

gestualità, ella è perfettamente in grado di incarnare Carmen secondo la ricetta di Mérimée. Possiamo crederle: quando ella ama, bisogna stare in guardia; ella sfida il cielo, il ferro, il fuoco, e il sangue le scorre ribollendo nelle vene. Danza con grazia leggiadra; il modo in cui giocherella civettuola con la collana di perle e lascia vagare lo sguardo è una gioia per gli occhi. Si pensa istintivamente ai versi [dall'operetta *Der Bettelstudent* di Carl Millöcker]: 'Die Polin hat von allen Reizen' [La donna polacca ha mille malie]. Pola Negri trasforma impercettibilmente la spagnola impazzita d'amore in un'ardente polacca." (Egon Jacobsohn, *Der Kinematograph* n. 628, 15 gennaio 1919)

In effetti l'attrice domina il film, che non si preoccupa certo di scandagliare gli abissi psicologici dell'opera originaria di Mérimée e in cui i personaggi di contorno rimangono sorprendentemente sbiaditi. Inoltre, la pellicola introduce nel milieu spagnolo tratti inconfondibilmente teutonici. "Nel ruolo di Carmen, Pola Negri esibisce un largo volto slavo, due tirabaci che sembrano appiccicati con lo sputo o con la colla e l'aria aggressiva di una femminilità costruita con mano un po' pesante. Don José (Harry Liedtke), truccato e imparrucato alla maniera di Josef Schmidt e Richard Tauber, soffre come un ortolano diletante nel ricordo del giardino di casa inondato dal sole e della folta treccia della sua virginale Dolores (Grete Diercks). In lotta contro un'invisibile mucca prussiana compare Escamillo, un tipo gioviale ma dallo sguardo feroce e orgoglioso, con un gran pancione: Leopold von Ledebour. Indifferente, come tutti gli altri personaggi di questo film, egli abbandona Carmen e Don José al loro triste destino. Don Cairo e i suoi temibili scagnozzi sono una banda di zotici male in arnese, che non raggiunge mai la struttura cristallina del quintetto di contrabbandieri di Bizet, nel quale Carmen e i banditi possono finalmente svelare la propria sensuale identità." (Werner Schroeter, 1988) Per la distribuzione negli Stati Uniti, che ebbe luogo appena nel 1921 sulla scia dell'inatteso successo di *Madame Dubarry*, uscito nel dicembre 1919, il film venne rimontato, le scene della cornice narrativa furono colorate a mano e il nome di Ernst Lubitsch venne tolto dai titoli di testa. Nell'estate del 1922, Adolph Zukor portò Pola Negri a Hollywood, ma egli non era interessato a Lubitsch, che pure aveva sperato di avere un contratto con la Paramount. – STEFAN DROESSLER

La musica Per vari anni ho cercato un film in cui la voce calorosa del violoncello e il ritmo squillante del pianoforte potessero fondersi. Mi è sembrato che il film muto di Lubitsch *Carmen* fosse il mezzo sognato. In questa nuova partitura (composta nel 2016, senza riferimenti alla celebre musica di Bizet), tanghi e intermezzi di gusto jazz si intrecciano in un balletto incessante, creando un ponte tra la patina quasi centenaria di un grande film muto e il pubblico contemporaneo. Ho voluto incarnare con il violoncello la voce e la sensualità di Pola Negri, mentre il piano sostiene il ritmo e l'azione del film. – GABRIEL THIBAudeau

is led to believe that one should be careful when she is in love; that she defies heaven, iron, and fire, and that blood rages through her veins. She dances with charm and grace; flirts with her pearly white smile and suggests with her eye movements that she enjoys it. One is instantly reminded of the song lyric [from Carl Millöcker's operetta Der Bettelstudent]: 'Die Polin hat von allen Reizen' ["The Polish woman has all the charms"]. Pola Negri subtly transforms the love-crazed Spaniard into a fiery Pole." (Egon Jacobsohn, Der Kinematograph, No. 628, 15 January 1919)

Pola Negri truly dominates the film, which seems unconcerned with plumbing the psychological depths of Mérimée's original novella. The supporting characters are remarkably weak. The Spanish setting meanwhile bears unmistakably Teutonic features: "Pola Negri as Carmen has a broad, Slavic face, two spit curls, and an aggressive air of somewhat heavy-handedly applied femininity. Don José (Harry Liedtke), in make-up and wigs borrowed from Joseph Schmidt and Richard Tauber, resembles a paunchy allotment holder plagued by the memory of his front lawn adorned with sunflowers and the virginal Dolores (Grete Diercks) with pigtail plaits. Escamillo (Leopold von Ledebur), a friendly man with a grim face, proud, with a beer gut, wins the battle with an invisible Prussian cow. Indifferent, as all the other characters in this film are, he abandons Carmen and Don José to their sad fate. Don Cairo and his dangerous band of border hunters are a wild, messy bunch. At no point do they attain the crystal clear structure of the Bizet-like smuggler quintet, in which Carmen and the bandits are allowed to display their own sensuous identity." (Werner Schroeter, 1988)

