

XXIV Mostra Internazionale del Cinema Libero
IL CINEMA RITROVATO

1995 - Nona edizione

curato da Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum
Bologna, sabato 24 giugno - sabato 1 luglio

Assessorato alla Cultura e Commissione Cinema del Comune di Bologna, Istituto per i Beni Culturali con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna, il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri e con il sostegno della Commissione delle Comunità Europee - Direction Générale X - Politique Audiovisuelle

con la collaborazione di

CSC-Cineteca Nazionale, Cineteca Italiana di Milano, Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Acif, Eti-Ente Teatrale Italiano, Istituto di Cultura Germanica, Quartiere Costa-Saragozza, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", Teatro Comunale di Bologna

Durante *Il Cinema Ritrovato 1995* si svolgeranno i lavori del progetto *Uniform Methodologies and Standards for the Conservation of European Cinematographic Records*, sostenuto dalla Commissione delle Comunità Europee - Azione Culturale - Programma Caleidoscopio.

Sabato - Saturday 24

Palazzo Re Enzo

dalle ore 22 / *Starting at 10pm*

Serata inaugurale / Opening night

TRA PRECINEMA E CINEMA - BETWEEN CINEMA AND PRE-CINEMA

Regia di Eric De Kuyper / *Mise-en-scène by Eric de Kuyper*

Ingresso ad inviti.

Inaugurazione dell'esposizione " **La nuova immagine del mondo**" curata da Gian Piero Brunetta e Carlo Alberto Minici Zotti, **Cinématographe Lumière** dal Centre National de la Cinématographie - Service des Archives du Film, **Fantasmagoria e Spettacolo di Lanterne Magiche** a cura dell'Associazione Culturale per le Ricerche sul Precinema "Mondo Nivo" di Laura Minici Zotti, **Tableaux vivants**.

Inauguration of the pre-cinema exhibition " **La nuova immagine del mondo / The new image of the world**", curated by Gian Piero Brunetta and Carlo Alberto Minici Zotti. **Cinématographe Lumière** from Centre National de la

Cinématographie - Service des Archives du Film, **Fantasmagoria** and **Magic Lantern Show** from Associazione Culturale per le Ricerche sul Precinema "Mondo Nioso" of Laura Minici Zotti, **Tableaux vivants**.

Programma del Cinématographe Lumière / Programme of the Cinématographe Lumière

Vedute Italiane (Francia, 1896-97)

Via Carlo Alberto (Italia, Genova). Bains de Diane (Italia, Milano). Roi et reine d'Italie (Italia, Monza). Port et Vésuve (Italia, Napoli). Piazza Termini (Italia, Roma). La gare (Italia, Roma). Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau (Italia, Venezia). Venise: Place Saint-Marc. Naples: Santa Lucia. Cavalcade historique en Sardaigne (Vues d'Italie, voyage de Leurs Majestés en Sardaigne).

D.: 10', bn, 35mm

Dal Centre National de la Cinématographie - Service des Archives du Film

Gli storici amano contrapporre due fondamentali tendenze della storia del cinema: la cosiddetta tradizione Lumière - documentario e non-fiction - e la tradizione Méliès - fiction e cinema spettacolare.

Anche se tale divisione si dimostra senza dubbio troppo rigida, possiamo ugualmente constatare che pure nei secoli precedenti alla comparsa del cinematografo è presente una sorta di dicotomia molto simile. In questa serata l'esposizione, la proiezione dei film dei fratelli Lumière e lo spettacolo di Lanterna Magica sottolineano maggiormente l'aspetto "documentario", mentre l'utilizzo del décor di Palazzo Re Enzo e dell'"atmosfera" del *tableau vivant* ideata da Eric de Kuyper mette in evidenza il fatto che la spettacolarità - e la fiction - rimangono un elemento decisivo nel fascino esercitato dall'immagine in movimento.

Historians like to make an opposition between two fundamental approaches in film history: on one hand the so-called Lumière tradition - documentary and non-fiction - on the other hand the Méliès tradition - fiction and spectacular films.

Although such a division is undoubtedly too rigid, nevertheless we can see that also in the centuries preceding the birth of cinema a sort of very similar dicotomy exists. In this opening night, the projection of Lumière films and the Magic lantern show will emphasize the "documentary" side, while the decor of the Palazzo Re Enzo and the "atmosphere" of the tableaux vivants created by Eric de Kuyper are meant to remind that the concept of "show" - and fiction - are a fundamental element in the fascination produced by the moving image.

Domenica - Sunday 25

Cinema Lumière

ore 9

Retrospectiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

M. BEULEMEESTER, GARDE CIVIQUE (Belgio, 1913)

P.: Belge-Cinéma Film

L.: 292m, D.: 16', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

MAUDITE SOIT LA GUERRE (Belgio, 1914)

P.: Belge-Cinéma Film

L.: 860m. (l.o.: 1050 m.), D.: 47', col. e bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Negli ultimi mesi, anzi, negli ultimi anni, il termine "Machin" è passato ad indicare, in diversi archivi cinematografici, non più un comune termine francese (*un machin*: un arnese, un aggeggio: un coso), ma il nome di un eminente pioniere del cinema. Il contributo che Alfred Machin ha apportato allo sviluppo della produzione cinematografica francese dei primi anni è notevole, ma non si limita a questo: Machin è stato difatti all'origine dello sviluppo dell'industria cinematografica olandese e belga. Ciò non ha tuttavia impedito che il suo nome cadesse nell'oblio, ed è per questo motivo che alcuni paesi, e i loro rispettivi archivi cinematografici, hanno unito le proprie forze per far riemergere questo personaggio dal suo oscuro passato.

Gli archivisti hanno cominciato a frugare sotto il nome "Machin"; sono state aperte scatole arrugginite con la speranza di ritrovare qualche suo film. I ricercatori si sono dedicati all'analisi minuziosa di vecchi ritagli di giornale, riviste e cataloghi, preoccupandosi di custodire gelosamente l'unica biografia disponibile (Francis Lacassin lavora ora ad una riedizione del suo libro). Fra una fitta corrispondenza, lunghe conversazioni telefoniche, appuntamenti, decisioni e discussioni, gli archivi hanno assiduamente lavorato al restauro dei film ancora disponibili di Machin. Si è creata una rete di collaborazione fra decine di ricercatori uniti da un obiettivo comune, e a poco a poco la polvere dei vecchi contenitori e i giornali ingialliti si sono trasformati nel racconto di una vita.

E' un mosaico ancora incompleto, ma le tessere di cui disponiamo forniscono comunque, per il momento, un interessante quadro della vita di questo singolare personaggio e della ricchissima eredità da lui lasciataci - scintilla da cui nascerà gran parte del cinema europeo.(Marianne Thys)

In the last few months, or rather the last few years, the term "machin" in different film archives has become the name of an eminent pioneer of cinema. It is no longer a common French term (a "machin": a tool, a gadget, an object). Alfred Machin's contribution to French film production in the early years is remarkable, but it is not only limited to this: Machin was at the origins of the development of the Dutch and Belgian film industries. Nevertheless, this has not prevented his name from going into oblivion. It is for this very reason that certain countries, and their respective film archives, have united their forces to ensure that this personality re-emerges from his obscure past.

The archives started to search under the name "Machin". Rusty cans were opened in the hope of re-finding some of his films. Researchers dedicated themselves to the most minute analysis of old cuttings from newspapers, magazines and catalogues, concerning themselves to jealously guard the only available biography (at the moment Francis Lacassin is working on a re-edition of his book). The archives have worked assiduously on the restoration of those films by Machin that are still available. They have based their work on correspondence, long telephone conversations, appointments, decisions and discussions. A collaboration network has been created between dozens of researchers united by a common objective. Thus, the dust of the old containers and the yellowed newspapers have been transformed into a life story.

It is a mosaic which is still incomplete. However, for the moment, the treasures which we have arranged furnish an interesting profile of the life of this singular character and of the rich legacy which he has left us -the spark from which most of European cinema has been born.(Marianne Thys).

ore 10

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Un programma dagli anni '10 / A program from the Teens

Introduce / Introduces: Nico de Klerk , Nederlands Filmmuseum

Il rapporto fra non-fiction e fiction nel cinema degli anni dieci ha infiniti nodi da sciogliere, ma uno dei più importanti resta quello delle modalità secondo le quali i film di questi due "generi" venivano fruiti dal pubblico.

Parlando di film come quelli presentati in questi giorni, brevi schegge che mai superano la mezz'ora, risulta evidente come questi assumano un significato anche in rapporto con gli altri film (di finzione o meno) con i quali erano presentati. Non solo, ma la struttura stessa dei programmi influisce ovviamente sul modo in cui questi film erano visti. Il concetto di programma come noi lo intendiamo, cioè una struttura chiusa che si vede "dall'inizio alla fine" e del quale si deve seguire la logica imposta dalla successione dei materiali, è una acquisizione relativamente tarda, che cambia le cose, visto che persino il concetto di "successione" perde di significato (si può entrare in qualsiasi momento).

D'altro canto, è ovvio che l'esistenza di generi fra loro sostanzialmente diversi all'interno del non-fiction, pone il problema di come questi interagissero fra loro all'interno di un programma, come venissero scelti e accoppiati. Senza idee precise e dati attendibili appare impresa disperata comprendere non solo i meccanismi di fruizione, ma anche di produzione di questi film.

The relationship between fiction and non-fiction in cinema in the 1910s has infinite knots to be unravelled. One of the most important remains the modalities according to which these two forms are enjoyed by the public.

When we speak of cinema as it is presented nowadays, short fragments which never exceed a half-hour, it is obvious that they also assume a significance with the other films (both fiction or non-fiction) with which they are presented. Not only this, but also the same programme structure obviously influences the way in which the films are seen. The concept of the programme as we intend it, i.e. a closed structure which one sees "from the beginning to the end" (and whose imposed logic one must follow according to the order of the materials) is a relatively recent one. This concept changes things substantially, seen as even the concept of "order" loses its meaning (a filmgoer of the early years could enter at any moment).

On the other hand, it is obvious that the existence of substantially different genres within the ambit of non-fiction poses the problem of how these interact in the body of the programme and of how they are chosen and copied without precise ideas and verified data. Within precise studies and information about this central issue, the task of understanding not only the mechanism of fruition but also of production of these films, it is undoubtedly hopeless.

VAN BINGEN TOT KOBLENZ/DE BINGEN A KOBLENZ (Francia, 1910)

P.: Eclair

L.: 55m, D.: 3', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

VAN GIBRALTAR NAAR ALGECIRAS/DE GIBRALTAR A ALGESIRAS (Francia, 1911)

P.: Gaumont

L.: 38m, D.: 3', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

HET LICHT VAN DEN VUURTOREN/UND DAS LICHT ERLOSCH (Germania, 1914)

P.: Imperator Film. R.: Fritz Bernhardt

L.: 898m, D.: 41', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

FIFI AAN DE ROL/LA JOURNEE DE FIFI (Francia, 1912)

P.: Eclipse

L. : 144 m, D.: 6'.

Dal Nederlands Filmmuseum

ore 11.50

Retrospettiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

ROBINSON JUNIOR (Francia, 1931)

P.: Films Alfred Machin

L.: 1570m, D.: 67' a 24 f/s, col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

Nei suoi film animalisti Machin si considerava un autore di favole? E` difficile stabilire "perché" o "per chi" Machin abbia realizzato questi curiosi film, in cui spesso gli animali domestici si mescolano a quelli selvaggi del suo serraglio, e talvolta a esseri umani, anche se la maggior parte di essi risultano "interpretati" unicamente da animali, inseriti in un contesto di fiction. Sono film bizzarri, piuttosto che affascinanti; perfino un po' perversi, come *L'éénigme du Mont Angel*, in cui possiamo intravedere una sorta di "romance" tra un essere umano (nella fattispecie: un bambino) e una scimmia che ci ricorda... *King Kong* (sic). O ancora come *Robinson Junior*, in cui un ragazzino bianco e uno nero hanno comiche disavventure con gli animali della giungla. Quest'ultimo film, d'altra parte, per il suo humour semplice e il suo candore naïf, risulta assai simile a un cartone animato.

Una motivazione possibile: Machin sarebbe alla ricerca di una forma per conservare l'ingenuità, quasi organica, del cinema della seconda epoca del muto, ingenuità e semplicità che non sembrano più possibili - o non più consentite e accettate - negli anni Venti. Se non in un genere che egli stesso, più o meno, inventa: il film in cui intervengono unicamente animali e bambini.(Eric de Kuyper)

Did Machin consider himself an author of fables in his animalist films? It is difficult to determine "why" or "for who" Machin made these curious films, in which domestic animals often mingle with wild ones in his enclosure and occasionally with humans, even if most of these are "interpreted" solely by animals inserted into a fiction context. They are bizarre, rather than fascinating films; even a little perverse, like L'Enigme du Mont Angel in which we can see a sort of "romance" between a human (in this case: a baby) and a monkey which reminds us of ... King Kong [sic]. Or also in Robinson Junior , in which two boys, one black, the other white, have comic misadventures with jungle animals. On the other hand, his latter film very much resembles an animated cartoon in its simple humour and naive candour. A possible motivation: Machin may have been searching for a form to preserve the almost organic ingenuity of the cinema during the second period of silent movies -ingenuity and simplicity which no longer seem possible or are no longer agreed to and accepted- in the 1920s. If not in a genre which he himself more or less invented: the film in which only animals and children participate (Eric de Kuyper).

ore 14.45

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

THE GREAT WHITE SILENCE (Gran Bretagna, 1924)

R.: Herbert Ponting

D.: 109', 35mm.

