group of unidentified foreign industrialists and bankers to get possession of the plans for a new type of cannon invented by the French scientist Claudio Ruper) is interwoven with the story of a marital crisis. Claudio has become increasingly estranged from his wife Cesarina (Pina Menichelli), a "bad woman" who flirts with all the men around her, but obliges her husband to keep up appearances and live in the same house, even after the revelation that before their marriage she had borne a "love child", of whom she has washed her hands.

Despite the print's numerous missing pieces, which at times confuse the narrative, the film's double track of genre adventure and a drama of psychology and passion has clear as well as predictable developments. The film would like the principal characters to be symbols (per the first intertitle, a quotation from the original text of Dumas fils), but instead they repeat stereotypical clichés: the capricious, vain femme fatale; the gruff, bearded scientist, a severe but not strong moralist; the ingenuous and inexperienced laboratory assistant; the relentlessly smoking first spy, and the second who hides his duplicity behind a façade of joviality and innocence.

Among the players, who act in a manner displaying little conviction or precision, the body and grimaces of Pina Menichelli unquestionably dominate. She shows off a variety of sophisticated costumes, and is captured in poses now languid, now wantonly erotic, but without really committing herself to the creation of a character which on paper had a good chance of being interesting. Thus the sudden contradictory changes of direction of Cesarina (even the choice of this character's name is not particularly happy) – divided between the desire to retain a husband whom she says she loves, and eagerness to destroy him by betrayal and the theft of his precious plans – become artificial and unmotivated. The star clearly wishes to pursue the worst divistic excesses (in which her rival Francesca Bertini then excelled), and is satisfied to adhere completely to the commonplaces of cinema in frac ("tail-coat cinema"), a genre which by 1918 was entering its final stages. The film is a valuable document of this phase of Italian cinema, even while presaging its dissolution, thanks to its functional use of design elements and the clever employment of the original tinting, preserved in this print. The references to the decline of traditional values (family, country), an indirect consequence of the atrocity of the Great War, the arrogance and ruthless quest for power of not clearly identified groups of bankers and industrialists (Swiss?) who act in the shadows, and the desperation which will finally take the leading lady to punishment and death in a dramatic crescendo, make the film, within

its limits, also a mirror of the dominant moral and civil climate in Italy, and Europe. – ALDO BERNARDINI

Gigetta Morano

SANTARELLINA (Mam'zelle Nitouche) (Ambrosio, IT 1912)

Regia/dir: Mario Caserini; *scen:* Alberto A. Capozzi, Arrigo Frustra, dalla/ *from the* operetta “Mam'zelle Nitouche” (1883) di/by Henri Meilhac, Albert Millaud (*mus:* Hervé); *f./ph:* Giuseppe Angelo Scalenghe; *cast:* Gigetta Morano (Denise/Mam'zelle Nitouche), Ercole Vaser (Celestino/Floridor), Mario Bonnard (il tenente/Lieutenant Fernando), Cesare Zocchi (il maggiore/Major Chateaugibus), Lina Gobbi Cavicchioli (la Madre Badessa/Mother Superior), Maria Brioschi (Corinna), Umberto Scalpellini, Ernesto Vaser; *lg. or./orig. l:* 882 m.; 35mm, 871 m., 44' (17 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (copia stampata nel 2011 da un nitrato originale della Lobster Films/*printed 2011, from an original nitrate print held by Lobster Films, Paris*).

Didascalie in francese / *French intertitles*.

La preziosa riscoperta di *Santarellina* arricchisce di un ulteriore tassello la nostra conoscenza del primo cinema italiano. Il film, a lungo ritenuto perduto, era considerato dai critici dell'epoca e successivamente dagli storici come la prima sofisticata commedia leggera italiana. Aniello Costagliola (*Cinema*, Napoli, 10 aprile 1912) la considerò un'audace ma felice scelta da parte della società Ambrosio: “Ci vuole una bella dose di coraggio ... per lanciare sul mercato cinematografico, tutto invaso dagli applauditi e proficui orrori di drammacci interminabili complicati e sanguinolenti, una commedia allegra, e per giunta in tre atti, e per giunta ancora tenue e parca nei suoi partiti comici. Al cinematografo si tollera il film comico, pur che sia breve, e saturo delle più inverosimili buffonate del sig. Cretinetti e del sig. Tontolini.”

Georges Sadoul considerava *Santarellina* il miglior film di Caserini, ravvisandovi alcune anticipazioni di Lubitsch: “Non è molto probabile che il regista tedesco abbia attinto da Caserini, con cui ha tuttavia una fonte in comune: il teatro *boulevardier*, sia esso parigino o mitteleuropeo.” La storia si mantiene fedele al libretto di Meilhac e Millaud per l'operetta del 1883, che aveva riscosso un grande successo sui palcoscenici italiani. Denise, studentessa in un convento, è corteggiata dal tenente Fernando. I due possono parlarsi solo attraverso un paravento. Denise scopre che Celestino, l'insegnante di musica, ha scritto, sotto lo pseudonimo di Floridor, l'operetta “Babet e Cadet” e la sera della “prima” lo accompagna a teatro. Vedendo Floridor con Denise, Corinna, la primadonna, abbandona per gelosia la scena. Denise la sostituisce nel ruolo di Santarellina e ottiene un clamoroso successo, attirando le attenzioni non solo di Fernando (che non riconosce in lei la sua fidanzata), ma anche dell'ufficiale superiore di Fernando, il maggiore Chateau Gibus, già ammiratore di Corinna. Con l'aiuto di Fernando, Floridor e Denise trovano temporaneo rifugio presso una caserma di cavalleria. Ritornata in convento, Denise finge

di volersi fare monaca. Fernando, invaghitosi di Santarellina, decide di lasciare la fidanzata che finora non ha mai visto in volto. Si ripete la scena del paravento, ma questa volta i due innamorati si riconoscono all'istante e l'amore trionfa. Per *The Bioscope* (Londra, 28 marzo 1912) era “un soggetto praticamente perfetto per una pellicola muta. Pieno di azione e ricco di situazioni in cui l'umorismo sorge spontaneo anche senza l'ausilio delle parole ... Sotto ogni punto di vista è sicuramente il miglior lavoro fin qui realizzato da questa casa”.

I critici dell'epoca furono unanimi nel lodarne la mise en scène naturalistica e allo stesso tempo pittoresca, i personaggi e le interpretazioni. L'entusiasmo più vivo fu riservato però a Gigetta Morano nel ruolo di Denise/Santarellina, “di gran lunga superiore a tutti, la smaliziata piccola ‘Ma'mselle Nitouche’, in assoluto una delle più deliziosamente originali, piacevoli e brillanti personalità che siano finora apparse sullo schermo. Le parole non sono sufficienti a magnificare la bravura di un'attrice in grado di reggere una parte di tale difficoltà. La Morano sa infondere al suo personaggio una straordinaria mescolanza di realismo e di fascino” (*The Bioscope*).

Luigia “Gigetta” Morano (1887-1986) è una delle figure più irresistibili del cinema italiano delle origini, e un rinfrescante contrasto alle tenebrose dive che le furono coeve. Nata a Verona, si trasferì con la famiglia a Torino, dove cominciò come attrice dilettante. Qui incontrò il regista Luigi Maggi che la presentò ad Arturo Ambrosio. Messa sotto contratto nel 1909, negli anni seguenti passò a ruoli da protagonista con il personaggio di Gigetta, dimostrandosi una partner di vaglia nelle comiche di Robinet (Marcel Fabre) e Rodolfi (Eleuterio Rodolfi). La sua popolarità salì rapidamente con *Santarellina* e le permise di allargare la gamma dei ruoli anche oltre la commedia. La sua carriera si concluse nel 1921 con *Più che il sole*; ma a un piccolo ruolo non accreditato in *I vitelloni* di Fellini (1953) seguirono alcune ulteriori apparizioni negli anni '60. Nel 1985, ormai prossima ai cento anni, rievocò in un'intervista video curata per le Giornate dal compianto Alberto Farassino gli anni gloriosi del cinema della sua giovinezza. I critici del 1912 si stupivano di come *Santarellina* riuscisse a mantenere vivo l'interesse del pubblico per un tempo così lungo (“In realtà, la sua allegria e il suo fascino,” sostenne *The Bioscope*, “sono talmente contagiosi che alla fine il sentimento predominante è il dispiacere che il film non duri di più”). Secondo diverse fonti il film durava un'ora, il che significa che gli 882 metri della pellicola avrebbero dovuti essere proiettati a soli 13 fotogrammi al secondo.