After the unexpected success of Madame Dubarry (released as Passion in December 1919), Carmen was re-edited for an American release in 1921, as Gypsy Blood. In the American version the framing story was hand-coloured and Lubitsch's name was left off the credits. Adolph Zukor brought Pola Negri to Hollywood in the summer of 1922, but was not interested in Lubitsch, who had also hoped to get a contract with Paramount. – STEFAN DROESSLER (Translated by Oliver Hanley)

The music *For several years I've been searching for a film that would meld the warmth of the cello and the sparkling rhythms of the piano. Lubitsch's silent Carmen seems to me like the dream medium for this. This new score (composed in Spring 2016, with no reference to Bizet's celebrated music) contains a constant ballet that mingles several tangos and jazz-flavoured interludes, creating a bridge between the almost century-old patina of a great silent film and the public of today. I wanted to use the cello to embody the voice and sensuality of Pola Negri, with the piano maintaining the movie's rhythm and action. – GABRIEL THIBAudeau*



LUCA COMERIO - 3

Non si deve mai lodare il giorno prima della notte: guerre e dopoguerra in Luca Comerio

Nel cinegiornale LUCE del 1940 per la morte di Luca Comerio, proiettato qui l'anno scorso nella seconda parte del programma triennale dedicato al cineasta, l'enfatica ma mai veramente commossa voce fuori campo lo definiva "umile ma valoroso operatore": un apparente omaggio che ostentava tutti i possibili ridimensionamenti di cui Comerio è stato oggetto. Egli fu davvero un grande operatore (e prima ancora fotografo di immagini fisse che già tendevano al movimento) ma è stato anche e sempre un cineasta, un regista totale. Bisognerà attendere nel cinema italiano Mario Bava (accostamento tutt'altro che peregrino se pensiamo al versante documentaristico di costui) per conoscere una pari capacità di tradurre il ruolo di operatore di ripresa in quello di regista, anche prima di un suo ufficiale dichiararsi regista.

Ma quelle quattro parole dello speaker LUCE riassumono molti altri equivoci sul nostro. Lo confinano nell'universo (che invece è fluido) del documentario, del film dal vero, mentre a una visione odierna dei suoi film di finzione, comici ma non soltanto, s'impone una forza di *mise-en-scène* capace allo stesso tempo di inserire nelle opere documentarie riprese ricostruite che assommano la verità della finzione a quella (sempre dubbia) del documento, e nel contempo danno ai suoi film di finzione una trasparenza, delle presenze flagranti che li pongono tra i più originali e liberi del cinema italiano muto.

Sempre in quelle quattro parole, "umile ma valoroso", c'è una doppia falsificazione: certo Comerio fu capace di reale modestia (non a caso critica e istituzioni non l'hanno celebrato come cineasta) ma non certo nel senso, cui si allude, che egli fosse al servizio del potente di turno (fotografo del re, operatore esclusivo delle guerre coloniali

Never Praise the Day before Night: Wars and the Post-War Period in the Work of Luca Comerio

In the 1940 LUCE newsreel item about the death of Luca Comerio, shown at the Giornate last year in the second part of our three-year programme devoted to the film-maker, the pompous but never sincerely moved voice of the commentator describes him as a "humble but courageous cameraman" – an apparent tribute which nevertheless displays all the belittling to which Comerio has been subjected. He was certainly a great cameraman (and before that a photographer of still pictures which already suggested movement), but he was also and always a film-maker, a total director. It was not until Mario Bava (a comparison by no means unjustified if we consider Bava's documentary work) that there appeared in Italian cinema a similar ability to translate the role of a cameraman into that of a director, even before he officially declared himself to be one.