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Musica composta ed eseguita da Sander den Broeder, grazie al Nederlands Filmmuseum e alla Televisie academie / *Music composed and performed by Sander den Broeder, thanks to Nederlands Filmmuseum and Televisie academie*

Herbert Ponting (1870-1935) iniziò la sua attività di fotografo verso il 1900; precedentemente era stato cercatore d'oro negli Stati Uniti. La sua evidente sensibilità per le composizioni "classiche", la sua pazienza e meticolosità gli valsero numerosi riconoscimenti nel campo della fotografia, e fecero sì che fosse chiamato a riprendere, per tre anni, la guerra russo-giapponese e quella tra Spagna e Stati Uniti nelle Filippine. L'influenza esercitata dalla fotografia nel suo lavoro di operatore è evidente: spesso le sue immagini, anche quelle in movimento, possiedono qualcosa di "statico". Il suo nome, in qualità di fotografo ufficiale, è legato soprattutto alla più drammatica delle spedizioni al Polo Sud, quella britannica del Capitano Scott (1910-1913); quando questi scrisse le sue ultime parole nel diario di viaggio (prima di scomparire per sempre insieme ai suoi uomini), Ponting era già rientrato in Inghilterra. Col materiale girato in Antartide vennero realizzati diversi film, il più conosciuto dei quali è forse *The Great White Silence* (1924), appositamente prodotto per il circuito commerciale cinematografico. La versione sonora del 1933 si arricchì del commento alla spedizione dello stesso Ponting, ancora profondamente segnato dai drammatici avvenimenti di vent'anni prima. (Peter Delpueut)

Herbert Ponting (1870-1935) begins his career as photographer around the turn of the century; before that he was a gold miner in the States. Because of his evident sensibility for "classical" compositions and his patience he obtained many praises for his activity as photographer, and he was also called to record the Russian-Japanese war and the war between USA and Spain in the Philippines. The influence that photography produced in his work as film cameraman is evident: very often his images - his "moving images" - are somehow static. His name as official photographer is also connected with the most dramatic of the South Pole expeditions: the British expedition by Captain Scott (1910-1913). When Scott wrote his last words on his journal - before disappearing in the Pole together with his crew - Ponting had already left for England. Using the material filmed in Antarctica, many films were produced; the most famous was The Great White Silence, meant to be exploited in the regular film distribution. The 1933 sound version of the film was enriched by the commentary of Ponting himself, still deeply moved by his experiences of 20 years before. (Peter Delpueut)

ore 16.35

La nuova immagine del mondo / *The New Image of the World*

L'industria: processo e narrazione / *Industrial films: process and narration*

Introduce / *Introduces*: Nicholas Hiley, British Universities Film & Video Council

Una delle prime possibilità che si aprono grazie al cinema è quella di mettere in scena un processo produttivo. In anni nei quali il progresso passa attraverso la meccanica, l'industria, la modernità "elettrica" e "a vapore", il processo produttivo diventa immediatamente soggetto di innumeri film di non-fiction. E il processo - del quale fanno parte, inesorabilmente e completamente - i lavoratori, si pone decisamente al centro di questi film, nella stragrande maggioranza sorprendentemente precisi e scrupolosi nel riprodurne le fasi: *Bakery*, *Industrie des marbres*, *Le ver à soie* sembrano non perdere un singolo passaggio del processo, riuscendo, certamente prima di altri generi del non fiction, a costruirsi una propria logica narrativa interna tendenzialmente lineare (la linea di montaggio, o la linea del montaggio) - che spesso si conclude con il consumo del prodotto finito (vedi *Bakery*) o con il termine della giornata lavorativa - che in alcuni casi sembra superare l'aspetto e la funzione della "prise de vue", della "veduta", nella quale la macchina da presa "vede" piuttosto che "guardare". Nei film di questo genere, al contrario, l'obiettivo si avvicina, scruta minuziosamente le mani degli operai o gli ingranaggi delle macchine, affascinato dall'abilità (i lunghi piani sulle mani degli operai) o dalla "leggerezza" della tecnologia (la minuziosa osservazione degli ingranaggi in movimento o della precisa leggerezza con cui si muovono pulegge e cinghie). Il tutto con uno sguardo che però sa essere tutto tranne che ingenuo e privo di una volontà ordinatrice, ma che rivela piuttosto una complessa visione del mondo, uno sguardo mai "puro" e che, se letto in un'altra chiave, può darci molte informazioni di carattere storico e sociologico.

One of the first possibilities opened thanks to cinema is the showing of the production process. In the years in which progress was related to mechanics, industry, "electrical" and "steam" modernity, the production process became the subject of innumerable non-fiction films. The process - of which the workers are inevitably and completely a part - places itself decisively at the centre of these films, which are (in the vast majority) precise and scrupulous in the reproduction of the production phases. Bakery, Industrie des marbres, Le ver a soie, do not seem to miss a single phase of the process. They succeed (certainly before other genres of non-fiction) in constructing an internal narrative logic which tends to be linear (line of editing, line of assembly). This narrative often concludes with the consumption of the finished product (as in Bakery) or with the end of the working day which in certain cases seem to excel the look and the function of the "prise de vue", of "the seen", where the camera "sees" rather than "looks". On the contrary the objective is approached in films from this genre. The workers' hands or the cogs of the machine are scrutinised in detail. There exists a fascination with the ability (long shots of the workers' hands) or the lightness of technology (the minute observation of the cogs in motion or of the precise lightness with which the pulleys and the belts move). All of this with a look which knows how to be everything except naive and devoid of a wilful order. Rather, it reveals a complex vision of the world, a glance which is never "pure" -a glance, which if read in another way, may give us much information of an historical and social nature.

LA CULTURE DU CAUCHU EN MALESIE (Francia, 1910)

P.: Pathé Frères

L.: 50m, D.: 3', col. pochoir, 35mm

Dalla Filmoteca Española e dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie spagnole / Spanish intertitles

FIAT (Italia, 1910)

P.: Ambrosio

L.: 199m, D.: 10', col, 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie francesi / French intertitles

FORD (USA, 1910 ca.)

D.: 15', col., 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna, *appartenente al fondo Gramatica*

Didascalie italiane / Italian intertitles

BAKERY (Gran Bretagna, 1912)

P.: Pathé

L.: 188m, D.: 11', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie tedesche / German intertitles

LA FABBRICA DELLA CARTA NELL'ISOLA DI LIRI (Italia, 1910)

P.: Cines

L.: 147m, D.: 7', bn, 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

INDUSTRIE DES MARBRES A CARRARE (Francia, 1914)

P.: Gaumont.

L.: 121m, D.: 6', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalia olandesi / Dutch intertitles

ROGER ET GALLET PARFUMEURS (Francia, 1926)

L.: 251m, D.: 13', col., 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalia francesi e inglesi / French and English intertitles

ore 18.00

Red for Danger, Fire and Love. Early German Silent Film

Presentazione di / *Introduced by: Heide Schlüpmann, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main*

KASPERL-LOTTE (Germania, 1913)

R.: Emil Albes. S.: Luise Heilborn-Koritz. In.: Hilde Müller, Lotte Müller. P.: Deutsche Bioscop Gesellschaft.

D.: 12', col., 35mm

Dalla Stiftung Deutsche Kinemathek

Didascalia tedesche / German intertitles

AUF EINSAMER INSEL (Germania, 1913)

R.: Joseph Delmont. In.: Joseph Delmont (Dirk de Vaat), Fred Sauer (Pieter Boes), Mia Cordes (Sytje de Jong), P.: Eiko-Film GmbH, Berlin.

Dalla Stiftung Deutsche Kinemathek

Didascalia tedesche / German intertitles

DIE BORSENKONIGIN (Germania, 1918)

R.: Edmund Edel. In.: Asta Nielsen (Helene Netzler), Ruth Warthan (Lindholm), Willi Kayser-Heil (Oberinspektor).

P.: Neutral-Film-GmbH, Berlin.

Dalla Stiftung Deutsche Kinemathek

Didascalia tedesche / German intertitles

La storia del cinema tedesco prima del 1919 sarebbe oggi del tutto sconosciuta se ad Amsterdam non fossero state salvate le copie a colori di film che altrimenti sarebbero per lo più andati perduti oppure conservati solo in bianco e nero o addirittura in 16mm. Questi materiali in Olanda sopravvissero non solo a due guerre mondiali e al nazismo, ma conobbero un secondo salvataggio quando, alla fine degli anni '80, il Nederlands Filmmuseum avviò il restauro sistematico del suo patrimonio.

Gli storici hanno studiato il cinema tedesco prima del '19 soprattutto da tre punti di vista: il contributo nazionale allo sviluppo del cinema - i fratelli Skladanowsky e Oskar Messter ne furono gli eroi fondatori; l'idolo nazionale - la diva tedesca Henny Porten è rimasta indimenticata; e l'epoca dei precursori del cinema d'autore - *Der Student von Prag*, *Der Andere* e alcuni altri film furono giudicati degni di venire tramandati ai posteri accanto a film come *Caligari* e *Metropolis*. In questo programma che è solo una parte di quello che il Goethe-Institut sta per distribuire in tutto il mondo è inutile cercare questi ultimi titoli che, intenzionalmente, non saranno presentati. Infatti lo scopo del Goethe Institut è di portare alla luce il cinema dell'età guglielmina altrimenti condannato all'oblio. I film tedeschi degli anni '10, oggi sconosciuti, trasmettono l'impressione che la Repubblica di Weimar, avrebbe anche potuto vincere. (Heide Schlupmann)

The history of German cinema prior to 1919 would be completely unknown today but for the fact that colour prints were saved in Amsterdam. Otherwise they would have been lost or else conserved only in black and white or 16mm prints. This material in Holland has survived not only two world wars and nazism. It was also the subject of a second

rescue operation at the end of the 1980s when the Nederlands Filmmuseum has undertaken their restoration. German cinema historians have approximately transmitted the first period from three points of view: a national contribution to the development of cinema -the Skladanowsky brothers and Oskar Messter are the hero-founders of it; a national idol -the German diva Henny Porten remained unforgotten; and finally the era of the precursors of author cinema of world fame from Weimar - Der Student von Prag, Der Andere and certain other films which were deemed worthy of being conveyed in posters alongside Caligari and Metropolis . There is no point in looking for the latter titles in Goethe Intitute's programme. It intentionally avoided presenting them. In fact, its purpose is to bring to light that cinema of the Williamite era which would otherwise have been condemned to oblivion. The German films of the 1910s, which are unknown today, transmit the impression that the Republic of Weimar could have won.(Heide Schlüpmann)

Piazza Maggiore

ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Germania, 1921)

R.: F. Wilhelm Murnau. S.: dalla novella *Dracula* di Bram Stoker. Sc.: Henrik Galeen dal romanzo *Dracula* di Bram Stoker. F.: Fritz Arno Wagner. Scgf.: Albin Grau. In.: Max Schreck (conte Orlok alias Nosferatu), Gustav Schröder (Ellen), Georg Heinrich Schnell (Harding), Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter), Alexander Granach (Knock), Max Nemetz (Schiffskapitan), John Gottowt (Bulwer), Gustav Botz (Sievers), Wolfgang Heinz (Maat) . P.: Prana-Film, Berlino.

L.: 1970m, D.: 94', col., 35mm.

Da Cineteca del Comune di Bologna, Münchner Filmmuseum Stadtmuseum, Cinémathèque Française, Cinemateca Portuguesa

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière

Partitura originale di Hans Erdmann ricostruita da Gillian B. Anderson. Gillian B. Anderson dirige l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"

Original score by Hans Erdmann reconstructed by Gillian B. Anderson, who conducts the Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"

La musica

Hans Erdmann Timotheos Guckel (1888-1942) era nato a Breslau. Fu violinista, compositore, musicologo e direttore d'orchestra nei teatri di Breslau, Riga, Jena, Potsdam e Brandeburgo (dirigendo, tra le tante opere, una delle prime rappresentazioni dell' *Orfeo* di Monteverdi). Oltre alla musica per *Nosferatu*, compose numerosi altri accompagnamenti cinematografici il più conosciuto dei quali è forse quello per *Il testamento del Dr. Mabuse* (1933) di Fritz Lang. Erdmann si occupò attivamente della diffusione della musica per il cinema con la pubblicazione della rivista e fu autore, insieme a Giuseppe Becce, del prezioso *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* (2 volumi, Berlin/Leipzig, Schlesingersche Buch und Musikhandlung, 1927). La mancata distribuzione internazionale di *Nosferatu* non consentì a Erdmann di diffondere ulteriormente le sue idee sull'accompagnamento musicale cinematografico, largamente basate sulla tradizione operistica. La partitura di *Nosferatu* venne dimenticata e risulta oggi perduta, ma fortunatamente un'altra opera di Erdmann, intitolata *Fantastisch-romantische Suiten* e ad essa ispirata, venne pubblicata da Bote und Bock nel 1926.

Nella ricostruzione dell'accompagnamento musicale originale di *Nosferatu* abbiamo dunque potuto utilizzare tre fonti principali: la *Fantastisch-romantische Suiten* di Erdmann e l' *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* di Erdmann/Becce, entrambi depositati alla Library of Congress, così come l'intera partitura del *Der Vampyr* di Marschner. Abbiamo inoltre potuto consultare la rassegna stampa relativa alla presentazione del film nel 1922, gentilmente messaci a disposizione dalla Stiftung Deutsche Kinemathek. (Gillian Anderson)

The music

*Hans Erdmann Timotheos Guckel (1888-1942) was born in Breslau. He was a violinist, composer, musicologist and orchestra conductor in the theatres of Breslau, Riga, Jena, Potsdam and Brandenburg (conducting, amongst others, one of the first representations of *Orfeo* by Monteverdi). Besides the music for Nosferatu, he composed numerous other cinematographic accompaniments. The most famous of these is probably that which he composed for *Der Testamento der Dr Mabuse* (1933) by Fritz Lang. He engaged actively in the promotion of music in cinema with the publication of a periodical. He was also the author of *Allgemeines Hanbuch der Filmmusik* (2 volumes, Berlin/Leipzig, Shlesingersche Buch und Musikhandlung, 1927) along with Giuseppe Becce.*

The book not having had a worldwide distribution, Erdmann couldn't spread his ideas on music cinematographic accompaniment -largely based on opera tradition- any further.

The score of Nosferatu was forgotten and is now missing; luckily another one of Erdmann's work, Fantastisch-romantische Suiten -inspired by the latter- was published by Bote und Bock in 1926.

*Thus, as far as the reconstruction of Nosferatu's music accompaniment is concerned, we could work on three main sources: Erdmann's Fantastisch-romantische suiten and Erdmann/Becce's Allgemeines Handbuch der Filmmusik -both entrusted to Library of Congress- as well as the complete music score of Marschner's *Der vampyr*. We could also consult the press review on the film's presentation, thanks to the kindness of Stiftung Deutsche Kinemathek. (Gillian Anderson).*

Il restauro

L'ultima fase del restauro di *Nosferatu* inizia nel momento in cui viene ritrovata, grazie a Luciano Berriatua, presso la Cinémathèque Française, una copia nitrato colorata corrispondente alla prima versione di distribuzione francese. Oltre a fornire finalmente indicazioni sulle colorazioni presenti nel film (almeno nella sua versione francese, certamente, ma gli indizi che queste corrispondessero a quelle tedesche sono consistenti) la copia presentava una eccezionale qualità fotografica, pur mancando, ovviamente, delle didascalie originali ed essendo incompleta. Inoltre la copia era molto graffiata, sia sul supporto che sull'emulsione.

Preso visione della copia, il Münchner Filmmuseum e la Cineteca di Bologna hanno intrapreso il complesso lavoro di collazione fra i materiali già conosciuti del film, sulla base dei quali era stata stabilita la versione in bianco e nero e la nuova copia, al fine di ottenere una versione "completa", basata su tutte le copie esistenti, sia a colori che in bianco e nero, e che restituisse i cromatismi originali del film, stabiliti sulla base della nuova copia francese.

Si è quindi proceduto alla duplicazione (in ottico e sottoliquido al fine di eliminare i graffi e di riportare l'interlinea in standard) della copia francese, cercando di riprodurne al meglio le qualità fotografiche (che sono chiaramente evidenti anche nella copia finale). A partire dal duplicato negativo ottenuto si è prodotta una copia lavoro in bianco e nero, che è stata utilizzata per la comparazione con la copia di Monaco, che già includeva, per collazione, i diversi materiali esistenti. Una volta terminata a Monaco questa fase della ricostruzione, che ha portato ad una *editing list* accurata che comprendeva indicazioni sulla provenienza di ogni inquadratura e di ogni didascalia del film, unitamente al piano delle colorazioni, si è proceduto con la collazione dei materiali.

In questa fase è risultata evidente la necessità di omogeneizzare i diversi materiali a disposizione, che differivano profondamente per qualità fotografica, per contrasto e per la posizione dell'interlinea. Al fine di ottenere il miglior risultato possibile, si è deciso di ripartire dagli elementi più vicini alla prima generazione del film, che erano depositati anch'essi alla Cinémathèque française, grazie alla cui straordinaria collaborazione si è potuto avere accesso al duplicato negativo d'epoca della seconda versione francese del film e alla copia positiva, su supporto infiammabile di *Die Zwölfte Stunde*, tarda versione rimontata del film, destinata alla sonorizzazione.

Una volta ricevuti questi materiali, si è proceduto ad un découpage di entrambe le copie contenente indicazioni sulla esatta lunghezza e sulle caratteristiche fotografiche di ogni inquadratura, al fine di procedere nella scelta delle parti da duplicare. Si è quindi prodotto un duplicato negativo delle sole parti destinate ad essere incluse nella versione "finale" di *Nosferatu*, realizzata con stampa ottica e sottoliquido e variando attentamente i parametri della duplicazione in modo da rendere i materiali più omogenei possibile dal punto di vista fotografico. In questa fase sono state comparate circa 260 inquadrature provenienti dalle due copie in bianco e nero della Cinémathèque Française. Di queste, la maggior parte è stata tratta dalla seconda versione francese, generalmente di migliore qualità rispetto a *Die Zwölfte*

Stunde. In alcuni casi si sono potute recuperare inquadrature duplicate in maniera insoddisfacente e quindi scartate nella prima versione della lista di montaggio.