L'operetta avrebbe ispirato in seguito altri tre film, diretti rispettivamente da Marc Allégret (1931), Yves Allégret (1954), e – in Danimarca, con il titolo *Frøken Nitouche* (1963) – da Annelise Reenberg. – DAVID ROBINSON

The rediscovery of Santarellina is a precious contribution to our knowledge of early Italian cinema, since this long-lost film was regarded both by critics of its time and by subsequent historians as Italy's first sophisticated light comedy. Aniello Costagliola (Cinema, Naples, 10 April 1912) regarded it as great but fortunate audacity on the part of the Ambrosio company: “It takes a good deal of courage

[...] to launch on the film market, entirely invaded by the applauded and profitable horrors of interminable convoluted and gory dramas, a light comedy, moreover at the length of three acts, and further still, delicate and restrained in its comedy style. In the cinema the comic film is tolerated only if it is short, and saturated with the most unrealistic buffooneries of Signor Cretinetti and Signor Tontolini.”

Georges Sadoul regarded Santarellina as Caserini's best film, and perceived in it anticipations of Lubitsch: “It is unlikely that the German director could have been influenced by Caserini. But their source is the same: the boulevard theatre, whether of Paris or Central Europe.” The story stays fairly faithful to the Meilhac and Millaud book for the 1883 operetta, which had enjoyed success on the Italian stage. Denise is a student in a convent. Lieutenant Fernando is permitted to propose to her, but they may only speak through a screen. Denise discovers that Celestino, the music teacher in the college, has written an operetta, *Babet et Cadet*, under the pseudonym of Floridor, and accompanies him to the premiere. Corinna, the principal actress, storms out, jealous when she sees Floridor with Denise. Denise takes over her role as Santarellina, and is a huge success, attracting the attention not only of Fernando (who does not recognize her as his fiancée) but also of Fernando's superior officer Major Chateaugibus, the admirer of Corinna. Aided by Fernando, Floridor and Denise take refuge in a cavalry barracks, and subsequently return to the convent, where Denise pretends she wants to become a nun. Fernando, now in love with Santarellina, decides he must give up the never-seen Denise. The screen scene is repeated, but this time the lovers at once recognize each other and are happily united. The Bioscope (London, 28 March 1912) found the work “an almost perfect subject for presentation silently. It is full of movement, crowded with situations whose humour is obvious without the aid of speech... In many respects it is the best thing yet done by this company.”

Critics of the time were united in their praise for the naturalistic yet picturesque staging, the characters, and the performances. The greatest enthusiasm however was reserved for Gigetta Morano as Denise/Santarellina: “supreme among all, the roguish little ‘Ma’m selle Nitouche’ herself, one of the most delightfully odd, pleasing, and clever persons who have ever figured in a picture play anywhere, at any time. One can scarcely praise too highly the performance of the actress who sustains this particularly difficult part. She manages to infuse it with a perfectly astonishing realism and charm.” (The Bioscope)

Luigia “Gigetta” Morano (1887-1986) is one of the most endearing figures of the early Italian cinema, and a refreshing contrast to the glowering dive who were her contemporaries. Born in Verona, she moved with her family to Turin, where she began her career as an amateur actress. There she met the director Luigi Maggi, who introduced her to Arturo Ambrosio. Given a contract in 1909, the following year she progressed to leading roles in the character of Gigetta, providing a worthy comedy partner to Robinet (Marcel Fabre) and Rodolfi (Eleuterio Rodolfi). Her popularity soared with Santarellina, and enabled her to broaden her range beyond comedy.

Her career lasted until 1921 and Più che il sole; but a small, uncredited role in Fellini's *I vitelloni* (1953) resulted in a few further appearances in the 1960s. In 1985, close to her centenary, she recorded a video interview for the *Giornate del Cinema Muto*, with the late Alberto Farassino, in which she movingly recalled the experiments and glories of the cinema of her youth.

The critics of 1912 marvelled particularly that Santarellina could maintain the audience's interest for so long a time (“Indeed, its gaiety and charm,” said The Bioscope, “are so infectious that one's chief feeling when it is finished is a keen regret that there is no more to come.”). Several reports state that the film ran for an hour, which raises an interesting point of technical history: to achieve this running time, its 882 metres would have had to be projected at only 13 frames per second.

The operetta was to inspire three subsequent films, respectively directed by Marc Allégret (1931), Yves Allégret (1954), and – in Denmark, as *Frøken Nitouche* (1963) – by Annelise Reenberg.

DAVID ROBINSON

LE ACQUE MIRACOLOSE (De wonderbronnen) (Ambrosio, IT 1914)
Regia/dir: Eleuterio Rodolfi; scen: Arrigo Frusta; cast: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano; lg. or./orig. l: 227 m.; 35mm, 194 m., 10' (16 fps); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Accanto alle comiche, la cui azione si concentrava attorno ad un solo personaggio popolare, in Italia si produssero anche commedie leggere ispirate al vaudeville, come quelle della Ambrosio con Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Camillo De Riso, spesso riguardanti triangoli amorosi e adulteri. Creando un'atmosfera destinata a suscitare un sorriso o qualche risatina più che a scatenare grandi scrosci d'ilarità, questi film usavano una forma di umorismo sottile, paragonabile alle commedie Gaumont di Léonce Perret. Spesso era presente un elemento di connivenza voyeristica, di cui lo spettatore si prestava a diventare divertito complice. La “situazione”, i malintesi, gli scambi di persona erano in genere più importanti dell'azione stessa. All'interno di questo schema, queste commedie sono più vicine alle strutture narrative dei film drammatici degli anni '10 analizzati da Brewster e Jacobs e da loro definiti come “di situazioni”.

Le acque miracolose ne è un gustoso esempio. Il film si apre su una sorta di casa delle bambole, abitata da un uomo sposato e senza figli che sogna di averne un'intera nidiata, proprio come i suoi vicini. Il dottore di famiglia (Rodolfi) suggerisce alla moglie (la Morano) di recarsi a una certa fonte miracolosa. Dove, guarda caso, lei incontra proprio il dottore... dopo di che il marito diventa felice padre di due gemelli. Il film si conclude con il padre che tiene in braccio i due neonati, mentre la moglie solleva un boccale su cui s'intravede la figura miniaturizzata di un dottore. Nella scia di commedie simili quali *Una tragedia al cinematografo* (Cines, 1913), l'adulterio viene

esplicitamente descritto e giustificato. – IVO BLOM

Along with comical, action-based films revolving around one popular character, Italy also produced vaudeville-like comedies, such as those of the Ambrosio company featuring Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi, and Camillo De Riso, often involving love triangles and adultery. Creating a mood more suited to a smile or a chuckle rather than peals of laughter, these films used a more restrained kind of humour, comparable to the Gaumont comedies by Léonce Perret. Often there is an element of voyeuristic complicity which is shared with the spectator, making us an accomplice. Action is less important than “the situation”, the misunderstanding, the interchange. Within this framework, these comedies are closer to the narratives of the dramatic features of the 1910s, designated and analysed as “situational” by Brewster and Jacobs.