*Yet those four words uttered by the LUCE newsreel's voiceover commentary reflect many other misconceptions about Comerio. They fix him in the universe (which is by contrast a fluid one) of the documentary, of films of the real, whereas a present-day viewing of his fictional work – not only comic – reveals a strong *mise-en-scène*, able to augment documentaries with reconstructed scenes. These add the truth of fiction to the (always suspect) truth of documented reality, and at the same time endow his fiction films with a transparency, with their flagrant presences, which make them among the most original and free in Italian silent cinema.*

In those words, "humble but courageous", also lurks a double falsehood. Comerio was certainly capable of real modesty (it is no coincidence that he was not celebrated as a film-maker either by the critics or officialdom), but certainly not in the sense, as the words would imply, that he was at the service of the powers-that-be (as a royal photographer, or a sole chronicler of colonial wars and the Great War...), and so he was called "courageous"



Sixième Bataille de l'Isonzo, Luca Comerio, 1916. (Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy)

e della grande guerra...), e perciò gli si attribuisce un “valoroso” non certo per i rischi reali che affrontava nelle riprese ma come una medaglia al soldato che doveva accettare il suo destino pur non amando la guerra e la morte.

Il cinema c'insegna che ogni falso fa tuttavia trapelare il vero. Ce lo rivela uno dei libri fondamentali del giornalista milanese Paolo Valera (1850-1926), dedicato alla rivolta milanese repressa nel 1898 dal generale Bava Beccaris, in un atto di guerra civile ahimè ricompensato dal sovrano provocando giuramenti di vendetta anarchici, rivolta che diventò il primo “set” di Comerio, non ancora cineasta ma fotografo, e verso la quale Valera dedica con Anna Kuliscioff e altri socialisti e anarchici un'accanita denuncia (che giustamente fece dire a Amadeo Bordiga che prima del fascismo Francesco Crispi e Bava Beccaris non erano stati meno feroci), prolungandola nella doppia edizione del libro in questione (*La sanguinosa settimana del Maggio '98*, 1907; *Le terribili giornate del maggio '98*, 1913). Nessuno storico del cinema tra quanti si occuparono di Comerio segnala quel volume e un suo capitolo rivelatore, *Il fotografo delle barricate*, dove l'intransigente Valera rimprovera a Comerio il recente porsi al servizio dei poteri, e tuttavia rivela che egli, parlando di come riuscì a riprendere a rischio della propria incolumità quegli scontri di guerra civile, disse senza reticenze: “Io avevo sempre il cappello in mano e non parlavo che col linguaggio del servitore, anche quando avevo in tasca il *passé-partout* di Bava Beccaris.”

Come poi nelle riprese sulle guerre africane e nella guerra europea divenuta mondiale, Comerio poteva accettare il *passé-partout* del Luigi Cadorna di turno ma sapeva di doversi fare servitore in un

not because of any real risks entailed by his work shooting with a camera, but in the sense of a campaign medal awarded to a soldier who must accept his destiny even though he has no love for war or death. Cinema teaches us, however, that from every falsehood the truth will out. This is shown in a seminal book by Milanese journalist Paolo Valera (1850-1926) on the Milan uprising put down in 1898 by General Bava-Beccaris, who ordered troops to fire on civilians, for which he was disgracefully rewarded by the King of Italy, provoking oaths of anarchist vendetta. For Comerio – then a photographer, not yet a film-maker – this revolt was his first “set”. It was an episode fiercely denounced at the time by Valera, along with Anna Kulischov and other socialists and anarchists (which rightly caused leading Italian Communist Amadeo Bordiga to say that before fascism Francesco Crispi and Bava-Beccaris had not been any less brutal), and also later in the two editions of Valera's book (La sanguinosa settimana del Maggio '98 [The Bloody Week of May '98], 1907, and Le terribili giornate del maggio '98 [The Terrible Days of May '98], 1913). No film historian who has written about Comerio has mentioned this book, and its revealing chapter “The Photographer of the Barricades”, in which an intransigent Valera reproached Comerio for placing himself at the service of the authorities, but also pointed out that, talking about how he took his pictures of civil war, risking his own personal safety, Comerio admitted quite frankly: “I was always cap-in-hand, and the only language I used was that of the servant, even when I had Bava-Beccaris's safe-conduct pass in my pocket.” The same was true of his documenting of the colonial wars in Africa and the war in Europe that became the First World War. Comerio could accept a safe-conduct pass from Luigi Cadorna [Chief of Staff of the Italian Army] or any other commander, but he knew he also



Resistere!, Luca Comerio, 1918. (Cineteca Italiana, Milano)

senso più profondo: cercando gli spiragli della verità in ciò che doveva riprendere.