Terminato il lavoro di montaggio delle 114 didascalie e delle 552 inquadrature che compongono attualmente *Nosferatu*, si è proceduto alla stampa di una copia positiva a colori seguendo le indicazioni del piano di colorazioni della copia nitrato, colorata, della Cinémathèque Française, confrontandoli anche con pubblicazioni d'epoca dell'Agfa per identificare le tonalità originali dei colori, utilizzando il metodo messo a punto da Noel Desmet della Cinémathèque Belge, che prevede la stampa di un positivo a colori a partire da duplicati negativi in bianco e nero. (Nicola Mazzanti)

The restoration

The last phase of the restoration of Nosferatu began when a nitrate colour print, corresponding to the first French release version, was found thanks to Luciano Berriatua. Besides finally furnishing indications of the colorings present in the film (in his French version, certainly, but the indications that these correspond to the German ones are consistent), the copy presented an exceptional photographic quality, although obviously lacking the original titles and being incomplete. Moreover, the copy was badly scratched, on both the base and the emulsion. Taking account of the copy, the Münchner Filmmuseum and the Cineteca di Bologna decided on the complete task of the collation of the materials already known from the film, on the basis of which the black and white version and the new copy were established. The purpose was to obtain a complete version based on all the existing copies - both in colour and in black and white - and which restituted the original chromatism of the film, established on the basis of the recently found French print.

The next step was duplication (by optical wet-gate in order to limit the scratches and to bring back the frameline to standard) of the French copy to reproduce as well as possible the photographic quality. From this obtained dupe negative, a black and white work print was produced, which was used for comparison with the Munich print, which already included the diverse existing materials. Once this phase of the reconstruction was concluded, we arrive at an accurate editing list. This includes indications about the source of every frame and title of the film, together with information about the colours.

The necessity to homogenise the different materials available becomes apparent at this stage. These materials differ deeply in photographic quality, contrast and frameline position. In order to achieve the best results, it was decided to start again using the elements closest to the first generation of the film, which also had been deposited in the Cinémathèque Française.

*Thanks to the collaboration of the French archive, it was possible to have access to the dupe negative of the period of the second French version of the film; and also to the nitrate positive print of *Die Zwölfte Stunde* -a later version of the film which was remounted and destined for sound.*

*Once these materials were received, the next step was a careful decoupage of both the copies containing information on the exact length and the photographic characteristics of each shot, with the purpose of proceeding to the choice of parts to copy. Therefore a dupe negative was produced of the parts alone which were destined to be included in the "final" version of *Nosferatu* , again by using wet gate optical printing and carefully varying the parameters of the dublication in such a way as to render the materials as homogeneous as possible from the photographic point of view. In this period about 260 shots were compared from the two copies in black and white from the Cinémathèque Française. Of these, most came from the second French version, generally of greater quality compared to *Die Zwölfte Stunde* . In some cases it was possible to recover plans which were copied in an unsatisfactory manner and thus crossed off the first version of the reconstruction.*

*Once the editing work was finished on the 144 titles and the 552 plans which *Nosferatu* currently consists of, the next step was the printing of the positive colour print following the indications of the colour-plan, produced on the base of Cinémathèque Française's "new copy" and also on Agfa publications of the time in order to identify the original tonalities of the colours. The method used was the one proposed by Noel Desmet of the Cinémathèque Belge, which foresees the printing of a colour print from a B&W dupe negative to reproduce tintings and tonings.(Nicola Mazzanti).*

Uno sguardo sull'essenza misteriosa della natura

Un monstrum è la pianta che attira gli insetti con un profumo inebriante e li inghiotte. *Nosferatu* è un mostro, una

creatura deformi, un essere fantastico, con attributi umani e animali che si muove meccanicamente, la cui figura evoca la forma della cassa da morto in cui si riposa di giorno.

E, cosa ancora peggiore, sembra non tenere in nessun conto la differenza tra uomo e donna, il desiderio che lo trascina è rivolto in uguale misura a uomini e donne.

Anche a Knock, il sensale, il suo intermediario, non si attaglia esattamente nessuna definizione, egli non è un vampiro ma acchiappa le mosche e le mangia come la pianta, nei suoi gesti e movimenti ha più della bestia che dell'uomo. Ellen, l'eroina, usa un linguaggio confuso quando parla di fiori raccolti come se fossero morti. Tutte le nostre sicurezze, che si basano su confini netti, ordine e classificazioni, vacillano.

Hutter se ne va da casa per imparare a conoscere la paura, cioè da eroe attivo diventa eroe passivo. La sua paura diventa contagiosa. Anche per lo spettatore, perché le cose più familiari una volta manipolate dal cinema operano le più strane confusioni e, attraverso la nostra partecipazione, le figure sullo schermo acquistano una vita momentanea se non addirittura il potere di farci identificare con esse.

Il film horror è, più di ogni altro, un qualcosa di ambiguo nel quale è simboleggiata la natura del cinema e il reale potere che esso ha di indurre all'incredibile.

Un testo chiaro e uno indecifrabile che nel corso del film cambiano in modo inquietante la loro condizione per quanto concerne il significato.

Il messaggio esoterico contiene semplici indicazioni che - basta avere la chiave - si lasciano decifrare facilmente. Il foglio traditore dello scritto disegnato a mano si lascia riconoscere come una lingua ridotta al silenzio, come la notazione di una voce interiore, come uno scritto espressionista ben lontano dalla linea nella quale siamo abituati a vedere la scrittura.

Dei molteplici testi contro cui le immagini risaltano, questi due sono i poli estremi. Negli altri è evidente che il loro autore rimane nell'ombra o non ha nessuna importanza.

Il testo col quale comincia il film è troppo personale per una cronaca, troppo finto per essere un diario, non è nulla di ciò che si possa chiamare una fonte degna di fede; il punto in cui dovrebbe esserci un nome proprio è marcato da due croci. Gli altri testi che, oltre ai dialoghi, interrompono la successione delle immagini, sono lettere, articoli di giornale, annotazioni obiettive di un libro di bordo.

E poi il libro del vampiro, una compilazione anonima che Hutter, durante il suo viaggio, trova, come oggi gli ospiti degli alberghi trovano la Bibbia, nella camera della locanda in Transilvania. Ad Hutter, che è un giovane uomo istruito, il libro dapprima non fa alcun effetto, però poi non riesce a distaccarsene. Hutter lo legge, il libro "lo rende inquieto a causa di strane facce" ed egli si fa promettere da sua moglie Ellen di non aprirlo mai. Ellen inganna il marito, attingendo dallo strano albero della conoscenza. Questo significa la sua morte.

Tutto è disposto in modo da far perdere l'orientamento. Questa una volta era una casa, ora è solo una facciata. La cornice e la griglia ordinata delle finestre - aperture per gli sguardi dall'interno e per la luce dall'esterno - sono diventate grate che non trattengono nessuno. Qui sta rinchiuso Nosferatu in una rovina di corpi, aspettando la liberazione da una prigione che è senza confini.

Ellen è seduta in un avvallamento fra le dune, il suo posto preferito, il cimitero sul mare, come se fosse uno spazio interiore creato dalla natura. Con il pensiero è altrove. E' la personificazione della malinconia, che Freud definiva il sanguinare della vita interiore.

C'è l'io di colui che scrive il diario, che riferisce gli orribili avvenimenti nella sua città e poi un secondo autore che ci pone davanti agli occhi i luoghi nei quali accadono quegli avvenimenti. Non racconta una nuova storia, la interpreta soltanto in un'altra lingua, che schiude nuove dimensioni. Basta solo seguire le inquadrature e le loro connessioni, i movimenti della camera, basta rivolgere l'attenzione a ciò che in una immagine attira per prima cosa, e si avrà così la chiave, si saprà chi è il ragno e su quale abisso sta tessendo la sua tela.

E' un linguaggio più arcaico che viene scritto nei corpi, nelle cose e nei luoghi, bianco su nero, per decifrare il quale, dice Murnau, occorre la cinepresa che si muove libera nello spazio, lo strumento che si può dirigere in ogni momento, con ogni ritmo, verso ogni punto. Con essa egli raggiunge il suo ideale: il film di architettura fatto di melodia dei corpi e ritmo dello spazio.

Il raggio di luce si conficca nel cuore di Nosferatu come il palo che, da solo, ben piazzato, può porre fine alla vita notturna del vampiro. Naturalmente il gallo annuncia il giorno che nasce ma, contemporaneamente, è diventato la metafora del tradimento. Non si potrebbe spiegare altrimenti come il vampiro, questo essere in precedenza così ripugnante, nel momento della sua morte ci appaia improvvisamente così umano.

Il corpo di Hellen era l'esca che - così si può leggere nel libro del vampiro - funziona soltanto se la vittima si offre spontaneamente. E' proprio un dilemma! Ellen, o meglio solo il suo corpo senza volontà, ha aspettato la morte, lo si è potuto vedere chiaramente quando la donna, in stato di trance, tende bramosa le braccia verso di essa.

Ellen, con il suo immenso amore spezza un tabù, si abbandona ad un mostro e paga con la sua vita. In questo modo riconferma la normalità minacciata. Solo così la stirpe maledetta trova la sua fine.

Quando la notte artificiale del cinema finisce e con essa finisce l'attrazione irresistibile delle immagini in movimento che possono dare vita a terrificanti arbitri, scompare davanti alla luce lo spettro delle creature mute, fatte di realtà e di immaginazione.(Frieda Grafe)

A view of the mysterious essence of nature.

The plant which lures insects by means of an inebriating scent and then swallows them is a monstrum. Nosferatu is a monster, a hideous creature -a fantastic being with both human and animal characteristics- who moves around mechanically, whose shape recalls that of the coffin in which he sleeps during the day.

And, worst of all, he seems to disregard the difference between the male and the female -the desire which moves him is equally addressed to men and women.

It is not easy to define Knock too, the agent, his go-between. He is not a vampire, but he catches flies and eats them as the plant does. His acts and movements recall more those of a beast than a man. Ellen, the heroine, uses confusing words when speaking of picked flowers as if they were dead men. Our certainties, based on a clear-cut vision, order and classification, are shaken.

Hutter leaves home to learn how to know fear, that is he turns into a passive hero from an active one. His fear gets addictive. Even to the audience, for the most familiar things, once manipulated by cinema, the oddest confusion is caused and, through our participation, the characters on the screen get a temporary life if not the power to make us identify ourselves with them.

Horror films, more than the other genres, is something ambiguous in which is symbolised the nature of cinema and the real power of cinema has to lead into the unbelievable.

An understandable text and an unintelligible one which change their nature in a disturbing way while the film is progressing -as far as their meaning is concerned.

The esoteric message contains simple information which, having the key, is easy to decipher. The deceiving hand-drawn piece of paper reveals itself as a mute language, as an expressionist writing far more different in meaning to the way which we are used to viewing writing.

Of the various texts against which the images stand out, these are the two extremes. As far as the other ones are concerned, it's apparent that the author either remains in the shadow or is of no importance. The text which the film starts with is too personal to be a chronicle, too faked to be a journal, nothing one can consider as a reliable source; the point in which one should find a name is marked with two daggers. The other texts which, along with the dialogues, stop the images' flow, are letters, newspaper articles, objective notes from a log.

And then comes the vampire's book, an anonymous compilation Hutter finds out during his trip -as hotel guests get the Bible nowadays- in his room at an inn in Transylvania. At first the book doesn't affect Hutter -who is a young educated man- but later he can't remove himself from it. Hutter reads the book, it makes him feel uneasy because of "strange faces"; he makes his wife Ellen promise never to open it. Ellen deceives him and draws off this strange tree of knowledge. Which means her death.

Everything is arranged so as to make one lose one's bearings. This used to be a house, now it is only a façade. The frame and the neat sequence of the windows -clefts to see from the inside and for the light to filter from the outside-

have become grilles which prevent everybody from getting away. Nosferatu is shut in here among with decaying bodies, waiting for the release from a boundaryless prison.

Ellen is sitting on a depression between two dunes, her most cherished place -the cemetery on the sea- as if it was an inner space created by nature. Her thoughts are leading somewhere else. She is the personification of melancholy, called by Freud the bleeding of inner life.

There is the Es of who is writing the journal, who narrates the dreadful things happening in his town, and also a second author who describes vividly the places' theater of events. He doesn't tell a fresh story, he just re-interprets it in another language, which opens up new dimensions. Just follow the sequences and their links, the camera's movements, pay attention to what in an image catches your eye at first, and you will have the key, you will know who is the spider and over what abyss he is threading his web.

The more archaic language is the one which is written on bodies, things and places, white on black, to decipher which, Murnau says, one needs a camera free to move in space, whatever the movement, the pace, the aim. By means of that camera he reaches his ideal: the architecture film made of the melody of bodies and space rhythm.

The beam-light sticks into Nosferatu's hearth like the wood-beam which, with no help whatsoever, well aimed, can terminate the vampire's nocturnal life. The cock, of course, sings at the new-born day; but, at the same time, it has become a metaphor of betrayal. One couldn't explain otherwise why the vampire, so revolting at first, seem suddenly so human when dying.

Ellens body was the lure which -so one reads in the vampire's book- works only if the victim is willing. It is quite a dilemma! Ellen, so much the better her body with no will-power left, waited for death to come -one could clearly understand that when the woman stretches her arms eagerly towards her.

Through her immense love Ellen breaks a taboo; she gives herself up to the monster and pays the price with her own life. Thus she re-established the menaced norm. Only through her sacrifice the damned offspring will end.

When the artificial night of cinema comes to an end -with it, also the fatal attraction of moving images finish, which can give life to terrible arbitrary acts- the ghost of this half-real half-fantastic mute creatures fades away. (Frieda Grafe)

Lunedì - Monday 26

Cinema Lumière

ore 9

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

KAMPF UM DEN HIMALAYA (Germania, 1938)

R.: Franz Schröder

D.: 95', bn, 35mm.

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

ore 10.35

La nuova immagine del mondo / *The New Image of the World*

La meraviglia della visione, la meravigliosa visione / *The Wonder of vision and the wonderful vision*

Introduce / *Introduces*: William Uricchio, Universiteit Utrecht

Il concetto di meraviglia, di meraviglioso, è fin troppo onnicomprensivo per il cinema non-fiction delle origini. A tal punto il concetto, crediamo, permea i film di non-fiction, che ne è quasi indistinguibile; così, il concetto di meraviglia è alla base della maggior parte di questi film, e rischia di diventare un concetto ininfluente, scontato, non caratterizzante. D'altro canto è anche vero che è un concetto che si tende a dimenticare, o almeno a non sentire come in primo piano, privati come siamo della capacità di meravigliarci ancora di immagini in movimento, da troppo tempo vittime del peccato originale del cinema. Pochi sono i momenti che possono restituirci questa emozione. Possiamo individuarla nei colori di alcuni film pochoir; nella crudeltà della separazione di due sorelle siamesi, nella meraviglia tecnologica di alcuni film sull'agricoltura, sulla marina, sulle nuove armi; o nell'esotismo quasi vergine di film dei primissimi anni del secolo. Oppure possiamo misurarla su quei film che più nettamente sono destinati a mostrare il *mezzo* prima che le immagini: fiori che sbocciano, onde che si frangono, soli che tramontano o sorgono. Sono i momenti in cui il mezzo diventa completamente "opaco", nei quali ciò che si mostra è *il cinema al lavoro*, nei quali non ci resta altro da vedere che la meraviglia provata dal pubblico, che apparentemente a questi film attribuiva grande fascino, visto che hanno continuato ad essere prodotti anche in anni nei quali avrebbero potuto essere considerati "superati".