Le acque miracolose [The miraculous waters] is a spicy example. The film opens with a kind of living doll-house, revealing a childless man who dreams of having a swarm of children, just like his neighbours. The family doctor (Rodolfi) suggests that the man’s wife (Morano) should visit a miraculous well. At the spa she meets none other than the doctor ... after which the husband becomes the father of twins. The film ends with the father holding the babies, while his wife lifts a jug in which we see a miniature image of a doctor. Along the lines of similar comedies such as Una tragedia al cinematografo (Cines, 1913), adultery is explicitly displayed and sanctioned. – IVO BLOM

Cinque comici / Five Clowns

Questo piccolo programma ritorna in parte alla memorabile edizione delle Giornate del 1985, che giustamente pretese e ottenne un posto definitivo nella storia del cinema per quei clown dimenticati che portarono a una breve stagione d’oro della comica italiana negli anni 1909-1904. Abbiamo preparato solo una selezione dai lavori di cinque degli artisti più significativi: alcuni sono ripresi dal programma del 1985, altri sono riscoperte recenti, per la maggior parte provenienti dalla Collezione Desmet dell’EYE Film Institut olandese.

Aldo Bernardini caratterizzò brillantemente queste comiche nel suo *I comici del muto italiano* (1985): “Non credo che fosse casuale il fatto che questi personaggi comici portavano per lo più sullo schermo i mestieri più umili ... Questa dominante caratterizzazione popolare e popolare faceva sì che non mancassero in questi film trovate grossolane ... ma sono anche questi aspetti testimonianze di una libertà e di una spontaneità di invenzione che consentiva a questi comici di toccare, di mettere alla berlina anche certi valori del perbenismo borghese. Per esempio, la comicità di molte situazioni nasceva proprio dal fatto che il personaggio protagonista infrangeva certe regole formali in uso nei salotti, nelle anticamere dei dentisti, nei ristoranti alla moda o nei pranzi ufficiali. A volte si ha l'impressione che questo genere fosse una specie di zona franca, dove venivano meno le frustrazioni tipicamente borghesi che si ritrovavano invece puntualmente rispettate nei film storici o drammatici degli stessi anni,

tutti dominati dal moralismo, dal culto del patriottismo, dei buoni sentimenti, della rispettabilità”.

This small programme is in part a souvenir of the memorable 1985 edition of the Giornate, which demanded and won a definitive place in film history for the forgotten clowns who brought Italy a brief golden age of comedy in the years 1909-1914. We have selected only examples of the work of five of the most outstanding artists: some are reprises from the 1985 programme, others are recent rediscoveries, mainly from the Desmet Collection of the EYE Film Institute Netherlands.

Aldo Bernardini brilliantly characterized these comedies in I comici del muto italiano (1985): “I don’t think it is accidental that these comic personages generally choose the most humble jobs on screen ... This dominant popular character inevitably resulted in grossness and vulgar attitudes ... but these are also demonstrations of human liberty and spontaneity of invention, which permit the comics to treat and to pillory certain values of bourgeois complacency. For instance, the comedy of many situations comes precisely from the fact that the protagonist breaks the formal rules prevailing in salons, in dentists’ waiting rooms, in smart restaurants or at official dinners. Sometimes one has the impression that this genre provides a sort of free zone, emancipated from the bourgeois frustrations which are conversely punctiliously respected in the historical or dramatic films of the period, dominated as they are by moralism, the cult of patriotism, fine sentiments, [and] respectability.” –

Cretinetti

Le comiche italiane furono in realtà lanciate da un francese, André Deed (Henri André Augustin Chapais, 1879-1940), un artista di vaudeville che iniziò la sua carriera cinematografica con Méliès, poi divenne una vedette delle comiche Pathé, col nome di “Boireau”, e fu attirato anche in Italia da Giovanni Pastrone per interpretare, con il nome di “Cretinetti”, una lunga serie di comiche per la Itala-Film a partire dal gennaio 1909. Fisico minuto, viso sbarazzino, Cretinetti era un turbine di follia acrobatica. Spesso, all’inizio di ogni comica, ammiccava sornione verso la cinepresa, stabilendo le premesse del film. La comicità di Cretinetti si basa essenzialmente sulla cieca risolutezza del personaggio e sulla logica folle che regola le diverse imprese in cui si lancia. Deed accentuava la connotazione infantile del personaggio vestendosi spesso da bambino, come in *Cretinetti al cinematografo*.

The Italian comedy was launched by a Frenchman, André Deed (Henri André Augustin Chapais, 1879-1940), a vaudeville comedian who began his film career with Méliès, became a comedy star at Pathé, as “Boireau”, and was lured to Italy by Giovanni Pastrone to make a long series of comedies under the name Cretinetti for the Itala company, beginning in January 1909. Cretinetti was tiny, with impish features, a whirlwind of manic acrobatic activity. Frequently he begins his films with a direct address to the camera, in expressive mime, establishing the premise of the film. The essence of Cretinetti’s comedy is blind single-mindedness and a certain crazed logic in whatever idiotic

enterprise he undertakes. Deed recognized the infantile nature of his character by frequently dressing Cretinetti in child's clothes, as in Cretinetti al cinematografo.

CRETINETTI CHE BELLO! (Troppo bello! / Cretinetti e le donne) (Itala-Film, IT 1909)

Regia/dir: ?; cast: André Deed (Cretinetti); 35mm, 83 m., 4' (18 fps); fonte copia/print source: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Qui Deed applica le lezioni apprese nello studio di Méliès, come il trucco di disintegrare il proprio corpo, che fu tra i preferiti dei primi comici di ogni nazionalità. Anticipando *Seven Chances* (può anche darsi che Keaton abbia visto il film nel corso delle sue tournées di vaudeville), viene fatto a pezzi da un'orda di ammiratrici scatenate. / *Deed here uses lessons learned in the Méliès studio, like the trick of disintegrating his body, which became a favourite with early comedians in all countries. Here, anticipating Seven Chances (Keaton might well have seen the film in the course of his vaudeville tours), he is torn to pieces by a horde of female admirers.*

CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO (Foolshead at a Cinematograph Show) (Itala-Film, IT 1911) (frammenti/fragments)

Regia/dir: ?; cast: André Deed (Cretinetti); lg. or./orig. l: 209 m.; 2 frammenti/fragments, 35mm, 57 ft., 1' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Senza titolo di testa e didascalie / No main title or intertitles.

Cretinetti, vestito da marinaretto, scatena il caos nel cinema Itala. / Cretinetti, in sailor suit, creates chaos in the Cinema Itala.

CRETINETTI PIÙ DEL SOLITO (Foolshead More Than Usual) (Itala-Film, IT 1911)

Regia/dir: ?; cast: André Deed (Cretinetti); lg. or./orig. l: 119 m.; 35mm, 357 ft., 6' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Titolo di testa in inglese; senza didascalie / English main title; no intertitles.

In questo quintessenziale film di Cretinetti, le sue varie levate d'ingegno includono l'uso di un fiammifero per accendere una candela che dà fuoco a un giornale con cui accende... una sigaretta, e il suo ricorso a una capriola per infilare la testa nel cappello che giace sul pavimento. *In this quintessential Cretinetti film, his crazed feats of ingenuity include using a match to light a candle to ignite a newspaper to light his cigarette, and performing a somersault to get his head in his hat as it lies on the floor.*

Fricot / Fringuelli

Ernesto Vaser (1876-1934), probabilmente il primo interprete italiano di comiche seriali, nacque da una importante famiglia teatrale piemontese e lavorò per la Ambrosio, la rivale torinese della Itala, fin dal 1905. Sulla scia del successo dei film di Cretinetti, la Ambrosio lanciò

il personaggio di "Fricot" – anche se Vaser aveva precedentemente interpretato alcuni film per la concorrente Itala-Film col nome di "Fringuelli". In seguito il personaggio di Fricot fu ripreso da altri attori: Ercole Vaser, Cesare Gravina e Armando Pilotti. Vaser lo si può vedere alle Giornate di quest'anno anche nel ruolo di un fallalone amoroso che bazzica i cinema in *Al cinematografo, guardate... e non toccate* nel programma "I pericoli del cinema".