Questa terza parte del nostro dovuto omaggio vuole almeno tendenzialmente completare la presentazione del grande cineasta: il primo anno ci siamo soffermati su alcuni capolavori tra le sue riprese nella grande guerra; il secondo anno abbiamo tentato di ricostruire l'insieme della sua vicenda artistica sottolineandovi la presenza di vari “anteguerra” che preludevano alle guerre; quest'anno, oltre ad alcune necessarie aggiunte di film sulla guerra italo-turca e sulla prima guerra mondiale, ci soffermiamo sulla fase per lui particolarmente difficile del dopoguerra, tra la fine della grande guerra e l'inizio della seconda che egli non fece in tempo a vivere. Sono per il momento non proiettabili i film con cui ha seguito l'impresa fiumana di d'Annunzio, ci sono invece ampie tracce, anche molto originali, della sua attenzione al fascismo in ascesa, e di come questo avesse fatto propri i miti combattentistici e il discorso di morte derivanti dalla grande guerra. Tuttavia nel doppio programma di quest'anno vogliamo ribadire la forza di cineasta totale di Comerio, e dunque ciascuno dei due programmi si apre con un film di grande invenzione visiva estraneo alla storia politica (*Il baco da seta* che anticipa piuttosto il territorio di Roberto Omegna e in Francia di Jean Painlevé, e *Il carnevale di Nizza* che prelude allo splendido Jean Vigo), e ciascuno dei due programmi si conclude con due grandi film comici dedicati, alla vigilia della prima mondiale, alle maschere di Edoardo Ferravilla, figura geniale e universale del teatro milanese. Ma la cosa sorprendente è come questi film comici, documenti di un teatro tra i più grandi che l'Italia abbia avuto, non si chiudano mai nel “teatro filmato” ma sottolineino liberamente



“Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza!” *L'adunata dei fascisti lombardi a Milano* (marzo 1922), Luca Comerio, 1922. (Cineteca Italiana, Milano)

had to be a servant in a deeper sense – seeking glimmers of truth in the scenes he had to film.

The aim of the third part of our tribute is to complete the presentation of this great director. In the first year we concentrated on some of his masterful footage from the First World War. In the second we attempted to reconstruct his artistic development by emphasizing the presence of various “pre-wars” presaging the full-scale conflict to come. This year, besides some necessary additions of footage of the Italo-Turkish War (1912) and the First World War, we focus on the post-war period, a particularly difficult time for Comerio, the inter-war years between the end of the First World War and the beginning of the Second, which he did not live to see. While his film chronicles of D'Annunzio's exploits in Fiume are currently not available for projection, there is abundant, as well as original, evidence of the attention he devoted to the rise of Fascism, and its exploitation of the myth of the fighting man and the rhetoric of death, stemming from the Great War.

In this year's two-part programme, however, our aim is to confirm Comerio's merits as a total film-maker, so each programme opens with a visually inventive film outside the realm of political history. Il baco da seta (The Silkworm; 1909), anticipates the subject matter of Roberto Omegna, and Jean Painlevé in France, while Il carnevale di Nizza (1913) is a prelude to the great Jean Vigo's À propos de Nice (1930). Each programme concludes with a comic film from 1914, just before Italy entered the First World War, featuring characters created by Edoardo Ferravilla (1846-1915), a widely loved although regional comic actor and playwright of Milanese dialect theatre. The remarkable thing about these comedy films, precious records of one of the greatest theatres Italy



“I plotoni nuotatori della 3ª divisione di cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino”, Luca Comerio, 1912. (Fondazione Cineteca di Bologna)

il rapporto con la storia e le maschere della politica che il cinema di Comerio ha percorso: in *La class di asen* il ritratto campeggiante a fondo campo del Re d'Italia è come un prolungamento dentro la scena di una figura che attraversa altri film del regista; in *Tecoppa & C.* la parodia dello spiritismo diventa un beffardo riconvocare in vita tutti i morti che le vicende storiche attraversate dalle riprese di guerra dei film di Comerio hanno filmato. I suoi film ci colpiscono infatti per la profonda pietas: che siano film sul terremoto di Messina o sui campi di battaglia, i loro morti, anche quando la committenza propagandistica vorrebbe diminuire il numero delle “nostre” perdite o gioire di quelle del nemico, diventano per Comerio innanzitutto vittime comuni di vicende tragiche. Non è un caso che, quando Cecilia Mangini, Lino Del Fra e Lino Micciché hanno realizzato *All'armi siam fascisti!* nel 1962, hanno trovato nel cinema di Comerio la più spietata rappresentazione del colonialismo italiano: il carrello sugli impiccati libici, da essi montato nel film, va oltre ogni ruolo di servitore verso chi ha commissionato il film, serve solo la libertà di sguardo e perciò diventa documento vero, tra i più rivelatori per quel film schierato in senso radicalmente antifascista. E fino ad oggi tra i repertori dei montaggi sulla grande guerra alcune immagini di Comerio hanno la massima forza iconica. Quest'anno riusciamo a proiettare finalmente

Libyans they edited into their picture goes beyond any servile role of a filmmaker towards the commissioners of a film – it serves only the freedom of the gaze, and thus becomes a true document, one of the most revealing in what was a radically anti-Fascist film.