The concept of wonder is too omnicomprehensive for non-fiction cinema from the origins. At such a point, we believe that the concept permeates non-fiction films, wherefrom it is almost indistinguishable; thus, the concept of wonder is at the core of most of these films, and risks becoming a concept without influence, taken for granted and non-characterising.

On the other hand, it is true that it is a concept that one tends to forget or at least to not feel at first hand, deprived as we are of the capacity to still wonder at the moving images, for too long victims of the original sin of cinema. There are only a few moments which can restore this emotion to us. We may individualise them in the incredible colours of some stencil coloured films; in the cruelty of the separation of the siamese sisters, in the marvellous technology of certain films about agriculture, the sea, and new arms; or in the almost virgin exoticism of the films from the very first years of the century. Or perhaps we can gauge the concept from those films which are clearly destined to show the "new medium" rather than the image: flowers which bloom, waves which break, suns which rise or set. They are moments wherein the medium becomes completely "opaque", wherein that which is shown is cinema at work, and where there is nothing left to do besides seeing the wonder experienced by the public - a public which apparently has a great fascination for these films, seen as they continued to be produced even when they were considered to have been "overtaken".

A LA BASSE COUR (Francia, 1897)

P.: Pathé Frères, R.: Ernest Normandin

D.: 1', Col. a mano, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

DANSE SERPENTINE MLL PAOLA WELTH

L.: 19m, D.: 1', col. a mano, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

TANGO (Francia, 1903)

P.: Pathé Frères

L.: 30m, D.: 2', col. pochoir, 35mm

Dalla Filmoteca Española e Cineteca del Comune di Bologna

INDUSTRIE DES EVENTAILS AU JAPON (Francia, 1906)

P.: Pathé Frères

L.: 50m, D.: 3', col. pochoir, 35mm

Dalla Filmoteca Española e Cineteca del Comune di Bologna
Didascalie spagnole / Spanish intertitles

UN MARIAGE A PAYACOMBO (SUMATRA) (Francia, 1910)

P.: Pathé Frères

L.: 50m, D.: 3', col. pochoir, 35mm.

Dalla Filmoteca Española e Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie spagnole / Spanish intertitles

EN SUIVANT LE SOLEIL (Stati Uniti, 1920)

R.: Hon.B.Delacy

L.: 150m, D.: 8', col., pochoir, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

EL MATADOR (Francia, 1908).

P.: Eclipse

L.: 80m , D.: 5', col. dipinto a mano, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

A WEALTH OF FLOWERS (Francia, 1914)

P.: Gaumont e altri

L.: 27m, D.: 2', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

DESCENTE EN BARQUE A TRAVERS LES GORGES DE L'ARDECHE (Francia, 1910)

P.: Gaumont

L.: 62m, D.: 3', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

JAPANESE GARDEN (Francia, 1915)

L.: 44m, D.: 3', col. pochoir, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

NATURE'S FAIREST (Francia, 1912)

P.: Gaumont

L.: 64m, D.: 3', col. pochoir, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

VISITA DO REI JORGE V A ESQUADRA NAVALE (Gran Bretagna, 1910 ca.)

L.: 453m, D.: 20', 35mm

Dalla Cinemateca Portuguesa e Cineteca del Comune di Bologna, con il contributo del Projecto Lumière

Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles

OLIESLAGERS' VLIEGPOGINGEN IN DE WATERGRAESMEER (Olanda, 1910)

L.:138m, D.: 7', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

TRABALHO FINAIS NA ESCOLA PRATICA DE INFANTARIA (Portogallo, 1910 ca.)

L.: 167m, D: 12', col., 35mm

Dalla Cinemateca Portuguesa e Cineteca del Comune di Bologna, con il contributo del progetto Lumière
Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles

D'OU VIENNENT LES FAUX CHEVEUX (Francia, 1909)

P.: Pathé Frères

L.: 119m. , D.: 6', col., 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

SEPARATION DES SOEURS SIAMOISES RADICA ET DOODICA (Francia, 1902)

L.: 120m, D.: 6', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

OPERATION CHIRURGICALE (Francia, 1905)

P.: Pathé Frères

L.: 61m, D.: 3', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

FUTTURUNG VON RIESENSCHLANGEN (Germania, 1911)

P.: Komet-Film Compagnie.

L.: 50m, D.: 3', 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

CAPTURE D'OURSONS BLANCS DANS LES GLACES DE L'OCEAN (Francia, 1910)

P.: Gaumont

L.: 106m, D.: 5', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

A FIGHT BETWEEN WILD ANIMALS (Stati Uniti, 1912)

P.: Kalem

L.: 82m, D.: 4', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

ore 12.30

Presentazione di / *Introduced by* Robert Poupart, Anne Gautier e Jean-Marc Lamotte (CNC - Service des Archives du Film)

LES VUES FANTASMAGORIQUES LUMIERE (Francia, 1904-5ca.)

La marmite diabolique. Le prestidigitateur au café. Le repas fantastique. Chirurgie mécanique. Souverains et hommes

illustres. Un enlèvement à Grenade. L'estafette. L'hôtel infernal. Une chasse de Tartarin. Le moustique récalcitrant
D.: 10', 35mm, bn e col.

Dal CNC - Service des Archives du Film

Girate alla fine della loro attività produttiva queste *vues* mostrano come il successo di Méliès e dei primi concorrenti avesse modificato la produzione della casa lionesse.

Filmed at the end of their production activity, these "vues"

show how the success of Méliès and their first competitors modified the productions of the Lumière studio.

ore 14.45

Retrospettiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

BETES... COMME LES HOMMES (Francia, 1923)

R.: H. Wulschleger, Alfred Machin

P.: Films Alfred Machin

L.: 922m, D.: 50', bn, 35mm

Dalla Cinématèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

I film animalisti consentono a Machin di evitare o limitare le logiche del montaggio, divenute fondamentali nel cinema degli anni Venti. Infatti, poiché la rappresentazione di un'oca o di una gallina non permette riprese troppo lunghe o complicati allestimenti della scena, le inquadrature saranno per forza brevi (e molto abbondante la presenza delle didascalie esplicative e narrative), producendo così un ritmo senz'altro più adatto al gusto del tempo. Non mi azzarderei ad affermare che tale strategia sia cosciente; fatto sta che essa deriva automaticamente dalla scelta del soggetto. (Eric de Kuyper)

The animalist films allow Machin to avoid or limit the logics of editing, which had become fundamental in the cinema of the 1920s. In fact, since the depiction of a goose or a hen did not lend themselves to long shots or complicated laying out of the scenes, the sequences are obligatorily brief (explicit and narrative titles are most abundant), so producing a rhythm which is much more suitable to the tastes of the epoch. I would not hazard to say that such a strategy was conscious; let's just say that it is derived automatically from the choice of subject. (Eric de Kuyper)

ore 15.45

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentazione di / *Introduced by* Mark-Paul Meyer, Nederlands Filmmuseum

SPANISH EARTH (Stati Uniti, 1937)

R. e Sc.: Joris Ivens. F.: Joris Ivens, John Ferro. Mo.: Helen Van Dongen. P.: Contemporary Historians Inc. New York

L.: 1448m., D.: 55', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Versioni inglesi / English versions

Si tratta della versione Welles, restaurata a partire da un nitrato positivo del George Eastman House. Verrà presentato anche un frammento della versione Hemingway, restaurata da un nitrato negativo del National Film & Television Archive.

This is the "Welles version" of the film, restored from a positive nitrate print from George Eastman House. Also a part of the hemingway version will be shown, as restored from a nitrate negative deposited at National Film & Television Archive in London.

Le due versioni

Quando Joris Ivens nel 1937 andò in Spagna per girare un documentario sulla guerra civile aveva nella sua valigia una sceneggiatura completa. Lillian Hellman e Archibald MacLeish, suoi colleghi del *Contemporary Historians*, l'avevano scritta come spunto per un film che riproducesse la realtà politica di una Spagna tormentata dalla guerra. (...). In una delle settimane in cui, a Parigi, esaminava il girato, Ivens incontrò Ernest Hemingway, che era coinvolto nel progetto. La collaborazione con Hemingway fu determinante per la realizzazione del documentario.

Il commento di Hemingway fu letto, come consigliato da Archibald MacLeish, da Orson Welles. Ivens non era scontento della registrazione, anzi, a lui sembrava che il testo e la voce si armonizzassero. Ai suoi colleghi del *Contemporary Historians* però non piaceva. Soprattutto Lillian Hellman trovava la voce di Welles troppo teatrale e troppo perfetta rispetto alla forza documentativa delle immagini. Il suo suggerimento di fare leggere il testo a Hemingway fu seguito e l'effetto risultò, secondo Ivens, stupefacente: le emozioni prodotte dalla voce di Hemingway davano al testo, durante la registrazione, quella carica emotiva e quella profondità che la voce di Welles non era riuscito a dare.

Spanish Earth è entrato nella storia con il commento di Hemingway, mentre l'unica copia con il commento di Orson Welles, conservata dalla George Eastman House di Rochester fu affidata nel 1993 al Nederlands Filmmuseum.

Quello che si conosceva sulla storia della produzione del film è stato confermato dalla visione comparativa delle due versioni: il testo delle due edizioni era identico. La seconda registrazione dunque fu effettuata perché il tono della voce non piaceva e non per apportare delle modifiche al testo. Tuttavia non ci sono dubbi che le due versioni risultino molte diverse. Responsabile di questo sono il suono e l'utilizzo della voce di Welles e Hemingway. La voce di Welles, modulata, appartiene a un dicitore di professione, esperto a leggere qualsiasi testo senza difficoltà. Una voce bella, potente, d'attore. La voce di Hemingway è tutta un'altra cosa: più profonda, roca e un poco monotona. Una voce che ogni tanto, senza volerlo, cambia tonalità, e che non può mai eliminare l'impressione che si stia leggendo un testo scritto. E' la voce di un cronista che parla della sua relazione con gli eventi in modo chiaro e comprensibile.

Una cosa certa è che Ivens era abbastanza soddisfatto del commento di Welles, ma optò per una registrazione su consiglio di Lillian Hellman. Sembra logico che Ivens preferisse la registrazione di Hemingway invece di quella di Welles, vista l'autenticità e la complicità di questa voce. Ma oggi, quasi sessanta anni dopo la realizzazione del film, la voce di Hemingway, soprattutto per il suo impatto emotivo, sembra più datata e più propagandistica della voce di Welles. Il modo di commentare di Welles, non coinvolto e distaccato, è più moderno perché lo avvicina più a un film che alla realtà. Il suo commento è più sobrio e, allo spettatore moderno, sembra probabilmente "migliore". La voce di Welles rende possibile la costruzione di un ponte al di sopra del tempo.

Welles è sopravvissuto a Hemingway. (Sonja Snoek)

The two versions

When Joris Ivens went to Spain in 1937 to shoot a documentary about the civil war, he had a completed script in his case. Lillian Hellman and Archibald Mc Leish, his colleagues from Contemporary historians, had written it as a cue for a film which would reproduce the political reality of a Spain racked by civil war. (...) During one of the weeks in Paris, when he was watching the filmed material, Ivens met Ernest Hemingway, who had been involved in the project, collaborating on the daily shots near Fuenteduena. The encounter with Hemingway had a decisive effect on the form of the documentary.

Orson Welles read the commentary by Hemingway on the advice of Archibald Mc Leigh. Ivens was not dissatisfied with the recording. On the contrary, it seemed to him that the text and the voice complemented each other. However, it was not liked by the colleagues from Contemporary historians.

More than anything else, Lillian Helman found Welles's voice too theatrical and too perfect for the documentary strength of the image. Her suggestion to have the text read by Hemingway was followed and the result, according to

Ivens, was stupefying. The emotion produced by Hemingway's voice during the recording gave the text an emotional charge and profundity which Welles's voice was not capable of providing.

Spanish Earth got its place in history with Hemingway's voice whilst the only copy with Welles's commentary, preserved by George Eastman House in Rochester was given to the Nederlands Filmmuseum in 1993.

What we know of the film's production may be confirmed from the comparative visions of the two versions: the texts of the two editions are identical. However the second recording was carried out because the tone of the voice was not liked and not because there was a desire to modify the text. There are only the tiniest modifications in Welles's version. In any case, there is no doubt that the two versions are completely different. This is so because of the sound and the use of the voices of Welles and Hemingway. Welles's voice, modulated, belongs to a professional actor, expert at reading any text without difficulty. The beautiful, powerful voice of an actor. Hemingway's voice is altogether another thing: deeper, raucous and a little monotonous. It is a voice which sometimes, involuntarily changes key and which can never rule out the impression that he is reading from a written text. The voice of a commentator who speaks of his relationship with the events in a clear and comprehensible way.

One thing certain is that Ivens was satisfied with Welles's voice, but that he chose a recording on the advice of Lillian Hellman.

It seems logical that Ivens preferred Hemingway's recording to that of Welles, on account of the authenticity and complicity of the former. But today, almost sixty years after the realisation of the film, Hemingway's voice, above all for its emotional impact, seems more dated and propagandistic than that of Welles. Welles's commentary style, uninvolved and detached, is more modern because he approaches it more as a film than as a reality. His commentary is more sober, and it probably seems better to the "modern" viewer. Welles's voice makes it possible to build a bridge over time. Welles has outlived Hemingway. (Sonja Snoek)

ore 17.05

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

LA BELLE NIVERNAISE (Francia, 1923)

R.e Sc.: Jean Epstein. S.: dalla novella di Alphonse Daudet. F.: Paul Guichard, Léon Donnot. M.: Jean Epstein, René Alinat. In.: Blanche Montel (Clara Louveau), Mme Lacroix (La mère Louveau), Maurice Touzé (Victor Maugendre), Pierre Hot (le père Louveau), Jean-David Evremond (Maugendre), Roger Chantal, Pierre Ramelet, Georges Charlia, Max Bonnet. P.: Pathé.

D.: 90', 35mm.

Dalla Cinémathèque Française

Didascalie francesi / French intertitles

Nel 1924 Jean Epstein aveva ventisette anni e, nonostante la giovane età, era considerato da molti un maestro del cinema francese. L'anno precedente il suo *Coeur fidèle*, con la celebre sequenza della *fête foraine*, aveva riscosso i consensi pressoché unanimi della critica, soprattutto quella più legata alle esperienze dell'avanguardia. *Coeur fidèle* era stato, per gli intellettuali e gli appassionati parigini, il film da vedere, un vero e proprio avvenimento. Dopo quel successo, Pathé aveva mandato Epstein in Sicilia a riprendere l'eruzione dell'Etna: da questa importante esperienza dovevano derivare un breve documentario, *La Montaigne infidèle* - purtroppo perduto - e un volumetto di scritti sul cinema, il magistrale *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Nel libro, uscito nel 1926, Epstein raccoglieva alcuni dei suoi testi più importanti degli anni precedenti, situandoli nel contesto del viaggio in Sicilia. Sorprendentemente, in un momento in cui ferveva il dibattito sul cinema puro e sui destini dell'avanguardia, Epstein prendeva in molti passi del testo le distanze dagli stilemi, delle procedure e anche degli intenti dell'impressionismo cinematografico, affermando ad esempio che il montaggio accelerato, una volta considerato una scoperta, era diventato una moda finanche un po' ridicola. Ancora più netta era la condanna delle esperienze astrattiste e di "cinema assoluto", paragonate al "caleidoscopio, giocattolo della seconda infanzia".