Perhaps the first native Italian series comedian, Ernesto Vaser (1876-1934) came from a prominent Piedmontese theatrical family, and had worked for the Itala company's Turinese rival Ambrosio since 1905. Following quickly upon the success of the Cretinetti films, Ambrosio launched Vaser in the character "Fricot" – though he also made a few films concurrently for Itala as "Fringuelli". Later the character of Fricot was taken over by other comedians: Ercole Vaser, Cesare Gravina, and Armando Pilotti. Vaser can also be seen at this year's Giornate as an amorous cinemagoer in Al cinematografo, guardate... e non toccate in the "Perils of the Pictures" programme.

LA MODA VUOLE L'ALA LARGA (Ala di cappello / Een Hoed naar de laatste mode) (Itala-Film, IT 1912)

Regia/dir: ?; cast: Ernesto Vaser (Fringuelli); 35mm, 103 m., 5'30" (16 fps); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). Stampata/printed 1997.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Fricot diventa una vittima della moda – come del resto chiunque osi entrare nell'orbita del suo micidiale cappellone. / *Fringuelli becomes a victim of fashion – along with everyone else who comes within range of his lethally oversize hat.*

Robinet

L'avvenente Marcel Fabre (Marcelo Fernández Pérez, 1887-1927) lavorò come clown di circo nella nativa Spagna, prima di intraprendere la carriera cinematografica a Parigi con Pathé e Éclair. In seguito fu attirato a Torino dalla Ambrosio, che lo battezzò "Robinet". Le sue partner femminili furono Gigetta Morano (anche lei celebrata altrove nelle Giornate di quest'anno) e "Robinette" (Nilde Baracchi). Nel 1916 emigrò in America, dove proseguì con esiti relativamente modesti la sua carriera di attore e regista: in quattro film gli fece da spalla Oliver Hardy. Il capolavoro di Robinet fu *Amor pedestre*, un film che usciva dalle formule standardizzate delle comiche situandosi piuttosto nell'ambito del Futurismo e dell'avant-garde.

The handsome Marcel Fabre (Marcelo Fernández Pérez, 1887-1927) worked as a circus clown in his native Spain, before embarking on a film career in Paris with Pathé and Éclair. In turn he was lured to Turin by Ambrosio, who named him "Robinet". His female partners were Gigetta Morano (celebrated elsewhere in this year's Giornate) and "Robinette" (Nilde Baracchi). In 1916 he emigrated to America, where he pursued a comparatively modest career as comedian and director: in four films his comedy partner was Oliver Hardy. Robinet's masterpiece, standing outside the general run of comedies and having

more to do with Futurism and the avant-garde, is Amor pedestre.

AMOR PEDESTRE (Ambrosio, IT 1914)

Regia/dir: Marcel Fabre; *cast:* Marcel Fabre (Robinet); 35mm, 115 m., 5'30" (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Quale che sia il metro di giudizio, e a prescindere dal genere, questo è uno dei film più straordinari tra quelli realizzati nel periodo antecedente la prima guerra mondiale: una ardita comica erotica in cui nessuno dei personaggi caratterizzati con grande nitidezza viene mai inquadrato sopra la cintura. / *By any standards this is one of the most extraordinary films of any genre made before the First World War: a daring erotic comedy in which none of the sharply characterized personages is ever seen above the waist.*

ROBINET È GELOSO (De Jalouzie van Robinet) (Ambrosio, IT 1914)

Regia/dir: Marcel Fabre; *cast:* Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette); 35mm, *lg. or./orig. l:* 194 m.; 35mm, 149 m., 7' (18 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute, Amsterdam (stampata/printed 2010).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Quando la moglie esce di casa senza dirgli dove sta andando, il gelosissimo Robinet provoca una serie di imbarazzanti disavventure, per poi scoprire che le sue angosce erano del tutto immotivate. Il film ci offre l'opportunità di rivedere l'affascinante Nilde Baracchi.

When Robinet's wife leaves the house without telling him where she is going, his jealousy leads to embarrassing adventures before he discovers that his anxiety is quite without reason. The film provides an opportunity to see the charming Nilde Baracchi.

Kri Kri

Raymond Frau (Raymond François Émile Marie Pierre Frau, 1887-1953) era nativo del Senegal e giunse al cinema dopo aver lavorato nel circo come clown acrobata. Scritturato dalla Cines di Roma, creò il personaggio di Kri Kri, in qualche misura influenzato dallo stile dandistico di Max Linder. Laddove Cretinetti e Polidor erano ingenui e sventati, Kri Kri è in genere avveduto e ingegnoso. Dopo la prima guerra mondiale, Frau ritornò in Francia, dove creò il personaggio di Dandy in una serie Éclair, cambiando per sempre il suo nom d'art in Raymond Dandy. In seguito recitò piccoli ruoli in alcuni film fino al 1946.

Raymond Frau (Raymond François Émile Marie Pierre Frau, 1887-1953) was born in Senegal and came to films from a career as an acrobatic clown in the circus. Recruited by Cines of Rome, he created the character of Kri Kri, to an extent influenced by the dandified style of Max Linder. Kri Kri is generally knowing and ingenious where the likes of Cretinetti and Polidor are foolish innocents. After the First World War Frau returned to France, where he created the character

of Dandy in a series for Éclair, permanently changing his professional name to Raymond Dandy. He subsequently played small roles in a few feature films until 1946.

KRI KRI DOMESTICO (Bloomer, Manservant) (Cines, IT 1913)

Regia/dir: ?; *cast:* Raymond Frau (Kri Kri), Lorenzo Soderini (Cocò), Gildo Bocci (l'oste/host); *lg. or./orig. l:* 154 m.; 35mm, 447 ft., 5' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Titolo di testa mancante; didascalie in inglese / Main title missing; English intertitles.

Il film è storicamente importante perché contiene la prima versione conosciuta – e la più sofisticata – della gag dello specchio rotto che era nata nel music-hall del XIX secolo e poi ripresa a turno da Chaplin in *The Floorwalker*, da Linder (*Seven Years Bad Luck*), e dai Max Brothers (*Duck Soup*). È la gag del domestico che, dopo aver rotto uno specchio a psiche, inganna il padrone miope mettendosi dietro la cornice vuota dello specchio, “riflettendo” ogni movimento del padrone. Gli altri comici facevano semplicemente vestire il cameriere come un doppio del padrone, mentre la finezza di Kri Kri permette al cameriere di giocargli un tiro ancora più sottile. Ad esempio, quando il padrone si mette in capo per sbaglio una bombetta, il “riflesso” lo rassicura che si tratta di un appropriato cilindro; quando invece il padrone si mette la giacca bianca del domestico, il “riflesso” indossa una corretta giacca da mattino. Il risultato è che il padrone si reca ad un importante ricevimento vestito in modo talmente grottesco da provocare la sua cacciata.

This film is historically remarkable as the first known and also the most sophisticated representation of the broken-mirror gag which originated in 19th-century music halls, and was used in turn by Chaplin (The Floorwalker), Linder (Seven Years Bad Luck), and the Marx Brothers (Duck Soup). The essence of the gag is that, having broken a cheval glass, the servant deceives his myopic master by standing behind the empty mirror-frame, “reflecting” the master's every move. The other comedians simply had the servant dress as a double of the master. Kri Kri's refinement is to permit the servant to play a much more subtle trick on him. When the master mistakenly puts on a bowler hat, for instance, the “reflection” reassures him that it is a proper top hat; when the master puts on the servant's white jacket, the “reflection” puts on the correct morning coat. The result is that the master turns up at a grand reception so grotesquely dressed that he is thrown out.