To this day, among the repertoire of sequences documenting the First World War, some of Comerio's footage retains a supreme iconic force. This year we are finally able to screen La sixième bataille de l'Isonzo, a film we wanted to show two years ago, but which was wrongly labelled in the archives as Les Annales de la guerre no. 8 and has now been correctly identified. This film about the capture of Gorizia contains some images which would encapsulate any war, such as soldiers entering a town and coming across a funeral procession, with an intersection of movement that makes the sequence a masterpiece, confirming what critic Roberto Turigliatto said last year when he saw Comerio's film on the Messina earthquake: “here every shot becomes a masterpiece”. This comment astutely expresses the idea of how in Comerio's work, photography is always the source of mise-en-scène, a concentration of thought, image, and feeling that is among the highest in cinema.

Last year we borrowed the title of one of Comerio's films, Dalla pietà all'amore/Compassion and Love, to describe the entire programme. It indicates movement, as do some of his other titles: Dal Polo all'Equatore

has ever produced, is that they are not confined to “filmed theatre”, but liberally underscore Comerio's rapport with history and the characters of politics. In La class di asen a portrait of the King of Italy dominating the background acts as an extension within the scene of a figure that features in his other films. In Tecoppa & C. the parody of spiritualism becomes a mocking summoning back to life of all the dead in the historical events characterized in the war footage shot by Comerio.

Comerio's films are striking in their profound piety; be they records of the 1909 Messina earthquake (shown last year) or the battlefields of war, their dead – even when the propagandists who commissioned them wished to play down the number of “our” dead or celebrate the number of enemy casualties – are for Comerio above all ordinary victims of tragic events. It was hardly coincidental that in 1962 when Cecilia Mangini, Lino Del Fra, and Lino Micciché made All'armi siam fascisti! they found in Comerio's films the most hard-eyed representation of Italian colonialism: the tracking shot of hanged

La sixième bataille de l'Isonzo, che per un'erronea classificazione d'archivio era già indicato come Les annales de la guerre no. 8 e con questo titolo abbiamo voluto proiettarlo due anni fa, vedendoci invece pervenire il film cui fu nel frattempo corretta la titolazione. In questo film sulla presa di Gorizia sono contenute alcune delle immagini che meglio sintetizzano qualsiasi guerra, come l'ingresso dei soldati che incontrano un trasporto funebre, in un incrociarsi di movimenti che rende quell'inquadratura un capolavoro assoluto, confermando quanto ci disse l'anno scorso Roberto Turigliatto alla visione del film sul terremoto di Messina, “qui ogni inquadratura diventa un capolavoro”, e si tratta dell'osservazione più giusta per capire come in Comerio la ripresa fotografica diventi sempre messinscena, in un concentrarsi di pensiero, immagine e sentimento tra i più alti del cinema.

Dalla pietà all'amore è stato il titolo che abbiamo preso in prestito l'anno scorso da un film di Comerio per l'intero nostro programma. Titolo che indica un movimento, come altri del regista: Dal Polo all'Equatore (ritrovato e rigirato da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nel 1987), o Dal Grappa al mare cui il restauro digitale della Cineteca Nazionale riattribuisce il giusto titolo dopo un'erronea catalogazione come Cimiteri degli eroi. È evidente da alcuni esempi citati che il lavoro sul cinema di Comerio è appena agli inizi, anche se già alla fondazione della Cineteca Italiana se ne segnò una prima scoperta da parte di Luigi Comencini che riconobbe lo splendore di L'avventura galante di un provinciale mentre oggi lo stesso archivio ritrova e restaura la collezione di Piero Mazzarella dei film con Ferravilla. E sempre la Cineteca di Milano detiene il grande film comico che presentammo l'anno scorso col suo titolo tedesco e di cui identifichiamo ora il titolo italiano, assumendolo a titolo dell'intero programma di quest'anno perché ci sembra ben sintetizzare l'incertezza con cui le vicende storiche possono preludere a nuove guerre.