A questa esigenza di salvaguardare la novità del cinema, le sue specificità profonde - anche contro troppo facili incasellamenti in scuole, tendenze, poetiche -, ben corrisponde, sul piano realizzativo, un film come *La Belle Nivernaise*, apparentemente assai distante dallo sperimentalismo di *Coeur fidèle* e che da alcuni è stato considerato come il frutto delle necessità alimentari del giovane Epstein. La necessità era invece quella di liberarsi delle incrostazioni di una maniera, di non fare di *Coeur fidèle* un modello da replicare all'infinito, e di attingere invece ad una sorta di classicità, di semplicità e immediatezza del racconto. Il film, tratto da un romanzo di Alphonse Daudet, racconta la storia di un ragazzo adottato dai proprietari di una chiatte, la Belle Nivernaise, che vive felice sul fiume in compagnia di una ragazza con cui condivide giochi e lavoro, fino a quando il padre naturale non lo porta via con sé. Il ragazzo, lontano dai luoghi e dalle persone amate, si ammala e sta per morire. Al padre non resta che renderlo a chi ha saputo dargli la felicità. Ci si troverebbe dunque nell'ambito di un genere, il melodramma rurale, piuttosto praticato all'epoca; tuttavia per Epstein l'intreccio è secondario rispetto alla possibilità di far risaltare la poesia dell'ambientazione: il fiume, l'acqua, le chiuse e il paesaggio attraversato dalla chiatte nel tragitto da Parigi a Rouen. E' dunque la Senna, scoperta attraverso campi lunghi e movimenti di macchina, ad essere protagonista, a raddoppiare le sensazioni e i sentimenti dei personaggi.

Se in più momenti *La Belle Nivernaise* fa già pensare a Vigo, per la lenta fluidità delle immagini paesaggistiche esso va piuttosto avvicinato ai migliori risultati del cinema nordico. Nelle parole di Langlois: "Come tutti i giovani, Epstein sentiva il bisogno, dopo aver assimilato le scoperte del cinema francese, di assicurarsi la fluidità di uno Stiller, di un Griffith, di tutti quelli che a Hollywood o in Svezia cercavano di arrivare alle sorgenti profonde della semplicità. Questo fu *La Belle Nivernaise*, una delle opere più pure, più classiche, più squisite del cinema muto francese. [...] Con il suo ritmo impercettibile all'intelletto, la sua perfetta semplicità, la sua sapienza spogliezza, la sua volontà di subordinare ogni cosa al soggetto, è certamente il film che la Francia può meglio opporre ai capolavori della scuola svedese" (Guglielmo Pescatore).

In 1924, Jean Epstein was twenty seven, and despite his youth, he was considered by many to be a maestro of French cinema.

*The previous year his *Coeur fidèle*, with its famous "Fête foraine" sequence, prompted almost unanimous agreement amongst the critics, above all those more associated with the avant garde. For the Parisian intellectuals and fans *Coeur fidèle* was the film to see, a real occasion. After this success Pathé sent Epstein to Sicily to film the eruption of Etna: they were to derive a couple of works from this important experience: firstly, a brief documentary *La montagne infidèle*, unfortunately lost; and secondly, a little volume of cinema writings, the magisterial *Le cinématographe vu de l'Etna*. It came out in 1926 and Epstein included some of his most important writings from the preceding years. He situated them in the context of the Sicily trip. The book was issued in a period when there was a debate raging on pure cinema and the destiny of the avant garde. Epstein, rather surprisingly, distanced himself in the writings from the style, the procedures, and also the intentions of impressionist cinematography. For example, he stated that accelerated montage, once discovered, had become a slightly ridiculous fashion. His condemnation of abstractionist experiences and "absolute cinema" were even clearer. He compared them to a "kaleidoscope, a toy in one's second childhood". In the need to preserve the novelty of cinema and its profound particularities, a film such as *La belle nivernaise* is very similar to *Coeur fidèle* on the level of implementation. In appearance, it is extremely different from the experimentation of *Coeur fidèle*. According to some sources, it is the fruit from the cultivating necessity of Epstein's youth. This necessity was to free himself from the foulness of manner, to not make of *Coeur fidèle* a model to be repeated in perpetuity, and to attach himself instead to a type of classicism, simplicity and immediacy of the story. The film, based on the novel by Alphonse Daudet, relates the tale of a boy adopted by the owners of a barge, "La Belle Nivernaise", who lives happily on the river in the company of a girl with whom he shares work and play, until his real father takes him away. The boy, far from the places and the people he loves, gets sick and is about to die. His father has no choice but to return him to those who knew how to give him happiness.*

Here therefore, one finds oneself within the structure of a genre, i.e. the rural melodrama, which was frequently used at the time; in any case the plot is secondary for Epstein who wishes to push forth the poetry of the atmosphere: the river, the water, the sluices, and the scenery which the barge passes in its journey from Paris to Rouen. Thus it is the Seine, discovered through long shots and camera movements, which is the protagonist - it fortifies the sensations and the

feelings of the characters.

Althought at certain points La belle nivernaise calls to mind Vigo, because of the slow fluidity of the scenery images, it is nonetheless closer to the best results of Nordic cinema. In the words of Langlois: "Like all youngsters Epstein, having absorbed the discovery of French cinema, felt the need to reassure himself with the fluidity of a Stiller or a Griffith, of all those in Hollywood and Sweden who were seeking to arrive at profound sources from simplicity. This was La belle nivernaise, one of the purest, most classical, and most exquisite works of French silent cinema. [...] With its imperceptible intellectual rhythm, its perfect simplicity, its sapient scrutiny, its desire to subordinate everything to the subject, it is without doubt the film which the French can put up against the masterpieces of the Swedish school." (Guglielmo Pescatore)

ore 18.30

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

MADAME TALLIEN (Francia, 1911)

R.: Camille De Morlon, P.: Pathé Frères

L.: 201m, D.: 20', col., pochoir, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

MADAME TALLIEN (Italia, 1916)

R.: Enrico Guazzoni. S.: dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. Sc.: Enrico Guazzoni. F.: Gabriele Gabrialian. In.: Lyda Borelli (Teresa Cabarrus, Madame Tallien), Amleto Novelli (Tallien), Renzo Fabiani (Robespierre), Ruggero Barni (Guéry), Ettore Baccani (Fontenay), Orlando Ricci. P.: Palatino-Film, Roma.

D.: 80', bn, 35mm, col.

Dalla Cineteca Italiana di Milano, Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Française.

Didascalie italiane / Italian intertitles

Il settimo film di Lyda Borelli, l'unico diretto da Enrico Guazzoni, è stato presentato già l'anno passato a *Il Cinema Ritrovato*. Dunque perché ripresentarlo? Semplice, dagli archivi inesauribili della Cinémathèque Française è risorta una copia della versione francese del film, a colori e soprattutto con le didascalie.

La copia presentata l'anno scorso era in 16mm e senza didascalie. Collazionando il negativo originale messo in salvo dalla Cineteca Italiana con la versione francese è stato possibile ricostruire una versione dalla qualità fotografica splendente e dai colori sfavillanti (*imbibizioni* rosa, arancio, blu, gialle, viola, *viraggi* verdi, blu e seppia, *combinazioni* di *viraggi* ed *imbibizioni* rosa e blu, rosa e seppia). Ulteriore elemento d'interesse: il corredo pubblicitario del film sottolinea il finale tragico della storia, in cui Teresa Cabarrus diviene Madame Tallien per salvare il suo amore Jean Guéry che però, nonostante questo sacrificio, perde la vita.

Nelle due versioni in nostro possesso (e una è il negativo originale), Guéry si salva e dunque il film si chiude con un happy end appena velato da una leggera tristezza. Evidentemente al momento dell'uscita del film, quando il materiale pubblicitario era già stato stampato, i responsabili del film trovarono il primo finale troppo negativo per l'ampio pubblico a cui si volevano rivolgere.

Una critica del 1917

"Il Cav. Guazzoni, inscenando questo lavoro sensazionale, deve avere incontrato non poche difficoltà, che però ha superate tutte brillantemente, presentandoci con un mirabile senso di realtà, gli episodi e le vicissitudini che caratterizzano la vita di Robespierre, di Tallien, di Teresa e degli altri, attorno ai quali è intessuta la trama della film. Particolarmente belle e riuscite le scene della Convenzione, e veramente ammirabili tutti i quadri in cui le masse - lodevolmente e magistralmente disciplinate e istruite, tenuto conto anche delle innumerevoli difficoltà che

presentavano- hanno dato una idea più esatta che approssimativa delle memorabili lotte, delle famose sommosse di quei tempi di rivoluzione.

Altro particolare che conferisce poi a Madame Tallien un valore singolare è l'interpretazione. I protagonisti si sono manifestati perfettamente intonati all'azione, e direi quasi perfettamente edotti della vita dei personaggi che rappresentano.

Lyda Borelli, in una parte che non è certamente adatta per misurare tutto il suo valore, è naturale, bella, incantevole, e non preoccupata -come invece ho notato altre volte- di ottenere l'effetto plastico che spesso risulta a detrimento dell'espressione. Benissimo il Fabiani, che è un Robespierre perfetto, torvo nello sguardo, duro nei lineamenti e nell'espressione. Ottimi pure il Novelli, attore di bella prestanza fisica e d'ingegno, ed il Barni, che ha composta la figura del Guéry con rara nobiltà d'atteggiamenti". (Nino Maggi, *La vita cinematografica*, Torino, 7/15 gennaio 1917)

Lyda Borelli's seventh film, the only one directed by Enrico Guazzoni, was already shown last year at Il Cinema Ritrovato . Theerefore why are we showing it again? Simple - a print of the French version of the film has rediscovered in the inexhaustible archives of Cinémathèque Française. It is in colour and most importantly it has all the intertitles. The copy presented last year was in 16mm and without titles. Collating the original negative saved by the Cineteca Italiana with the French version, it was possible to reconstruct a version of splendid photographic quality with sparkling colours (pink, orange, blue, yellow, and violet tintings, green, blue and sepia tonings, combinations of tinting and toning: pink on blue and pink on sepia).

Yet another element of interest: the film's advertising material underlines the tragic ending of the story, when Teresia Cabarrus becomes Madame Tallien in order to save her lover Jean Guéry who dies, however, notwithstanding this sacrifice.

In both our versions (and one is the original negative), Guéry saves himself and so the film concludes with a happy ending, lightly veiled by a slight sadness. Evidently, at the moment of release of the film, when the advertising material had already been printed, those responsible for the film found the first ending too negative for the large audience which they wanted to attract.

A review from 1917

Guazzoni, in putting on this sensational work must have encountered many difficulties. However, he overcame them brilliantly. He presents the episodes and vicissitudes which characterise the lives of Robespierre, Tallien, Teresa and the others around whom he revolved the plot of the film, with a wonderful sense of reality. The Convention scene is particularly beautiful and successful. The scenes of the masses are truly admirable as they give us an exact, rather than approximate, idea of memorable struggles and famous insurrections in those revolutionary times (the masses are laudably and magisterially disciplined and instructed when one takes into account the innumerable difficulties which cropped up).

Another particular which confers added value to Madame Tallien is the acting. The actors prove themselves to be perfectly in harmony with the action. I would say that they are absolutely informed about the lives of the persons they depict.

*Lyda Borelli plays a part which is not certainly suitable to assess her true value. However, she is natural, beautiful, enchanting and not worried (as I noted on previous occasions) about obtaining a plastic effect which often had a detrimental effect on her performances. Fabiani is very good, he is a perfect Robespierre, with his squinting glance, hard-set features and expression. Novelli is also excellent -an actor of beautiful physical presence and ingenuity, as also is Barni who made up the figure of Guéry with a rare nobility of attitude (Nino Maggi, *La vita cinematografica*, Turin, Jan. 7-15, 1917).*

Cortile di palazzo d'Accursio

ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentazione di / *Introduced by* Hoos Blotkamp, Nederlands Filmmuseum

DE BRUG (Paesi Bassi, 1928)

R. e Mo.: Joris Ivens. P.: CAPI, Amsterdam.

L.: 321m., D.: 12', bn, 35mm

Restaurato dal Nederlands Filmmuseum a partire da un negativo nitrato conservato dal Museum of Modern Art.

ETUDES DES MOUVEMENTS A PARIS (Francia, 1927)

R.e Mo.: Joris Ivens

L.: 98m, D.: 4'

Restaurato dal Nederlands Filmmuseum a partire da un positivo nitrato conservato dalla Cinémathèque Française

THEA'S MEERDERJARIGHEID ZONNELAND (Olanda, 1927)

R.: Joris Ivens

L.: 42m., D.: 2'

Dal Nederlands Filmmuseum

SOUTH (Gran Bretagna, 1914-1917)

R.: Frank Hurley

D.: 50', bn, 35mm

Dal National Film & Television Archive

Didascalia inglese / English intertitles

Accompagnamento Ton van Erp (Pandemonium) e Frank Mol (pianoforte)

Accompanied by Ton van Erp (pandemonium) and Frank Mol (piano)

"Una storia di eroismo britannico...da ricordarsi sino a quando esisterà l'Impero". Sono le parole dell'ultima didascalia, suggerito ad un'intenzione celebrativa di cui l'orditura del film non ha fatto mistero. In *South* si racconta della spedizione britannica verso il Polo Sud guidata dal capitano Shackleton, salutata da pieno successo e caratterizzata da un dato quasi straordinario: non una vita umana perduta, lungo un'avventura tra i ghiacci durata quasi un anno (questo, almeno, è ciò che il film ci assicura). Frank Hurley, operatore e regista, sa di avere tra le mani il miglior materiale possibile, se il fine è quello di produrre entusiasmo e fiducia nei confronti delle imprese geografiche finanziate dallo Stato: e usa tale materiale con una certa funzionale sapienza, rinunciando ai climax drammatici (fondamentali per altre celebri avventure bianche, da *The Great White Silence* a *Epic of Everest*) in favore d'una narrazione più distesa, scandita dai ritmi del lavoro umano e animale, dell'osservazione naturalistica, e infine della solidale resistenza alla crudeltà del paesaggio.(Paola Cristalli)

There is no filmed evidence of the latter part of the adventure or at least of the four attempts made by Captain Shackleton (Shackleton had navigated 800 miles in his precarious boat to the coast of the uninhabited South Georgia) to save the men stranded on the Island of Elephants. At this point, Hurley prefers to get lost in ethological, pre-Disney descriptions with marine elephants who scratch their stomachs and penguins captured in their most Chaplinesque position. Is it effectively the absence of the most hazardous moments of the action, or is it also the desire to construct a story which leaves behind an eliac, reassuring and domestic impression? Comprehensively documented, and dutifully triumphalistic, it marks the return of the explorers of civility (in the port of Valparaiso), to the chant of All saved, all well .(Paola Cristalli)

Cinema Lumière

ore 9

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

LA MACCHINA DA PRESA INVADE L'AMAZZONIA - THE CAMERA INVADES AMAZONAS (Brasile, 1992)

"*Antologia do major Luis Thomas Reis*" (1912-1938), selezione di sequenze curata da Jean Claude Bernardet e Olga Futemma.

Contiene i filmati realizzati nella foresta amazzonica: *Rituais e festas Bororo*. 1917. *Parima - Fronteirao do Brazil*. 1927. *Viagem ao Roraima*. 1927.

D.: 56', muto, bn, 35mm

Dalla Cinemateca Brasileira

Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles

I documentari di Thomaz Reis occupano un posto importante nella storia del cinema muto brasiliano.