KRI KRI E IL TANGO (Bloemer leert de tango) (Cines, IT 1913)

Regia/dir: ?; *cast:* Raymond Frau (Kri Kri), Lea Gunchi (Lea); *lg. or./orig. l:* 108 m.; 35mm, 98 m., 5' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Il tango argentino, nato nei quartieri malfamati di Buenos Aires come una forma di ballo decisamente osé, fu reso rispettabile e esportato internazionalmente negli anni 1913-1914 diventando una sorta di follia danzante collettiva. I registi di comiche di ogni paese sfruttarono immediatamente la novità. Nella versione di Kri Kri la sua partner è Lea Gunchi, la moglie di Natalino Guillaume. Degna di particolare nota è la scena in cui Kri Kri fa ruotare vertiginosamente Lea e il suo rivale in amore dopo averli lanciati con un lazo attorcigliato, fotografata da una piattaforma girevole per dare l'effetto di una loro soggettiva.

Having started its life as a somewhat indecent low-life dance, the Argentinian tango was made respectable and exported to become an international dance craze in the years 1913-1914. Comedy filmmakers in all countries took instant advantage of the novelty. In Kri Kri's version his partner is Lea Gunchi, the wife of Natalino Guillaume. The most notable scene is where Kri Kri sets Lea and his love rival spinning crazily, having launched them with a wound rope, photographed from a rotating platform to give the effect of their subjective view.

KRI KRI FUMA L'OPPIO (Kri Kri fumatore d'oppio / Patachon als opiumschuiver) (Cines, IT 1913)

Regia/dir. ?; cast: Raymond Frau (Kri Kri); *Ig. or./orig. l:* 132 m.; 35mm, 117 m., 6' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Le allucinazioni di Kri Kri sotto l'effetto dell'oppio rasentano il surrealismo, grazie all'abile uso delle sovrimpressioni. Tre Frau – che interpretano Kri Kri, il suo cameriere personale e il suo stesso malefico doppio – appaiono insieme sullo schermo, e i loro riflessi entrano ed escono da uno specchio alla maniera di *Orphée*. La fascinazione di Frau per gli specchi riemerge in *Kri Kri domestico*. / *Kri Kri's hallucinations under the influence of opium rise to surrealism, thanks to ingenious use of double exposure. Three Frau – playing Kri Kri, his valet, and his own mischievous double – appear on screen together, and their reflections walk in and out of mirrors in the manner of Orphée. Frau's fascination with mirrors recurs in Kri Kri domestico.*

KRI KRI RINCASA TARDI (Koentje is nooit op tijd thuis) (Cines, IT 1913)

Regia/dir. ?; cast: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Gunchi (Lea), Giuseppe Gambardella; *Ig.or./orig. l:* 98 m.; 35mm, 86 m., 4' (18 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampata/printed 2010). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Quando Kri Kri rincasa tardi dal café, la moglie e i parenti acquisiti rifiutano di farlo entrare. I suoi sforzi per entrare in casa culminano sparando se stesso da un cannone. / *When Kri Kri returns late from the café, his wife and in-laws refuse to let him into the house. His efforts to gain entry culminate in shooting himself from a cannon.*

Polidor

Ferdinand Guillaume (1887-1977), con i suoi personaggi di Tontolini (per la romana Cines) e Polidor (per la torinese Pasquali), si impone come il più dotato fra tutti i comici di scuola italiana. Lui e suo fratello Natalino (1888-1919, morto in un incedente aereo durante le riprese del film) erano la quinta generazione di una famosa e prolifica famiglia di artisti di circo la cui tradizione risaliva a un rifugiato aristocratico in fuga dalla Rivoluzione francese, François Louis Guillaume. I due fratelli furono scritturati dalla Cines durante un loro tour acrobatico a Roma nel 1908. A partire dal 1912, tuttavia, i film di Ferdinand furono realizzati per la Pasquali di Torino, con il personaggio di Polidor (il nome era stato preso da un cavallo da circo a riposo della madre). Polidor è un tipo strano e affascinante, con l'accattivante pensosità infantile di Stan Laurel o, prima di lui, di Dan Leno. Mentre Cretinetti si tuffa a capofitto nei guai, Polidor fa di tutto, inevitabilmente con scarso successo, per evitarli. Guai che il più delle volte nascono dall'inseguimento di – o dalla fuga da – una donna. Talvolta Polidor è una donna, mentre in *Uno scandalo in casa Polidor* supera se stesso interpretando tutti e cinque i ruoli – probabilmente su emulazione del proteiforme artista Leopoldo Fregoli (1867-1936). Polidor fu particolarmente abile nello sviluppare piccole storie di grande complessità con sorprendenti riferimenti allo zanni della commedia dell'arte, qui esemplificate in *Come Polidor paga il suo padrone di casa*. Ma Polidor si distinse anche per l'acuto studio psicologico dei suoi personaggi comici.

Nel corso degli anni '20 ritornò con successo al vaudeville, lo si è poi rivisto come attore di cinema a partire dalla prima guerra mondiale, con partecipazioni in una ventina e passa di film, tra cui piccoli ruoli in *La dolce vita*, *8½* e *Accattone*.

*Ferdinand Guillaume (1887-1977), in his characters of Tontolini (at Cines, Rome) and Polidor (Pasquali, Turin), stands out as the most gifted of the whole school of Italian comedians. He and his brother Natalino (1888-1919, killed in an air crash while filming) were the fifth generation of a distinguished and proliferating circus family established by an aristocratic refugee from the French Revolution, François Louis Guillaume. The brothers were recruited by Cines when they were performing their acrobatic act in Rome in 1908. From 1912, however, Ferdinand's films were made for Pasquali of Turin, in the character of Polidor (the name was taken from a superannuated circus horse of his mother's). Polidor is quaint and charming, with the endearing childlike wistfulness of Stan Laurel or, before him, Dan Leno. While Cretinetti rushes into trouble, Polidor endeavours, inevitably without success, to avoid it. Most often the trouble starts from his pursuit of or flight from a woman. Sometimes Polidor is a woman, while in *Uno scandalo in casa Polidor* he excels himself by playing all five roles – probably in emulation of the protean artist Leopoldo Fregoli (1867-1936). Polidor uniquely developed complex little stories which startlingly resemble the zanni of the commedia dell'arte, exemplified by Il debito di Polidor. Unique to Polidor also was his genuine psychological observation of his comedy characters.*

With the 1920s, he returned with success to vaudeville, but was seen again as a film actor in the Second World War and went on to work in more than 20 films, including small parts in La Dolce Vita, 8½, and Accattone.

UNO SCANDALO IN CASA POLIDOR (Scandal at Polidor's) (Pasquali, IT 1912)

Regia/dir: ?; cast: Ferdinand Guillaume [Polidor] (marito/husband; moglie/wife; amante/lover; comandante di polizia/police commissioner; discolor/importunate boy); lg. or./orig. l: 185 m.; 35mm, 518 ft., 9' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Titolo di testa in inglese; senza didascalie / English main title; no intertitles.