Siamo particolarmente contenti che il nostro programma abbia accolto contributi e restauri da tutti gli archivi FIAF italiani: Roma, Milano, Bologna (col suo prezioso lavoro sull'esperienza del Kinemacolor), Gemona e Torino (da cui proviene fuori rassegna



“I plotoni nuotatori della 3ª divisione di cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino”, Luca Comerio 1912. (Fondazione Cineteca di Bologna)

(rediscovered and remade by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi in 1987) and Dal Grappa al mare, whose digital restoration by Rome's Cineteca Nazionale has reinstated its proper title (it had been mistakenly catalogued as Cimiteri degli eroi). From some of these examples it is clear that work on Comerio's cinema is still in its early stages, even though when the Cineteca Italiana was founded in Milan a discovery made by Luigi Comencini revealed the splendour of a film we screened last year, L'avventura galante di un provinciale (1908), and now the same archive has found and is restoring Piero Mazzarella's collection of films featuring Edoardo Ferravilla. The Cineteca Italiana also holds the great comedy film that we presented last year under its German title, Man soll den Tag nicht vor Abend loben. We have now identified it under its original 1912 Italian title, which we are using as the title of this year's programme, because it seems to sum up the uncertainty with which historical events can presage new wars: Non si deve mai lodare il giorno prima della notte / Never Praise the Day before Night.

We are particularly happy that our three Comerio programmes have contained contributions and restorations from all of Italy's FIAF archives: Rome, Milan, Bologna (with its precious work on Kinemacolor), Gemona, and Turin (source of the reconstruction of Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt – which Comerio did not direct, but acquired and edited footage from it into his Dal Polo all'Equatore), as well as the archives



Tecoppa & C, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)



Tecoppa & C, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)

la ricostruzione di *Captain F.E. Kleinschmidt's Arctic Hunt*, da noi conosciuto con il titolo assegnato di "Caccia alla foca e all'orso", che non è del regista ma fu da lui acquisito e montato tra le sequenze del citato *Dal Polo all'Equatore*), cui si aggiungono gli archivi del LUCE, dell'AIRSC, dell'Associazione Hommelette, della Fondazione dei Caduti di Rovereto... disseminazione che si amplia ai ritrovamenti negli archivi e nelle collezioni estere, a segnalare come attraverso Comerio il cinema italiano avesse raggiunto uno dei suoi massimi momenti di presenza internazionale, di fatto rovesciando le mitologie nazionalistiche che condussero l'Italia nella prima guerra mondiale.

Gli ottimi studi già esistenti sul cineasta, dalle filmografie di Aldo Bernardini al pionieristico *Luca Comerio fotografo e cineasta* pubblicato nel 1979 per le edizioni Electa, al volume *Moltiplicare l'istante* pubblicato presso Il Castoro nel 2007, alla rievocazione di Paolo Pillitteri e Davide Mengacci edita da Spirali nel 2011, fino alle recenti indagini di Maria Assunta Pimpinelli, aprono l'universo Comerio a numerosi quesiti filologici ed estetici, cui abbiamo cercato di dare un contributo con la presente rassegna triennale, seguendo alcune intuizioni senz'altro da approfondire.

Questa terza parte del nostro viaggio (che potremmo dire *da Comerio a Comerio* con la stessa percezione planetaria di *Dal Polo all'Equatore*) ci fa incontrare in particolare il momento più "perdente" del suo cinema, quando il consolidamento del regime, con la centralizzazione nel LUCE della documentazione dei vari archivi militari e della produzione documentaristica, maltratta Comerio rifiutando i suoi tentativi di "mettersi al servizio". Ne escono lungometraggi come *Dal Grappa al mare* che contiene immagini bellissime che è facile attribuire

of LUCE, the AIRSC, the Associazione Hommelette, and the Fondazione dei Caduti di Rovereto. The scope of contributions to our programmes has been further broadened by items found in foreign archives and collections – evidence of how Comerio stood as one of Italian cinema's greatest international representatives, effectively exploding the nationalistic myths which led Italy into the First World War.

Several excellent studies on Comerio exist, notably Aldo Bernardini's filmographies; the pioneering Luca Comerio fotografo e cineasta, published by Electa in 1979; *Moltiplicare l'istante*, published by Il Castoro in 2007; Luca Comerio. Milanese. Fotografo, pioniere e padre del cinema italiano, the homage by Paolo Pillitteri and Davide Mengacci published by Spirali in 2011; and the recent researches by Maria Assunta Pimpinelli, all of which open Comerio's universe to numerous philological and aesthetic questions, to which we have attempted to make a contribution in this three-year review, pursuing some insights which bear further examination.