Se la stragrande maggioranza delle pellicole di quegli anni (sono poche quelle arrivate fino ai giorni nostri) insiste sempre sul mito delle bellezze naturali brasiliane (le grandi cascate, le foreste tropicali, le battute di caccia e gli indios "selvaggi" rafforzano l'idea di un immenso Eldorado da scoprire e sfruttare), Reis - al contrario - considera il cinema un prezioso strumento di divulgazione scientifica, benché non releghi mai in secondo piano il contributo "artistico" dell'imperatore regista. I suoi documentari si sforzano sempre di *raccontare oggettivamente* la realtà, assumendo così un importante ruolo nel processo di formazione della coscienza nazionale brasiliana negli anni Venti e Trenta: anche sul delicato terreno dell'assimilazione/occidentalizzazione dei popoli indigeni. E se - come noto - parte degli indios documentati nei suoi film scompariranno nei decenni successivi, va detto a chiare lettere che tale responsabilità non è da attribuire al lavoro di esplorazione e divulgazione promosso dal maggiore e da Rondon, che compiono invece (quest'ultimo per oltre cinquant'anni) una complessa opera di tutela e difesa dei popoli indigeni attraverso il "Serviço de Proteção aos Índios", organismo istituito fin dal 1912. (Carlos Roberto de Souza)

"*Antologia do major Luis Thomas Rei s*" (1912-1938), *selection of images edited by Jean Claude Bernardet e Olga Futemma*.

It contains films shot in the Amazon forest: Rituais e festas Bororo. 1917. Parima - Fronteirao do Brazil. 1927. Viagem ao Roraima. 1927.

Thomas Reis's documentaries occupy a very important place in the history of Brazilian silent cinema (Reis was the only cameraman/director of the era who made significant economic profits from his cinematographic profession).

Few films of this era are at our disposition today. The vast majority of these insist on dwelling on the myth of the natural beauty of Brazil: the huge waterfalls, the tropical forests, hunts and the "savage" Indians reinforce the idea of an immense Eldorado to be discovered and exploited.

Reis, on the contrary, looks upon the cinema as a precious instrument of scientific revelation, where the "artistic" contribution of the emperor-director is never relegated to second place. His documentaries always seek to objectively describe reality, so assuming an important role in the process of the formation of the Brazilian national consciousness of the 1920s and 1930s: and also on the delicate subject of the assimilation/westernisation of the indigenous population. And if, as documented, some of the Indians portrayed in Reis's films have disappeared in the following decades, it must be clearly stated that this is not on account of the Major and Rondon's exploration and diffusion work. They instead (the latter for more than fifty years) carried out a complex task of wardship and defence of the indigenous peoples through Serviço de Proteção aos Índios, a body in existence since 1912.

ore 9.55

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Nuove prospettive della visione, macrofotografia, ralenti... / New ways of seeing: macrophotography, slow motion...

Introduce / Introduces: William Uricchio, Universiteit Utrecht

La nuova visione / The new vision

L'occhio della macchina da presa crea una nuova meccanica della visione, inventa inedite prospettive dando così allo spettatore, all'occhio umano punti di vista fino ad allora mai immaginati, impossibili. La visione del cinema si fa diversa, allargata, potenziata rispetto a quella dello spettatore. Se il cinema nasce dalla necessità di analisi (Marey) più che di sintesi del movimento, la macchina da presa mostra la propria meravigliosa potenza proprio nella capacità di mostrare l'impossibile: ralenti, microfotografia, fotografia aerea traducono per l'occhio del pubblico immagini fino ad allora negate. *Zeppelin angriff auf England* dischiude la prospettiva aerea, propaganda della potenza della tecnologia, sia quella aviatoria che quella cinematografica; *Les mouches* o *Le dytique* didatticamente concedono "primi piani" impensati, così come *Education physique étudiée au ralentisseur* è un inno alla potenza del mezzo cinematografico, alla meraviglia delle sue potenzialità, che sorpassa largamente - e certamente così ha fatto anche in origine - l'interesse pseudo-scientifico delle riprese. La nuova immagine del mondo è anche, e soprattutto, una nuova *visione* del mondo, fino ad allora impossibile che rapidamente si impone ad un pubblico molto vasto.

The new eye of the camera soon creates a new mechanic of vision. It invents new perspectives thus giving the viewer, the human eye points of view heretofore unimagined, impossible. The vision of cinema quickly becomes different, broadened, potentialised with respect to that of the viewer. If the cinema is born out of the necessity of analysis (Marey) rather than of the highlights of movement, the camera displays its wondrous power in its capacity to show the impossible: slow-motions, microphotography, aerial photography translate images for the public which it had heretofore been denied. Zeppelin angriff auf England reveals the aerial perspective, the propaganda of technology's potential, both aviation and cinematographic; Les Mouches or Le dytique didactically bestow unthought of "close-up shots". Singularly Education physique étudiée au ralentisseur is an anthem to the power of the cinematographic means, to the wonder of its potentiality. The camera comprehensively excels -and certainly it has done this from the beginning- the pseudo-scientific interest of the shots. The new representation of the world is also, and above all, a new vision of the world, heretofore impossible, which is now rapidly imposing itself on an absolutely vast public.

ZEPPELIN ANGRIFF AUF ENGLAND (Germania, 1914-15)

P.: E. Hubert

L.: 233m, D.: 12', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie tedesche / German intertitles

LES CRUSTACES MARINS (Francia, 1912)

P.: Gaumont

D.: 6', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

LA VIE AQUATIQUE - AU FOND DES OCEANS (Francia, 1911)

P.: Gaumont

D.: 7', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

LE FOND DE LA MER (Francia, 1928)

D.: 18', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

MARINES (Francia, 1910)

P.: Gaumont

D.: 6', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

LE MOUVEMENT CHEZ L'HOMME ET L'ANIMAL (Francia, 1920 ca.)

R.: Pierre Noguès

L.: 156m, D.: 9', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

LES ATHLETES DE L'ECOLE MILITAIRE DE JOINVILLE (Francia, 1920)

P.: Pathé Frères

L.: 124m, D.: 6', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

EDUCATION PHYSIQUE ETUDIEE AU RALENTISSEUR (Francia, 1915)

P.: Pathé Frères

L.: 137m, D.: 7', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

ore 11.20

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentato da / *Introduced by Ildiko Berkes, Magyar Filmarchivum*

APHRODITE/Tit. it.: Amore e fede (Ungheria, 1918)

R.: Alfred Deesy. Sc.: Jòzsef Paktos. F.: Kàroly Vass. In.: Annie Goth (Juliette), Richárd Kornai (Giovanni), Gyula Margittai (il principe di Medina), Gusztáv Turán (Paul), Klára Peterdj (Marianne), Kamilla von Hollay (Camilla), Norbert Dán (Beppo)

P.: Star Film.

L.: 1933m, bn/col., D.: 70', 35mm

Dal National Film & Television Archive e dal Magyar Filmarchivum

Didascalie inglesi / English intertitles

Aphrodite è stato recentemente riscoperto al National Film Archive di Londra durante una ricerca promossa dal *Cinema Ritrovato*. Catalogato dalla critica ungherese contemporanea fra i film ben fatti ma di normale intrattenimento del 1918, anno eccezionalmente prolifico per il cinema ungherese, è ora una vera gemma nell'assai povera collezione dei film muti ungheresi sopravvissuti (meno del dieci per cento). Questo melodramma romantico sul conflitto tra amore e danaro, con tanto di perfetto lieto fine per bambini e di seria lezione edificante per genitori, si rivolgeva certo al grande

pubblico. Qui la gelosia letteralmente uccide, e le estreme conseguenze della passionale vicenda amorosa tra un pittore e la sua splendida modella che sposa un ricco principe, condurrebbe a ulteriori tragedie (per esempio al suicidio in timore d'incesto) se l'artista, divenuto monaco, nel suo pentimento non si rivolgesse all'amato bambino come ad un angelo custode.

Aphrodite è considerato il venticinquesimo film diretto da Alfred Deésy (1877-1971), attore e regista, le cui interessanti memorie sono state pubblicate pochi anni fa. Deésy preferiva le riprese all'aperto al lavoro in studio, e il suo operatore che lavorava in un'industria ottica tedesca, fece buon uso dei numerosi scenari originali, dentro e attorno Ragusa (ora Dubrovnik), utilizzandone i vari monasteri quattrocenteschi. Da un punto di vista artistico, alternò scene spettacolari ad altre intime, mentre interessanti sequenze di strada mantengono un carattere piuttosto documentaristico; flashbacks in sovrimpressione rivelano i turbamenti dell'ex pittore. Il cantante d'opera Richard Kornai recita la sua parte con notevole misura, specie rispetto ai suoi partners che rappresentano il tipico stile attoriale del primo cinema ungherese.

Aphrodite has been recently discovered in the National Film Archive in London by the experts of the Bologna Film Archive while researching films for Il Cinema Ritrovato. Enlisted by contemporary Hungarian critics among the well-made but average entertainment films of 1918 which happened to be an exceptionally prolific year for the Hungarian cinema, it is now a real gem in our very poor collection of national silent films (less than 10 per cent of the silents produced in Hungary).

This highly romantic melodrama on the conflict of love and money with a perfect happy ending for the children and a sadly edifying lesson for the parents, appeals to the biggest audience, indeed. Here jealousy literally kills, and the late consequences of the passionate love affair of a painter and his beautiful model who marries a rich prince would lead to more tragedies (e.g. suicide in fear of incest) if the artist who had become a monk in his disappointment had not cared for their loved child as a guardian angel. Aphrodite is said to be the 25th film directed by Alfred Deésy (1877-1971), also an actor, whose very interesting memoirs were published a few years ago. He preferred outdoor shooting to studio work, and his cinematographer - who used to work in a German optical factory - made good use of the diverse picturesque scenery in and around Ragusa (now Dubrovnik) with its 500 year old monastery. Artistically composed spectacular scenes alternate with intimate ones and charming street sequences convey an almost documentary character while superimposed flashbacks reveal the ex-painter's troubled mind. The opera singer Richard Kornai performs this role with remarkable restraint as compared to his partners representing the typical acting style of the early Hungarian cinema.

Ore 12.30

Ritrovati e restaurati negli archivi del C.S.C. - Cineteca Nazionale / Rediscovered & Restored in the archives of C.S.C.-Cineteca Nazionale

LA FIGLIA DEL CANTONIERE (Italia, 1912)

P.: Savoia-Torino

L.: 500m, D.: 25', col., 35mm

Doretta, figlia di un cantoniere, s'innamora di un ingegnere che sta eseguendo dei lavori sulla strada ferrata. Ma questi, ad opera terminata, parte, dimenticando il breve amore e si fidanza con un'altra. Quando apprende del prossimo matrimonio, Doretta attende che il treno con gli sposi attraversi il passaggio a livello e vi si getta sotto.

Una tragedia d'amore, un film tra i tanti che la Savoia-film di Torino produsse nel 1912. Restano anonimi il realizzatore e gli interpreti; non così l'opera, che ha un taglio nervoso e sorprendentemente realistico nella sua brevità di sviluppo. (Vittorio Martinelli)

Doretta, the daughter of a road-mender, falls in love with an engineer who is carrying out railroad works. However, when the work is finished, he leaves, forgetting the brief love affair, and he becomes engaged to another woman. When

she hears of the impending wedding, Doretta waits for the train with the newly weds to pass and she throws herself under its wheels.

A love tragedy, one of the many films which the production company Savoia in Torino produced in 1912. The identities of the director and the actors remain unknown; not so the work however, which is surprisingly realistic in the brevity of its development. (Vittorio Martinelli)

ore 14.45

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

SPEDIZIONE DI S.A.R. IL DUCA DEGLI ABRUZZI AL K2 (Italia, 1909)

R.: V. Sella.

L.: 600m. ca., col., 35mm.

Dal Museo del Cinema di Torino.

Didascalie italiane / Italian intertitles

THE EPIC OF EVEREST (Gran Bretagna, 1924)

R.: J.B.L. Noel.

D.: 110', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie inglesi / English intertitles

Musica composta da Willem Friede. Eseguita da Oene van Geel (violino), Maarten Ornstein (clarinetto), Joshua Samson (percussioni), Willem Friede (elettronica). Esecuzione tecnica: Raoul Zaadnoordijk. Si ringrazia il Conservatorio di Rotterdam

Music composed by Willem Friede and performed by Oene van Geel (violin), Maarten Ornstein (clarinet), Joshua Samson (percussions), Willem Friede (keyboards). Technical supervision: Raoul Zaadnoordijk. We gratefully thank Rotterdam Conservatorium.

Grandi pericoli furono sempre disposti a correre gli scalatori di tutti i tempi pur di arrivare alla vetta e, da quando esiste il cinema, altrettanti pericoli hanno sempre corso gli eroici cineoperatori pur di documentare l'impresa. Il capitano inglese Noel, esperto scalatore e appassionato documentarista, ha legato indissolubilmente il suo destino all'Everest. Già in occasione della spedizione del 1922 chiese di unirsi al gruppo. Il viaggio fu pieno di difficoltà di ogni genere, dalla necessità di sviluppare la pellicola in quota perché lo sbalzo di temperatura, a valle, avrebbe cancellato tutte le riprese all'emergenza di dover bruciare parte del film per fare segnali di fuoco e poter essere individuati dai soccorritori in un delicato frangente dell'avventura. Qualcosa però di quella fatica rimase e fu il film *Climbing mount Everest*, illustre antesignano di questo *The epic of Everest*.

Quando due anni dopo, nel 1924, fu decisa un'altra spedizione, Captain Noel si unì di nuovo, come scalatore e soprattutto come operatore cinematografico, disposto quindi per la seconda volta ad accollarsi una doppia fatica, una doppia dose di pericolo. Come documentarista Noel aveva il compito di rendere fedelmente le fasi dell'impresa, fotografando la montagna e i suoi "contaminatori", mentre come artista voleva rendere l'epicità dell'avventura, drammatizzandola e rendendola unica, irripetibile. (Valeria Dalle Donne)

The English captain Noel, an expert climber and fan of the documentary, indissolubly sealed his destiny at Everest. Already on the occasion of the 1922 expedition he did ask to join up with the group. The journey was full of all kinds of difficulties: ranging from the need to develop the print high up in the mountains as the leap in temperature at the bottom would have rubbed out all of the shots, to the emergency of having to burn part of the film to make fire signals so as to be spotted by rescuers in a delicate part of the adventure. However, some part of this labour remained and was

the film "Climbing Mount Everest", an illustrious fore-runner to this "The Epic of Everest". Two years later, in 1924, when another expedition was decided upon, captain Noel joined up again as a climber and above all as a cinematographer. He was, therefore, prepared again to take on a doubled toil, a second dose of danger. As a documentary maker, Noel's duty was to faithfully record the stages of the undertaking, photographing the mountains and its "contaminators". As an artist he wished to record the epic nature of the adventure, dramatizing it and rendering it unique and unrepeatable. (Valeria Dalle Donne)

ore 16.55

Retrospectiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

ON ATTEND POLOCHON (Francia, 1920)

P.: Pathé-Cinéma.

L.: 238m, D.: 10' a 16f/s, bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

GRASS (Persia e Stati Uniti, 1925)

R.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Marguerite Harrison. F.: Schoedsack. M.: Gholam Hussein. In.: Haidar Khan e Lufta.

D.: 70', 35mm.

Dal Museum of Modern Art di New York, grazie alla gentile collaborazione di Milestone Film & Video.

Didascalie inglese / English intertitles

Accompagnamento di Nicola Zonca e Ezio Bosso.

Accompaniment by Nicola Zonca and Ezio Bosso

Introduce / *Introduces*: Leonardo Quaresima, Università di Bologna.