Polidor interpreta tutti e cinque i personaggi in questo triangolo amoroso comico-drammatico – culminante con i cinque protagonisti che saltano dentro e fuori da una gigantesca botte. / *Polidor plays all five roles in this dramatic triangle comedy-drama – culminating in all five characters leaping in and out of a gigantic barrel.*

IL DEBITO DI POLIDOR (Come Polidor paga il suo padrone di casa) (Pasquali, IT 1913)

Regia/dir: Ferdinand Guillaume; cast: Ferdinand Guillaume (Polidor); lg. or./orig. l: 170 m.; 35mm, 90 m., 4' (18 fps); fonte copia/print source: Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Polidor ricorre a un'ennesima serie di travestimenti in cerca di uno stratagemma per frustrare l'avidio padrone di casa. / *Polidor again adopts a variety of disguises in pursuit of his plot to foil a greedy landlord.*

(Note biografiche e commenti ai film a cura di / All "Five Clowns" biographies and film notes by David Robinson.)

Maestri sconosciuti / Anonymous Early Masters

UN AMORE SELVAGGIO (Een onstuimige liefde) (Cines, IT 1912)

Regia/dir: ?; cast: Raffaele Viviani (Giuseppe), Luisella Viviani (Carmela), Giovanni Grasso (Alessandro); lg. or./orig. l: 490 m.; 35mm, 446 m., 24' (16 fps), col. (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampata/printed 2004). © 1912 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Nelle didascalie olandesi, i personaggi principali sono chiamati coi nomi dei loro interpreti (Raffaele e Luisella). / *In the Dutch intertitles the principal characters are identified by the actors' names of Raffaele and Luisella.*

Nel 2003 una preziosa copia del film italiano del 1912 *Un amore*

selvaggio, fino ad allora ritenuto perduto, veniva rintracciata presso il Netherlands Filmmuseum (ora EYE) e presentata nel 2005 anche in Italia, prima al Cinema Ritrovato di Bologna e quindi a Napoli, in occasione di una serata dedicata a Raffaele Viviani. Probabilmente il film è l'unico sopravvissuto dei tre interpretati dagli attori teatrali napoletani Luisella e Raffaele Viviani. Luisella (1885-1968) era una popolare cantante del repertorio folcloristico, mentre suo fratello Raffaele (1885-1950) era noto soprattutto come attore e regista di teatro. Negli anni '20 e '30 i due Viviani divennero famosi per le loro "sceneggiate" nella tradizione del teatro popolare napoletano. In *Un amore selvaggio*, ardente dramma di amore e odio ambientato in Sicilia, i due fratelli dettero prova di possedere il registro ideale delle gestualità ed espressioni facciali che il genere richiedeva. Il carisma personale dei due attori domina l'intero film, la cui ambientazione non è peraltro meno interessante. Girato in esterni nella campagna siciliana, il film racconta la vicenda di due fratelli dal sangue caldo, Luisella e Raffaele, che lavorano entrambi nella stessa fattoria. Luisella s'innamora follemente di Alessandro (Giovanni Grasso) il figlio del padrone. Raffaele, stanco di lavorare nella fattoria, cerca di persuadere la sorella a partire con lui, ma lei rifiuta. Il pigro e attaccabrighe Raffaele viene licenziato, e quando ordina a Luisella di seguirlo, lei oppone un nuovo rifiuto. Tra i due nasce un violento alterco, e Raffaele, che viene morso ad una mano dalla sorella, decide di partire da solo. Un giorno, mentre è assorta nei suoi sogni ad occhi aperti su Alessandro, Luisella scopre il fratello nei pressi della fattoria. Questi le rivela di voler uccidere Alessandro, ma lei riesce ad allontanarlo. La storia precipita quando Luisella viene a sapere che Alessandro ha già una fidanzata. Decisa a vendicarsi, avvelena il vino che gli mesce a tavola; Alessandro però avverte qualcosa di strano nel vino e lo getta via. Intuendo la colpevolezza di Luisella, la scaccia. Luisella raggiunge il fratello e gli impone di uccidere Alessandro per punirlo del suo tradimento. Mentre sta ritornando alla fattoria, Luisella precipita in un burrone e viene trasportata, ferita, in casa della sua rivale. La quale le mostra però tanta gentilezza da farla desistere dal suo odio. D'un tratto, Luisella si ricorda di aver mandato Raffaele a uccidere Alessandro e si precipita alla fattoria giusto in tempo per fermare il fratello, armato di roncola, in attesa di Alessandro. – IVO BLOM

Long considered lost, a unique copy of the 1912 Italian film Un amore selvaggio was discovered in 2003 at the Netherlands Filmmuseum (now EYE); it was presented in Italy in 2005, first at the Cinema Ritrovato festival in Bologna and then on the occasion of a tribute to Raffaele Viviani in Naples. It seems to be the only one of the three films featuring the Neapolitan stage actors Luisella and Raffaele Viviani that has survived. Luisella (1885-1968) was a popular singer of folk songs, while her brother Raffaele (1888-1950) was primarily known as a stage actor and director. In the 1920s and 30s the two Vivianis were famous for their stage acts in the tradition of the Neapolitan popular theatre. In Un amore selvaggio (A Savage Love), a steamy drama of love and hate in Sicily, brother and sister proved to possess the ideal

register of passionate gestures and facial expressions. Their powerful screen personae rule the film, while the setting is also interesting. Shot on location in the Sicilian countryside, the film deals with a brother and sister, the hot-headed couple Luisella and Raffaele, who work at the same farm. Luisella falls madly in love with the farmer's son Alessandro. Raffaele is tired of working at the farm and tries to talk her into leaving, but she refuses. When the lazy and aggressive Raffaele is fired, he wants Luisella to go with him. She again refuses, and they begin a violent fight. After she bites his hand, her brother finally leaves without her. Daydreaming of Alessandro, Luisella spots her brother near the farm. He tells her he wants to kill Alessandro, but she manages to send him away. The story takes a twist when Luisella discovers Alessandro already has a fiancée. She decides to take revenge by poisoning wine that she serves to Alessandro; however, he notices that something is wrong with the drink and pours it away. Realizing that the culprit must have been Luisella, he chases her. She goes to her brother and demands he kill Alessandro because of his betrayal. On the way back to the farm Luisella falls down a slope and is hurt, and is carried to the house of her rival. Because the other woman is so kind to her, Luisella stops hating her. Suddenly she remembers that she sent her brother to kill Alessandro, runs out of the house, and arrives just in time to stop her brother, armed with a sickle, waiting for Alessandro. – IVO BLOM

PADRE (Vader) (Itala Film, IT 1912)

Regia/dir. ?; cast: Ermete Zacconi (Andrea Vivanti), Lydia Quaranta (Lidia), Dante Testa (Tonio), Giovanni Casaleggio (Evaristo Marni), Febo Mari (Roberto Marni); 35mm, 891 m., 43' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Copia ristampata nel 2000 e ricostruita utilizzando frammenti conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma. / *Reprinted in 2000, reconstructed and longer version using fragments from the Cineteca Nazionale, Rome.*

Nelle didascalie olandesi, è adottata una variante straniera dei nomi italiani dei personaggi. / *In the Dutch intertitles the names of the principal characters have a slightly different spelling (Lydia, Tony, Evariste Marny, Robert).*

Il ricco industriale Evariste Marny invidia il concorrente in affari André Vivanti e istiga Tony, un operaio ubriaccone, ad appiccicare il fuoco all'ufficio del rivale. Il tribunale sospetta lo stesso Vivanti di aver provocato l'incendio per riscuotere il premio dell'assicurazione e lo condanna ai lavori forzati. Quando Marny ne viene informato, ha un sussulto di coscienza e adotta la figlia di Vivanti, la piccola Lydia. Tredici anni dopo, Vivanti evade dal carcere e fa la sua ricomparsa sotto le spoglie del girovago "Père André". In una locanda malfamata incontra

Tony. Questi, ubriaco, lascia cadere un biglietto compromettente che gli era stato inviato da Evaristo e che egli adoperava come arma di ricatto. Raccolto il biglietto, Vivanti apprende finalmente la verità sulla sua disgrazia: deciso a vendicarsi, si reca alla sontuosa villa di Marny. Sta per strangolarlo quando Marny gli mostra una scena attraverso una finestra – con un'inquadratura centrale che è una sorta di mise-en-abîme non dissimile dalla famosa sequenza della finestra aperta in *Une partie de campagne* di Renoir – che rivela Lydia e Robert, il figlio di Marny, innamorati l'una dell'altro. Emulando Stella Dallas, Vivanti si intenerisce e si sacrifica per il bene della figlia, lasciando la villa senza rivelare nulla. Qualche tempo dopo, l'ubriaccone Tony per vendicarsi di Marny, si intrufola nella cantina e dà fuoco alla villa, morendo lui stesso soffocato tra le fiamme. Robert riesce a mettere in salvo Lydia, mentre Vivanti accorre alla villa e, accogliendo le suppliche della figlia sale al piano superiore per trarre in salvo Marny. L'impresa gli riesce, ma d'un tratto la grande scala cede: Vivanti rimane sospeso sui primi gradini e sorregge Marny con un braccio. La squadra dei pompieri arriva giusto in tempo. Sul suo letto di morte, Marny riabilita la reputazione di Vivanti e rivela a Lydia l'identità del padre.