This third part of our journey (which we could call "From Comerio to Comerio", with the same planetary perspective as his *Dal Polo all'Equatore* [From the Pole to the Equator]) also encounters what we might call the most "losing" moment of Comerio's film career: when the Fascist regime consolidated its grip on power by centralizing the records of various military archives and documentary production in LUCE, it mistreated Comerio, rejecting his attempts to place himself "at its service". Out of this emerged feature-length pieces such as *Dal Grappa al mare*, containing beautiful images easily attributable to this supreme film-maker (e.g., the country cemetery with two old women, one kneeling, the other approaching the wooden crosses, while a disturbing little girl passes

a questo sommo cineasta (vedasi il cimitero rurale con le due vecchie, l'una inginocchiata, l'altra accostantesi alle croci di legno, e un'inquietante bambina che attraversando il fondo-campo scopre qui evidentemente i rituali della morte), ma sommerse in una costruzione che priva Comerio delle sue didascalie firmate per sostituirle piuttosto con versi retorici di Carducci su Trieste, d'Annunzio su Fiume, Giuseppe Ellero su Gorizia, Caporetto e Udine "capitale della guerra". Insomma siamo più dalle parti del trionfo *Gloria* di Omegna al LUCE che del collettivo *Gloria*. *Apoteosi del soldato ignoto* in cui la ferocia della morte si sottrae alla propaganda, o della fiaba di Elvira Giallanella e della "piccola patria" di Chino Ermacora. L'anno stesso della morte di Comerio un altro grande cineasta, Ferdinando Maria Poggioli, realizza una nuova versione di *Addio giovinezza!* il cui titolo potrebbe anche essere letto come *Addio*, "Giovinezza" con riferimento all'inno che nel 1922 Comerio aveva reso titolo di un suo film bellissimo su un raduno con Mussolini a Milano, uno dei suoi film più "servili" e tuttavia liberi nello sguardo, forse anzi l'unico film in cui chi fa la storia seppur con la determinazione di imporsi agli altri ci appare perplesso e interrogativo. – SERGIO M. GRMEK GERMANI



La class di Asen, Luca Comerio, 1914. (Fondazione Cineteca di Bologna)

across the background, obviously discovering here the rituals of death), but submerged in a construction that deprived Comerio of his own signature intertitles, substituting instead rhetorical lines from Carducci on Trieste, D'Annunzio on Fiume, and Giuseppe Ellero on Gorizia, Caporetto, and Udine, "the capital of the war". In short, we are closer here to LUCE's pompous *Gloria* by Omegna, than the collective *Gloria*. *Apoteosi del soldato ignoto*, an "apotheosis of the unknown soldier" in which the ferocity of death is removed from propaganda, or the pioneer female director Elvira Giallanella's fable *Umanità* (1920) and the writer Chino Ermacora's "piccola patria" ("little country"). In 1940, the year of Comerio's death,

another great director, Ferdinando Maria Poggioli, made a new version of *Addio giovinezza!* (whose title can also be read as *Addio*, "Giovinezza" – Farewell, "Youth"), a reference to the Italian Fascist national hymn, which was also the title of a fine film Comerio made in 1922, and included in this programme, about a rally with Mussolini in Milan. Though one of his most "servile" films, its gaze is free; perhaps indeed it is the only film in which Mussolini, the man who makes history, even if with the determination to force himself upon others, appears to us a perplexed and mysterious enigma. – SERGIO M. GRMEK GERMANI

Prog. I

IL BACO DA SETA (Der Seidenwurm) (IT 1909)

COPIA/COPY: 35mm, 151 m., 8' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

LA GUERRA ITALO-TURCA (IT 1912)

Frammento da episodio della serie/Fragment of an episode from the series.

COPIA/COPY: 35mm, 61 m., 3' (16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

LA GLORIOSA BATTAGLIA DEL 12 MARZO A BENGASI NELL'OASI DELLE DUE PALME (IT 1912)

Seguito da frammento/Followed by a fragment, [Costruzione delle trincee] (IT 1912).

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm), 11'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

THE VICTORIOUS BATTLE FOR THE CONQUEST OF MERGHEB, AFRICA (IT 1912)

COPIA/COPY: DCP (dal/from 16mm), 4'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

LA VITA DEI NOSTRI ASCARI ERITREI IN LIBIA (IT 1912)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm, Kinemacolor), 9'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

PLOTONI NUOTATORI DELLA 3ª DIVISIONE CAVALLERIA COMANDATA DA S.A.R. IL CONTE DI TORINO (IT 1912)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm, Kinemacolor), 9'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

SIXIÈME BATAILLE DE L'ISONZO (IT 1916)

Versione francese di/French version of La battaglia di Gorizia (IT 1916)

COPIA/COPY: 35mm, 170 m., 9' (18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

RESISTERE! (IT 1918)

COPIA/COPY: DCP, 9'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

“GIOVINEZZA, GIOVINEZZA, PRIMAVERA DI BELLEZZA!” L'ADUNATA DEI FASCISTI LOMBARDI A MILANO (MARZO 1922) (IT 1922)

COPIA/COPY: DCP, 13'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

VISITA DI S.M. IL RE VITTORIO EMANUELE III ALLO STABILIMENTO PIRELLI ALLA BICOCCA. 20 GIUGNO 1927 (IT 1927)

COPIA/COPY: DCP, 17'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

LA CLASS DI ASEN (IT 1914)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm), 16'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

Prog. 2**IL CARNEVALE DI NIZZA** (IT 1913)

COPIA/COPY: 35mm, 121 m., 7' (16 fps); senza didascalie/no intertitles. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

LA CAMPANA DEI CADUTI. ROVERETO 24 MAGGIO 1925 (IT, 1925-26)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm), 17'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione Opera Campana dei Caduti, Rovereto.