La prima cosa sarebbe capire come sia venuto in mente alla ditta Schoedsack & Cooper (allora appena inaugurata, siamo nel'25) di andare a riprendere le migrazioni delle tribù persiane Bakhtiari. Quel che è certo è che una volta sul campo, i due cineasti sanno come far emergere la dimensione epica dell'esodo annuale dei cinquantamila orientali (il numero va moltiplicato per dieci se si aggiungono gli animali, dai pittoreschi cagnolini agli infiniti bovini macilenti), attraverso le valli ghiacciate e le impervie gole dell'Asia Minore. In *Grass* tutto è elementare e poderoso, assolutamente *diretto*. Presentazioni: un'inquadratura ciascuno per i due autori e i protagonisti. Subito dopo si procede ad inquadrare il problema, l'erba, ovvero la sopravvivenza per gli animali e, di conseguenza, per gli uomini. *Grass* somiglia al più classico dei western: c'è una carovana di gente che ha fame, anche se si fa ritrarre con solidi sorrisi di circostanza; c'è da raggiungere una terra promessa, resa tale dalla fertilità dei pascoli; c'è da trasportare una mandria attraverso una serie spaventosa di difficoltà e di ostacoli. La carovana procede lungo i tramonti delle mille e una notte, mentre i due autori costruiscono un racconto dalla suspense impeccabile: non più antropologici di John Ford (con cui Cooper sostituirà l'amico partito verso altri lidi) i futuri metteurs en scène di *King Kong* manifestano un'immediata empatia con i pellegrini asiatici, mantenendo i momenti "simpatici" entro il limite del tollerabile e puntando tutto sul senso della profondità e sulla tensione fra speranza e distanza. Dovessimo però indicare un sentimento dominante, alla fine, sarebbe la nostalgia: ma in questo senso, un ruolo determinante lo giocano sicuramente i colori, sui quali varrebbe la pena riflettere a fondo. (Giacomo Manzoli)

The first thing would be to understand how it came to the mind of the firm "Schoedsack and Cooper" (then just

founded, we are in 1925) to go and film the migration of the Persian tribe Bakhtiari. One thing which is certain is that once on the ground there, the two filmmakers knew how to bring forth the epic dimension of the annual exodus of the fifty thousands orientals (the number is multiplied by ten if one includes animals, ranging from the picturesque lap-dogs to the infinite emaciated oxen) across the icy valleys and the impervious gorges of Asia Minor.

In *Grass* everything is elementary and powerful, absolutely directed. The presentation: a frame each for the two authors and the leads. Immediately after there is the focus on the problem, grass, or the survival of the animals, and consequently, the men. *Grass* resembles the most classic of westerns: there is a caravan of hungry people, even if they are portrayed with forced smiles; they must reach a promised land, so rendered because of the fertility of the soil; they also must transport the herds across a frightening series of difficulties and obstacles. The caravan proceeds along the sunsets of a thousand a one nights, whilst the two authors construct a story of impeccable suspense; the future metteurs-en-scène of *King Kong* are no longer anthropological like John Ford (who will take the place of Cooper's friend parted for other shores). They display an immediate empathy with the Asiatic pilgrims, keeping the "nice" moments within tolerable limits, focusing everything on the sense of profundity and on the tension between hope and distance. In the end, however, we must point out a dominant sentiment - it is nostalgia: but in this sense, the colours certainly play an influential role. It would be worthwhile to reflect deeply on these colours. (Giacomo Manzoli)

ore 18.15

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Presentazione di Robert Poupart, Anne Gautier e Jean-Marc Lamotte (CNC - Service des Archives du Film)
Presentation by Robert Poupart, Anne Gautier e Jean-Marc Lamotte (CNC - Service des Archives du Film)

NOTE SULL'ESTETICA LUMIERE - NOTES ON LUMIERE AESTHETICS (Francia, 1894-1900)

Dal CNC - Service des Archives du Film

Sortie d'usine. Bataille de neige. La toilette du petit chien. Pau: la terrassa (A travers la France). Entrée du cinématographe (Angleterre, Londres. Chutes du Rhin vues de loin (Suisse, Schaffhouse. Grand canal avec barques (Italie, Venise). Puits de pétrole à Bakou. Vue de près. Déchargement du four à briques (Vues d'Indochine). Leçon de boxe (Lorient, Ecole de gymnastique de la marine). Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames (Vues d'Indochine). Arrivée d'un train à la Ciotat (France). Panorama de la ligne de Cauterets, III. Le tunnel (A travers la France). Panorama du Grand Canal pris d'un bateau (Italie, Venise). Panorama pendant l'ascension de la tour Eiffel (Exposition universelle de Paris 1900). Vue prise d'une balenière en marche (Vues maritimes: Brest, Toulon et Villefranche).

Le village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs (Vues d'Indochine). Danse serpentine Paola Walther.

D.: 18', 35mm, bn.

Questo programma si propone di illustrare il lavoro di catalogazione e restauro effettuato dagli Archives du Film del Centre National de la Cinématographie, nell'ambito delle celebrazioni del Primo Centenario.

Dalla fabbrica al Mondo

Come ogni invenzione, il cinematografo non è comparso dal nulla. Il lavoro di catalogazione ha portato alla scoperta di una pellicola su supporto cartaceo (*Jeux d'enfants dans une rue*, fuori catalogo), probabilmente precedente al primo film su supporto di celluloido (91: *Sortie d'usine*), girato il 19 marzo 1895.

Dal 1896 in poi, il cinematografo si diffonde in tutto il mondo nel volgere di qualche anno, dopo la realizzazione dei primi film che ritraggono la città natale (101: *Bataille de neige*) e l'ambiente più prossimo alla famiglia Lumière (1102: *La toilette du petit chien*). Ben presto verranno realizzate opere nel resto della Francia (1216: *Pau: la terrasse*), in Europa (250: *Angleterre: Londres: entrée du cinématographe*; 318: *Suisse: Schaffhouse chutes du Rhin vues de loin*; 294: *Italie: Venise: grand canal avec barques*; 1035: *Puits de pétrole à Bakou*), e negli altri continenti (1276: *Indochine: Déchargement du four à briques*).

L'ossessione del movimento

La grande novità del cinematografo consiste nella sua capacità di registrare e riprodurre la vita in movimento. Per esaltare tale specifica caratteristica gli operatori scelgono luoghi di passaggio (strade con traffico di veicoli e passanti, sfilate militari). Anche quando i soggetti vengono ripresi in un luogo ben circoscritto, essi *devono* muoversi (1396: *Lorient: Ecole de gymnastique de la marine: leçon de boxe*). Quando l'operatore dubita della mobilità del suo soggetto, ne provoca o ne accentua gli spostamenti (1274: *Indochine: Enfants aunamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames*, dove i bambini somigliano a uno stormo di uccelli in volo).

Un'opera, famosa in tutto il mondo, illustra perfettamente il fascino per il movimento (653: *Arrivée d'un train à la Ciotat*), dimostrando la volontà di creare un'emozione basata sull'arrivo del treno: la locomotiva *deve* apparire dal fondo dello schermo.

Risulta poi logico che la cinepresa, nel filmare il movimento, decida di "compiere il grande passo" e salga sul treno per sostituirvisi (1212: *Panorama de la ligne de Cauterets*). Da questo momento in poi essa può permettersi qualsiasi tipo di movimento: in barca (295: *Italie: Venise: Panorama du Grand canal pris d'un bateau*), in ascensore (992: *Exposition universelle de Paris 1900: Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel*). La conclusione logica di questa fascinazione crea le più belle opere della filmografia (1241: *Vue prise d'une baleinière en marche*; 1296: *Indochine: le village de Namo: Panorama pris d'une chaise à porteurs*).

Fuoco d'artificio

Infine, la presenza del colore è testimoniata da un'opera straordinaria: 765: *Danse serpentine*.
(Michelle Aubert)

This programme proposes to illustrate the work of cataloguing and restoration carried out by Archives du Film of the Centre National de la Cinématographie, within the framework of the first centenary celebrations.

From the Factory to the World

Like every invention, the cinematograph did not appear from nowhere. The work of cataloguing led to the discovery of a print on a paper support (Jeux d'enfants dans une rue, out of catalogue), probably prior to the first film on celluloid base (91: Sortie d'usine), filmed on the 19th of March 1895.

From 1896 onwards, the cinematograph spread all over the world within a few years, after the realisation of the early films which portray the native city (101: Bataille de neige) and the ambience closest to the Lumière family (1102: Le toilette du petit chien). Soon works were being realised in the rest of France (1216: Pau: La Terrasse), in Europe (250: Angleterre: Londres: Entrée du Cinématographe; 318: Suisse: Schaffhouse chutes du Rhin vues de loin; 294: Italie: Venise: grand canal avec barques; 1035: Puits de pétrole à Bakou), and on the other continents (1276: Indochine: Déchargeement du four à briques).

The Obsession with Motion

The great novelty of the cinematograph lies in its capacity to record and reproduce life in motion. To exalt such a specific characteristic, the cameramen choose places of movement (streets with vehicular and pedestrian traffic, military parades). Also when the subjects are filmed in a limited space, they must move (1396: Lorient: Ecole de gymnastique de la marine: leçon de boxe). When the operator has doubts about the mobility of his subject, he provokes or he accentuates movements (1274: Indochine: Enfants aunamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames , where the babies look like a flock of birds in flight).

A world famous work perfectly illustrates this fascination with movement (653: Arrivée d'un train à la Ciotat) showing the desire to create an emotion based on the arrival of a train: the locomotive must appear from the bottom of the screen. It is logical, therefore, that the cine-camera in filming the movement, decides to "make a big step" and leaps onto the train to take its place (1212: Panorama de la ligne de Cauterets). From this moment on this allows for any type of movement: in a boat (295: Italie: Venise: Panorama du Grand canal pris d'un bateau), in a lift (992: Exposition universelle de Paris 1900: Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel). The logical conclusion of this fascination

creates the most beautiful works of filmography (1241: Vue prise d'une baleinière en marche; 1296: Indochine: le village de Namo: Panorama pris d'une chaise à porteurs).

Fireworks

Finally, the presence of colour is proof of an extraordinary work: 765: Danse serpentine . (Michelle Aubert)

ore 18.45

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

LA TIERRA DE LOS TOROS (Francia, 1924)

R. e Sc.: Musidora. F.: Frank Daniau-Johnson. M.: Jacques Roques. In.: Antonio Cañero, Musidora. P.: Société des Films Musidora

L.: 1200m, D.: 64', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

La mitica Musidora (Jeanne Roques 1889 - 1957) è entrata nel pantheon del cinema muto francese, ove viene ricordata come Irma Vep dei *Vampires* o la Diana Monti di *Judex*.

Poco invece si conosce della sua attività dall'altra parte della macchina da presa e che sembra non fu affatto inferiore a quella della sua contemporanea Germaine Dulac, unica quest'ultima a venir definita come la metteuse-en-scène del periodo pre-sonorato.

Già nel 1916 Musidora aveva diretto, valendosi di un adattamento di Jacques de Baroncelli, *Minne*, dal romanzo di Colette "L'ingenua libertina". Il film non uscì mai sugli schermi a causa di difficoltà economiche che ne avevano impedito il completamento. Ma non aveva demorso: *Le maillot noir* (1917), *La flamme cachée* (1918) e *Vicenta* (1919), prodotti in proprio come il successivo e più impegnativo *Pour Don Carlos* (1920), girato in buona parte in Spagna, ne avevano affinato le qualità direttoriali.

Legatasi al toro Antonio Cañero, accettò di buon grado le offerte che le giungevano dalla penisola iberica per esibirsi in teatro; ed in Spagna, dove rimase - sono sue parole - "in esilio dorato" fino al 1926, e cioè fin quando durò l'amore con Cañero, si diresse in altri tre film, *Una aventura de Musidora en España* (1923), *Sol y Sombra* (id.) e *La tierra de los toros* (1924).

Quest'ultimo è un documentario sportivo girato in Andalusia e per le scene di corrida nella *plaza de toros* di San Sebastian. Il film uscì al Teatro de la Comedia di Madrid, presenti alla prima una pimpante Musidora al fianco del gagliardo Cañero. Il lavoro si presentava allora diviso in cinque parti, intitolate rispettivamente: *La vida de un gañadero; La vispera de una corrida; La corrida, El rejoneador, La Fea, Metamorfosis*, più un epilogo. (Vittorio Martinelli)

The mythical Musidora (Jeanne Roques 1889 - 1957) entered the pantheon of the French silent films where she is remembered as Irma Vep of the Vampires or the Diana Monti of Judex . Not a lot is known about her activities on the other side of the cine camera, and which seems was in no way inferior to her contemporary Germaine Dulac, the latter being the only one to be defined as the metteuse-en-scène of the silent period.

In 1916 Musidora had already directed a Jacques de Baroncelli's adaptation of "Minne " from the novel "The Naive Libertine " by Colette. The film was never released due to economic difficulties which had obstructed its completion. She did not however give up, she improved her qualities as a film director producing the following on her own: Le Maillot noir (1917), La flamme cachée (1918) and Vicenta (1919), and the even more binding Pour Don Carlos (1920), filmed for the most part in Spain.

Due to being sentimentally attached to the toro Antonio Cañero, she willingly accepted the offers which reached her from the Iberian peninsula to appear on stage. She stayed in Spain, as she herself said "in golden exile" until 1926, that is until the relationship with Cañero finished and directed and acted in another three films: Una aventura de

Musidora en España *and* Sol y Sombra (*both* 1923), La tierra de los toros (1924).

The latter is a sports documentary filmed in Andalusia and in the "plaza de toros" of San Sebastian for the bullfighting scenes. The film came out at the Teatro de la Comedia di Madrid in the presence of a sprightly Musidora along with an imposing Cañero. At that time this work was divided into five parts: La vida de un ganadero; La víspera de una corrida; La corrida, El rejoneador; La Fea; Metamorfosis, plus an epilogue (Vittorio Martinelli).

Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

FISCHINGER EIN FORMSPIEL R-1 (Germania, 1927)

"R-1. Ein Formspiel.

R.: Oskar Fischinger.

Proiezione su tre schermi, D.: 5'46", col., 35mm.

Dal Deutsches Filmmuseum di Frankfurt.

Tra il 1922 e il 1927, Oskar Fischinger, pioniere della musica visiva -film sperimentali astratti, sincronizzati alla musica- visse e lavorò a Monaco di Baviera, dove incontrò e collaborò con Walter Ruttmann. A dispetto delle difficoltà economiche, Fischinger riuscì a rendere gli anni '25-'27 a Monaco fra i più avventurosi e artisticamente fecondi della sua carriera di cineasta. Egli continuò a fare esperimenti con diverse tecniche di ripresa, compreso l'utilizzo di scarti di montaggio, disegni, modelli di pezza rotanti, e combinazioni a strati di immagini attraverso sovrapposizioni ottiche. Il compositore ungherese Alexander Laszlo fu affascinato dalla possibilità di inserire le sue composizioni nel regno della musica visiva. Contattò Fischinger nel 1925 per preparare una ventina di minuti di film che potesse essere integrato, assieme a diapositive dipinte, con le luci colorate proiettate dal suo dispositivo. Nel 1926, Laszlo girò la Germania eseguendo concerti di Farblichtmusik, ma le recensioni tendevano a criticare la qualità della musica, esaltando invece gli effetti filmici. Anche Fischinger era insoddisfatto dalla qualità della musica di Laszlo e organizzò un suo show di proiezione multipla utilizzando tre immagini affiancate una all'altra, prodotte da tre distinti proiettori.

Come già Ruttmann, Fischinger utilizzò tutti e tre i sistemi di colorazione - imbibizione, viraggio e manuale - per dare una varietà di effetti cromatici.