Padre non contiene solo interessanti riprese in esterni, che includono alcune vedute di Torino dall'alto delle colline, e un sontuoso set in interni della villa di Marny, con un'imponente scalinata che crolla realisticamente nella scena clou, ma è anche un vero tour de force per il protagonista, Ermete Zacconi, che all'epoca era già un mostro sacro del teatro italiano. *Padre*, che segnò il suo debutto cinematografico, è uno "star vehicle" studiato per lui come il film che l'anno successivo lancerà la carriera di Lyda Borelli, *Ma l'amor mio non muore*. Lo si intuisce fin dalla prima scena, con un "plan emblématique" singolarmente lungo: Zacconi, che interpreta Vivanti, è vestito come un vagabondo, in piedi sul palcoscenico di un teatro. Dapprima raccoglie degli oggetti come farebbe un qualsiasi accattone, poi avanza verso l'obiettivo e parte della sua figura viene tagliata dall'inquadratura. Apre la bocca e sgrana gli occhi come se vedesse qualcosa di terribile (quasi un flash-forward), quindi si placa e si rivolge al pubblico, suggerendo così il passaggio dalla recitazione teatrale a quella cinematografica. Alla sua uscita, nel 1912, *Padre* venne accolto con vivo entusiasmo dalla stampa europea ed americana, che lodarono l'interpretazione di Zacconi e la pirotecnica spettacolarità del finale. – IVO BLOM

Nella loro filmografia *Il cinema muto italiano 1912* (numero speciale di Bianco e Nero, 1995, 2a parte, p. 48), Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli ricordando che nessuna fonte d'epoca cita il nome del regista del film, il quale è stato poi variamente attribuito a Dante Testa, Giovanni Pastrone e Gino Zaccaria, ipotizzano come probabile una collaborazione fra Zaccaria e Testa, con l'intervento di Pastrone in veste di supervisore generale della produzione.

Rich industrialist Evariste Marny envies his competitor André Vivanti, and hires the tramp Tony to set fire to Vivanti's office. The court suspects Vivanti set the fire himself for the insurance money,

and condemns him to forced labour. When Marny hears of this, his conscience is awakened and he adopts Vivanti's little daughter Lydia. Thirteen years later, Vivanti escapes from prison and returns, dressed as the wanderer "Père André". In a disreputable inn he meets a drunken Tony and finds a note which proves Marny's guilt which Tony uses to extort money from Marny. Set upon revenge, Vivanti visits Marny's huge villa, meets the culprit, and almost strangles him. Marny shows him a scene through an open window – in a centered, *mise-en-abîme*-like shot similar to the famous open-window shot in Renoir's *Partie de campagne* – revealing Lydia and Marny's own son Robert in love with each other. Stella Dallas-like, Vivanti breaks down and sacrifices himself for the well-being of his daughter, leaving the house without revealing anything. Shortly after, the drunkard Tony takes revenge on Marny by sneaking into the cellar and setting fire to the villa, but the arsonist himself suffocates and dies. Robert manages to rescue Lydia, while Vivanti runs to the burning villa and at Lydia's plea climbs upstairs to save Marny from the blaze. He manages to save Marny, but the big staircase collapses, leaving Vivanti hanging from the top of the stairs, holding Marny with one arm. The fire brigade rescue team arrives only just in time. On his deathbed Marny vindicates Vivanti's reputation, and indicates him to Lydia as her father.

Padre not only contains interesting outdoor location scenes, including views of Turin from a hilltop, and a lavish set for Marny's villa with a grand staircase that really collapses during the climax of the film, but it is also a tour de force for leading actor Ermete Zacconi, who was already a *monstre sacré* of the Italian stage. Padre marked his film debut, and was comparable to Lyda Borelli's film launch with *Ma l'amor mio non muore* one year later. This is confirmed in the opening scene, with a curious long plan *emblématique*: Zacconi, who plays Vivanti, is dressed as a tramp, standing on a theatre stage. He first picks objects like any peddler, then comes forward and is cut off by the frame. He opens his mouth and rolls his eyes as if seeing something terrible (suggesting a *flash-forward*), then relaxes and talks to the audience, thus suggesting a passage from stage performance to film performance. Padre was greeted with wild enthusiasm on its release in 1912 by the European and American press, who praised Zacconi's acting as well as the spectacular pyrotechnical climax.

Ivo BLOM

According to Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli's 1912 volume of their authoritative part-work *Il cinema muto italiano* (Bianco & Nero, Rome, 1995), no contemporary sources name the director of this film. Its direction has been variously credited to either Dante Testa and/or Gino Zaccaria, probably with the collaboration of Giovanni Pastrone in a supervisory capacity.

PIÙ CHE LA MORTE (Erger dan de dood) (Cines, IT 1912)

Regia/dir.: ?; cast: Gastone Monaldi (Pietro Mori), Amalia Cattaneo (sua moglie/his wife), Augusto Mastroianni (il commissario/chief commissioner); lg. or./orig. l.: 284 m.; 35mm, 263 m., 14' (17 fps),

col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1912 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Film di sorprendente crudeltà, *Più che la morte* offre un'interessante mescolanza di soluzioni pittoriche e teatrali – *mise-en-scène* contro *mise-en-cadre*. Ambientato nei primi anni dell'800, narra la storia di un carbonaro indotto a tradire i suoi compagni dopo che la moglie viene arrestata dalla polizia e minacciata di torture. Per vendicarsi del tradimento, gli ex compagni lo legano a una trave e lo costringono a guardare da una finestra il rogo che viene appiccato alla casa di fronte – la sua – provocando la morte della moglie e della figlia. I carbonari sollevano la tenda di una finestra e, gesticolando animatamente, fanno capire quali sono le loro intenzioni. Il povero genitore/marito è in piedi, sulla sinistra, in modo da consentirci una chiara visione della raccapricciante scena. Assistiamo così alla vendetta attraverso la contemporanea *mise-en-cadre* delle due finestre – paragonabile allo spazio profondo e alla fuga prospettica di certa pittura olandese del '600, dove si incontrano di frequente degli interni scuri in primo piano con sullo sfondo una porta aperta che conduce a una seconda stanza inondata di luce. Nel film, tuttavia, il fumo si fa via via più denso, di modo che il secondo "tableau" finisce con una "dissolvenza".