DAL GRAPPA AL MARE (IT 1925)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm), 61'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

TECOPPA & C. (IT 1914)

COPIA/COPY: DCP (restauro da/restored from 35mm), 8'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.



LA GRANDE GUERRA

THE GREAT WAR

Gli effetti della guerra

Questo programma ha un carattere personalissimo e non aspira certo a trattare in maniera equilibrata e uniforme tutti i combattenti di tutti i fronti. Brillano per la loro assenza i film realizzati nel Regno Unito, nonostante la straordinaria ricchezza del materiale conservato presso l'Imperial War Museum. All'inizio avrei voluto gettare una rete di dimensioni maggiori, ma un programma più vasto sarebbe stato difficile da padroneggiare, e il contenuto emotivo di molti di questi film rende assai arduo il compito del curatore. Chiunque abbia familiarità con il preziosissimo sito EFG1914 European Film Gateway può farsi un'idea della quantità di filmati disponibili, ma in realtà ce ne sono molti di più. Spesso sono uno spettacolo difficile da tollerare; alcuni dovrebbero essere visionati solo a porte chiuse, da un pubblico di studiosi. Non ho inserito questi film nel programma, ma esistono. I cineoperatori puntarono i loro apparecchi su soggetti così orrendi per dare testimonianza di una disumanità tanto sconvolgente da non poter essere espressa in parole, senza dubbio nella speranza che atrocità siffatte non si sarebbero più ripetute se se ne fossero veramente comprese le dimensioni.

Nell'elaborare questo programma sono stato guidato da una logica che ha cercato anche di sottolineare gli infernali legami tra quell'epoca e il tempo presente. Mosul, Raqqa, Aleppo, Homs: antiche città rase al suolo come i devastati centri urbani di *Les Ruines des villes d'Armentières, Lens et La Bassée* o la Salonicco ridotta in cenere di *Après l'incendie de Salonique*. Denutrizione e rachitismo tornano a flagellare i bambini in Iraq, nello Yemen si segnalano più di 600.000 casi di colera e in Afghanistan è ricomparso lo scorbuto. La crisi dei rifugiati è oggi più grave di quanto sia mai stata dall'epoca della seconda guerra mondiale. Se mai dalle trincee della prima guerra mondiale e dalla linee dei fronti della seconda è emerso un insegnamento, questo è stato poi rapidamente dimenticato, e non abbiamo alcun diritto di nutrire un compiaciuto senso di superiorità nei confronti dei nostri avi. Sono ancora vere le parole scritte da Sigmund Freud nel saggio "Vergänglichkeit"

The Effects of War

This is a highly idiosyncratic program, and makes no pretense of being even-handed in covering all combatants and all fronts. Glaringly absent are any films from the UK, despite the extraordinarily comprehensive holdings of the Imperial War Museum. My initial goal was to cast a wider net, but a larger program would have been unwieldy, and the emotional content of many of these films means that curatorship was daunting. Anyone familiar with the invaluable EFG1914 European Film Gateway website has a sense of just how much footage is out there, but there's a great deal more. Much of it is difficult to watch; some should not be seen except by scholars in a private setting. I have not included those films, but they exist. Cameramen trained their apparatus on these horrific subjects to bear witness to an inhumanity too shocking to convey in words, hoping, no doubt, that these atrocities would never be repeated if their scale were properly comprehended.

Part of my rationale for this program was to underline the sulfurous links between then and now. Mosul, Raqqa, Aleppo, Homs: ancient cities that currently look like the flattened towns in Les Ruines des villes d'Armentières, Lens et La Bassée or incinerated Thessaloniki in Après l'incendie de Salonique. Malnutrition and rickets have returned to the children of Iraq, Yemen is reporting more than 600,000 cases of cholera, and scurvy is again seen in Afghanistan. The refugee crisis is graver than at any time since World War II. If any lesson was learned in the trenches of the First World War and the front lines of the Second, it was quickly forgotten, and we should feel no smug sense of superiority in comparison with our forebears. Sigmund Freud's words from November 1915, in his essay "Vergänglichkeit" (Transience), still ring true: "...the war broke out and robbed the world of its beauties. It destroyed not