Dal punto di vista tecnico, il film offre già una notevole sofisticazione: vedendo questi cortometraggi italiani dei primi anni '10 ci rendiamo conto che le famose carrellate di *Cabiria* non nascevano dal nulla. Si veda ad esempio la straordinaria sequenza in cui la polizia fa irruzione nel covo dei carbonari: una serie di campi lunghi alternati a campi medi (piani americani) per definire il luogo, poi una serie di carrellate che segue l'azione dei carbonari nel loro covo e infine l'assalto della polizia. È altresì interessante notare come l'imbibizione (blu per gli esterni notturni; ambra per il covo illuminato) venga usata con consapevole efficacia drammatica. – Ivo BLOM

Startling in its ferocity, *Più che la morte* is a remarkable mixture of painterly and theatrical devices – *mise-en-scène* versus *mise-en-cadre*. Set in the early 19th century, it tells the story of a "carbonaro" (freedom-fighter) who betrays his comrades, to save his wife when the police arrest her and threaten to torture her. As punishment for his betrayal, his former comrades tie him to a beam, and force him to watch through an open window as his wife and child die in a fire across the street. The carbonari pull back the window curtain, and heavily gesticulate what they are going to do. The poor father/husband stands to the left in order to give us a clear view of the horrors of the scene. Thus we watch the "vendetta" through the double framing of the two windows – comparable to the deep-staging or see-throughs in Dutch 17th-century painting, where we frequently encounter a dark foreground with an open door leading into a brightly-lit second room. In the film, however, the smoke becomes heavier and heavier, so that the "tableau" on the other side "fades out".

Technically, the film has often remarkable sophistication: watching these Italian shorts from the early 1910s, we realize that the famous

tracking shots of Cabiria did not come out of the blue. Most notable here is the sequence in which the police arrive to arrest the carbonari in their den. Series of long shots alternate with medium long shots (plans américains) as the location is established, and then tracking shots follow the action of the carbonari in their den and of the attacking police. It is notable too how tinting (blue for the exterior night; amber for the lighted den) is used with a conscious dramatic sense. – IVO BLOM

TRA LE PINETE DI RODI (In de bosschen van het eiland Rhodes)
(Savoia, IT 1912)

Regia/dir. ?; 35mm, 124 m., 6' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Una didascalia in olandese / One intertitle, in Dutch.

In molti dei film italiani non di fiction degli esordi si mostrano celebri località storiche, o vedute idilliache di fiumi come il Pescara, talvolta graziosamente incorniciate da mascherini semicirculari o circolari. In altri casi, sia le forme che i contenuti diventano più complessi. *Tra le pinete di Rodi*, ad esempio, inizia come un elegante documentario girato sull'isola greca di Rodi, per poi trasformarsi in un film di propaganda. Nella prima parte, il luogo viene descritto come il paradiso degli innamorati: un uomo e una donna in abiti alla moda passeggiano lungo la costa, circondati da un paesaggio idilliaco. Il romanticismo dello scenario viene accentuato dalle imbibizioni e dal viraggio in rosso e blu delle sequenze dei tramonti, ivi comprese svariate immagini delle onde che frangono la riva (un popolare leit-motiv di tutto il cinema degli esordi), e infine incorniciando la coppia sotto un arco roccioso che va a formare una sorta di mascherino naturale.

Sul finale, tuttavia, il film ha una svolta imprevista. Una didascalia legge: "Le grandi navi della marina italiana incrociano al largo dei nuovi possedimenti conquistati". Nella sequenza successiva, ripresa dalla spiaggia, la cinepresa fa una panoramica sul mare, mostrando un gruppo di navi da guerra italiane con le ciminiere fumanti. Se qualcuno si fosse distratto, non poteva comunque ignorare il messaggio successivo: una salva di cannone, e sullo schermo appare un tricolore italiano, colorato a mano, unito al blasone della Compagnia Cinematografica Savoia, il cui nome fa riferimento alla casata degli allora regnanti Savoia. Un innocente documentario diventa sfacciata propaganda; e anche le idilliache immagini iniziali assumono un significato diverso e "contaminato". Nel 1912, gli italiani cacciarono i turchi da Rodi e s'impadronirono dell'isola. Il film svolgeva la duplice funzione di legittimare la recente avventura imperialista e di promuovere il turismo italiano sull'isola. – IVO BLOM

Many early Italian non-fiction films capture the scenery of famous historical towns, or idyllic views on rivers like the Pescara, sometimes nicely framed by semi-circular or circular mattes. In other cases, both the form and the content become more complex. Tra le pinete di

Rodi, for instance, begins as an elegant travelogue shot on the Greek isle of Rhodes, and then turns into a propaganda film. At the beginning, the place is described as a lovers' paradise: a man and a woman in fashionable costumes are strolling around the coast, surrounded by an idyllic landscape. The romanticism of the scene is increased by tinting and toning the sunset shots in red and blue, by including several images of the waves breaking on the shore (a popular topic from the beginning of the cinema), and finally framing the couple under an arch of rocks as if to form a kind of natural matte.

In the end, however, the film has an unexpected twist. An intertitle reads: "The large vessels of the Italian navy cross the waters around the newly gained possession." In the following shot, taken from the beach, the camera pans on the sea, showing a group of Italian battleships with their smoking funnels. Whoever may have missed this message cannot ignore what comes next: a cannon shoots, and a hand-painted Italian "tricolore" appears on the screen, together with the coat of arms of the Savoia Film Company, whose name hints at the House of Savoy (the ruling Italian royal family). An innocent travelogue becomes blatant propaganda; the previous idyllic images receive a different, "contaminated" meaning. In 1912 the Italians chased the Turks from Rhodes and occupied the island themselves. The film then poses both as a kind of legitimization for the recent imperialistic adventure and as an invitation to the Italian tourist. – IVO BLOM

LA RUPE DEL MALCONSIGLIO (De wraak van de veedrijver) (Cines, IT 1913)

Regia/dir. ?; cast: Amleto Novelli (Giovanni), Enna Saredo (Nina); lg. or./orig. l: 797 m.; 35mm, 524 m., 28' (16 fps), col. (imbibito/tinted); EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

A remarkable example of early Italian cinema is La rupe del Malconsiglio, a 3-reeler starring Enna Saredo and Amleto Novelli. While Novelli is known as the hero of epic films such as Quo Vadis? and Cajus Julius Caesar, he apparently played all kinds of parts. In this case, Novelli is the cowboy Jean/Giovanni, who falls in love with shepherdess Nina. They swear eternal love at the rock of Malconsiglio [literal translation: ill advice]. Later on, however, Nina falls for their patron, a wealthy man, who easily conquers her with his luxurious house and jewellery. Giovanni wants his beloved back, but Nina is afraid of him and the patron, like a man possessed, wildly chases him from his mansion. After being wrongly imprisoned, Giovanni is released and executes his revenge. He ties the patron to a tree on top of the rock, drags Nina there, and before the eyes of his rival he jumps with her into the abyss (unfortunately the shot with the jump is missing, apparently cut by the censors).

The film opens with images of cowboys driving cattle through a river, a sequence that seems to anticipate all the classic imagery of the American western. Realist images like these make the film

extremely vivid, and compensate for the melodramatic acting. The landscape closely resembles certain pictorial descriptions of the Italian countryside of the 19th and early 20th century, such as the paintings of cattle in the Maremma plains by Giovanni Fattori. The sequence of the fight in the woods between Novelli and the patron; the class distinction between the landowners (the patron and his wife) and their tenants, with strangely shaped haystacks in the background; the scene of Giovanni talking to his master on a hill, while down below Nina shepherds her animals (a fine example of deep-staging in nature) – all these images give us a convincing representation of feudal life in

the countryside at the beginning of the 20th century, just as we know it from the works of Fattori and post-war Italian cinema from Visconti to Bertolucci and the Taviani brothers. Particularly remarkable is a lateral pan, when the camera moves to the right to show four different rooms of a house during a party, with the master of the house walking from one room to another as the connecting element between the four spaces. This reminds you that, before such epics as Cabiria, all kinds of techniques were apparently already in use in early Italian films, even if maybe more in an experimental than a consistent way.

Ivo BLOM