Una di queste esecuzioni per più proiettori è sopravvissuta, col titolo di "R-1. Ein Formspiel". "R-1" costituisce uno dei più brillanti risultati di Fischinger. La sua immagine principale consiste di un riarrangiamento periodico di un'allineamento di aste, una fila di barre verticali parallele e ravvicinate, ognuna delle quali può alzarsi e abbassarsi liberamente, per creare modelli di movimento - onde oscillanti, inclinazioni diagonali, assoli di singole aste col loro ritmo eccentrico, etc. - attraverso la scena.

Between 1922 and 1927 Oskar Fischinger, the pioneer of Visual Music - abstract experimental films synchronized to music - lived and worked in Munich, where he followed Walter Ruttmann to collaborate with him. Despite financial difficulties, Fischinger managed to make the Munich years 1925-1927 among his most adventurous and artistically successful for his own filmmaking. He continued to experiment with different technical means for producing imagery, including cut-outs, drawings, rotating moiré patterns, and layering combinations of images through optical superimpositions. The Hungarian composer Alexander Laszlo had been fascinated with the possibility of extending his own compositions into the realm of visual music. He contacted Fischinger in 1925 to prepare about 20 minutes of film material that could be integrated, along with painted slides, into the amorphous colored lights projected by his color organ. During 1926, Laszlo toured Germany giving "Farblichtmusik" concerts, but he reviews tended to criticize the quality of the music while praising the filmic effects. Fischinger, too, was unsatisfied with Laszlo's music and prepared his own multiple-projections shows using three side-by-side images cast with three projectors. As Ruttmann had, Fischinger used all three systems for colorizing- tinting, toning and hand-coloring - to give a variety of color effects.

One of these multiple-projectors pieces has survived, with the title "R-1. Ein Formspiel ". "R-1 " constitute one of Fischinger's most brilliant achievements. Its primary imagery consists of serial rearrangements of an alignment of staffs, a row of closely-parallel vertical bars, each of which can move up or down freely, thus creating patterns of motion -undulating waves, diagonal inclines, solos for individual staffs with their own eccentric rhythm, etc. - across the scene.

DER GOLEM, wie er in die welt kam (Germania, 1920)

R.: Paul Wegener, Carl Boese. Sc.: Paul Wegener, Henrik Galeen. F.: Karl Freund, Kurt Richter. Scgf.: Hans Pötzl. C.: Rochus Gliese. In.: Paul Wegener (il Golem), Albert Steinrück (rabbino Low), Lyda Salmonova (figlia del rabbino), Hans Strum (Rudolph Hapsburg), Ernest Deutsch (l'assistente del rabbino), Lothar Müthel (Florian), Otto Gebühr (l'imperatore), Greta Schröder (la ragazza della rosa), Hans Sturn (il vecchio rabbino), Max Kronert (il servitore del tempio). P.: Projektions-AG Unic, Berlin.

L.: 1760m, D.: 73'. 35mm

Dalla Cineteca Italiana di Milano, Cineteca del Comune di Bologna e Münchner Filmmuseum Stadtmuseum
Didascalie italiane / Italian intertitles

Musiche di / *Music by: Marco Dalpane, Giorgio Casadei, Massimo Semprini.* Eseguite da / *performed by: Musica nel buio: Massimo Semprini (saxofono), Gerard Antonio Coatti (trombone), Giorgio Casadei (chitarra, guitar), Vincenzo Vasi (basso, bass), Mirko Sabatini (batteria, drums), Marco Dalpane, (pianoforte e tastiere , piano and keyboards).*

Questa versione del Golem

Il film, maggior successo tedesco della stagione '20-21, ottenne una vasta distribuzione internazionale, ma solo poche delle molte copie distribuite sono tutt'ora disponibili; ne esistono una ventina in vari archivi e tutte derivano da tre diverse matrici, nessuna delle quali completa.

Il recente ritrovamento presso la Cineteca Italiana dell'unica versione colorata sopravvissuta (5 imbibizioni), ha permesso di riavviare il progetto di restauro.

Il film presentato questa sera è il primo gradino del progetto di restauro avviato da Cineteca Italiana, Cineteca del Comune di Bologna e Münchner Filmmuseum Stadtmuseum, che proseguirà con la comparazione e la collazione dei vari materiali esistenti.

Il primo passo era evidentemente la duplicazione della versione italiana, che merita una particolare attenzione; infatti, oltre a presentare i cromatismi originali perfettamente conservati, questa si caratterizza una straordinaria qualità fotografica, che dà nuova profondità e ricchezza alle invenzioni scenografiche, restituendo nella sua qualità e brillantezza originale la fotografia e l'illuminazione, curatissime, che il film aveva in origine.

This version of Der Golem

The film was the major success of the 1920-21 season in Germany. Furthermore, it was distributed internationally. Nevertheless, only a few of the several prints distributed survived. There are 20 prints of the film in different film archives. As a matter of fact, all of them were originated by three different incomplete matrices.

The recent discovery of the colour version (5 tintings) in the Cineteca Italiana di Milano has permitted the renewal of the restoration project.

The version presented this evening is the first step of the restoration project undertaken by Cineteca Italiana, Cineteca del Comune di Bologna and Münchner Filmmuseum/Stadtmuseum, which will continue by comparing and collating all the existing materials of the film.

This first step was obviously the duplication of the Italian version, which deserves a particular attention; in facts, apart from having the original colourings, it is notable because of its photographic quality, which restores a new richness to the inventions of film's decor, and to photography and lightings work, whose qualities were lost in the various duplicating stages of the other existing materials.

Il film

La leggenda del Golem ha avuto tre versioni cinematografiche all'epoca del muto: della prima, *Der Golem* (1914), soggetto e regia di Henrik Galeen, con Paul Wegener, giunta in Italia con il curioso titolo di *Bug, l'uomo d'argilla*, non restano che pochi metri. Quando erano ancora viventi, Galeen e Wegener, interrogati rispettivamente da Siegfried Kracauer e Carl Vincent, hanno entrambi escluso di aver concepito questo film, al quale Wegener aveva partecipato anche come sceneggiatore, in chiave espressionistica.

Nel 1917, Wegener affrontò di nuovo il tema, su sua sceneggiatura e interpretazione, in un altro film, anche questo andato perduto, intitolato *Der Golem und die Tänzerin*. La parte del colosso che si risveglia ad opera del rabbino Judah Loew Ben Bezahel per salvare il popolo ebraico, la sostenne Rochus Gliese, costumista del film, ma anche del precedente e poi della terza versione (1920), che è quella di cui oggi viene presentata la edizione restaurata (e nella quale Henrik Galeen, contrariamente a quanto affermato da vari storici, non risulta aver avuto qualche parte).

Il film - "immagine in cinque capitoli ispirati agli avvenimenti di una antica cronaca", come recita il sottotitolo - è un caleidoscopio di luci ed ombre, di chiaroscuri e di mezzi toni, dove la dimora del rabbino dalle pareti a volte concave, a volte convesse, le bizzarre scale a chiocciola, le stradine del ghetto con le case sghembe, le finestre asimmetriche, i tetti allungati, sembrano annunziare *Nosferatu*.

Der Golem und wie er in die Welt kam ha però un suo fascino naif che lo distingue dalle altre opere dell'espressionismo e che gli procurò un successo eccezionale in tutto il mondo: ma se a New York venne proiettato per dieci mesi, in Italia uscì solo nel 1925 (*Golem - come venne al mondo*). (Vittorio Martinelli)

The film

The Golem legend was made in three film versions during the silent film period. Little remains of the first, Der Golem with Paul Wegener (1914) written and directed by Henrik Galeen.

When Siegfried Kracauer and Carl Vincent questioned Galeen and Wegener, they both thoroughly denied having ever made the film, in which Wegener had participated as script-writer. In 1917 Wegener approached this theme again in his scenario and interpretation in a new film called Der Golem und die Tanzerin - this film is also lost. The part of the colossal who is woken by the rabbi Judah Loew Ben Bezahel in order to save the Hebrew race, is played by Rochus Gliese, the costume-designer of the film. Rochus Gliese also played in the previous version and also in the third version (1920), which is the one being presented today in the restored edition (and in which Henrik Galeen, contrary to statements made by various historians, took no part in).

The film - "images in five parts inspired by the events in an old chronicle" as the intertitle states - is a kaleidoscope of lights and shadows, of light/dark and half tones, where the rabbi's abode with its sometimes concave, sometimes convex walls, the strange winding staircase, the ghetto streets with the crooked houses, the asymmetrical windows, the lengthened roofs all seem to announce Nosferatu.

However, Der Golem und wie er in die Welt kam possesses a naive fascination which distinguishes it from other expressionist works and which gains it an international success all over the world In New York it was shown for ten months, but it only came out in 1925 in Italy (Golem - comme venne al mondo). (Vittorio Martinelli.).

Mercoledì - Wednesday 28

Cinema Lumière
ore 9

Retrospettiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective
Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

CHASSE AU MARABOUT EN ABYSSINIE (Francia, 1911)

P.: Pathé Frères

L.: 87m, D.: 5', col., 35mm

Dal National Film & Television Archive

Didascalie tedesche / German intertitles

LES CHASSEURS D'IVOIRE (Francia, 1912)

P.: Pathé Frères

L.: 146m, D.: 8', bn, 35mm

Dal National Film & Television Archive

Didascalie tedesche / German intertitles

LA CHASSE AU SINGE (Francia, 1913)

P.: Pathé Frères

L.: 83m, D.: 5', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

MADAME BABYLAS AIME LES ANIMAUX (Francia, 1911)

P.: Pathé Frères

L.: 165m, D.: 9', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

LITTLE MORITZ CHASSE LES GRANDS FAUVES (Francia, 1912)

P.: Pathé Frères

L.: 268m, D.: 14', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

UNE NUIT AGITEE (Francia, 1920)

R.: H. Wulschleger, Alfred Machin

P.: Pathé-Cinéma

L.: 376m, D.: 19', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

LES CHILLOUKS, TRIBU DE L'AFRIQUE CENTRALE (1910)

P.: Pathé Frères

L.: 76m, D.: 4', bn, 35mm

Dal National Film & Television Archive

Didascalie tedesche / German intertitles

Durante le sue escursioni in Africa, Machin deve aver girato complessivamente una ventina di film: documentari sulla ricca fauna africana, sulle tribù e su varie questioni coloniali. E furono forse questi ultimi temi a conferire al regista un grosso vantaggio rispetto a molti suoi colleghi, e a farlo apparire sotto una luce diversa: mentre altri avventurieri-registi si limitavano a inscenare partite di caccia, Machin si spingeva fino a criticare le condizioni di vita degli africani, e a condannare in maniera sottile le conseguenze del colonialismo. Non poteva trattenersi dal denunciare le ingiustizie, e questo tema apparirà ripetutamente in molti dei suoi ultimi film, fra i quali spicca forse *Maudite soit la guerre*. Oltre ai due principali viaggi di Machin nel cuore dell'Africa (viaggi che gli storici sono riusciti a ricostruire), è

probabile che il regista fiammingo sia ritornato in quel continente anche durante il suo soggiorno in Belgio. Nel 1913 vengono proiettati sugli schermi parigini i suoi reportage africani, che trattano soprattutto del Nord Africa e lasciano presupporre brevi soggiorni in quei luoghi. E' azzardato pensare che la prima proiezione di questi film abbia avuto luogo solo 4 o 5 anni dopo il secondo viaggio di Machin: ricordiamo che la politica adottata dalla Pathé era quella di distribuire la propria produzione tre mesi dopo la fine delle riprese. (Marianne Thys)

*During his excursions in Africa, Machin must have shot about 20 films: documentaries on the rich African fauna, on tribes and on various colonial matters. Perhaps it was for this reason that this film director had a huge advantage, in comparison to his colleagues, and which made him appear in a different light: whilst other adventure-film directors limited everything to filming game hunts, Machin went on to criticise the conditions of Africans' life, and to subtly condemn the consequences of colonialism. He could not help but to denounce the unjust situation, and this subject appears repeatedly in many of his last films, perhaps particularly in *Maudite soit la guerre*.*

Apart from Machin's two main trips to the heart of Africa (trips which historians have been able to reconstruct), it is probable that the Flemish film director returned to the African continent even during his stay in Belgium. In 1913 his African documentaries are shown on the Parisian screens. They deal mainly with North Africa, therefore we can assume that he travelled briefly in that area. It would be rash to think that the first showing of this film came about only 4 or 5 years after Machin's second trip: we must remember that Pathé's policy was to distribute the production three months after the last takes. (Marianne Thys)

ore 10.00

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

L'IMMAGINE DI MONACO DI BAVIERA ATTRAVERSO CINQUANT'ANNI DI CINEMA

Programma a cura di Enno Patalas

Documentari, cinegiornali, fiction, immagini rubate, per raccontare come una città cambia lungo la storia del cinema.

A programme by Enno Patalas

Documentaries, newsreels, fiction, stolen images, in order to tell how a town changes along with film history.

München, Haupstadt der Bewegung

MESSTER-WOCHE: BILDER VON DER VOLKSBEWEGUNG IN MUNCHEN (Germania, 1918)

35mm, D.: 3'

DER STAHLHELM, 1 REICHSFRONTSOLDATENTAG IN MUNCHEN. 1 Bericht (Germania, 1929)

35mm, D.: 12'

DER 9 NOVEMBER 1933 IN MUNCHEN (Germania, 1933)

16mm, D.: 12'

MUNCHEN MAI 1945 (Germania, 1945)

35mm, D.: 10'

Auf geht's - Filme vom Oktoberfest

100 JAHRIGES JUBILAUM DES OKTOBERFESTES (Germania, 1910)

35mm, D.: 20'

KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIES (Germania, 1923)

35mm, D.: 16'

MUNCHNER OKTOBERFEST (Germania, 1939)

R.: Max Grix

35mm, D.: 12'

WELT IM FILM, Nr.178: Oktoberfest (Germania, 1948)

35mm, D.: 3'

Dal Münchner Filmmuseum-Stadtmuseum

Monaco: il Putsch della birra e la festa della birra

"The beerputsch" e "La fête de la bière": due clichés che hanno influenzato l'immagine della capitale bavarese in tutto il mondo. La marcia di Hitler alla Feldherrenhalle il 9 novembre 1923 legò una volta per sempre l'immagine storica di Monaco al movimento nazionalsocialista. E nel periodo dell' Oktoberfest - l'ultima settimana di settembre - Monaco è la massima attrazione per i turisti americani e giapponesi. I due programmi del Münchner Filmmuseum raccolgono anche film che illustrano la storia locale del secolo del cinema, sia film che documentari, pezzi di cinegiornali, film amatoriali, riprese non montate e senza sonoro di tutti i generi.

1. *La capitale del movimento.* Questo fu il primo titolo ufficiale che Monaco ebbe negli anni del Terzo Reich. Il programma documenta la svolta dal dopoguerra rivoluzionario, quando Monaco, nel 1919, fu per parecchie settimane "Repubblica dei soviet", passando attraverso la caduta di quest'ultima fino a diventare la città della reazione nazionalistica che preparò la presa del potere da parte dei nazisti. Che in realtà fu un potere conquistato con l'inganno. Monaco, grazie ad Hitler, fu anche la "città dell'arte tedesca", dove l'architettura nazionalsocialista portò a compimento le sue prime imprese.

2. *Film sull'Oktoberfest.* Questa festa è strettamente legata alla storia del cinema di Monaco. Qui ebbe luogo, nel 1896, la prima proiezione cinematografica, organizzata dalla Société Lumière, e dall'inizio del secolo i cineasti di Monaco, da Karl Valentin fino a Herbert Achternbusch (*Bierkampf*) sono stati affascinati dall'Oktoberfest. I film sull' Oktoberfest rispecchiano lo sviluppo del cinema, dal bianco e nero muto fino allo scope a colori, come pure l'evoluzione di questa manifestazione, da festa popolare locale a concorso internazionale di ubriacatura.

Monaco: The beer Putsch and the beer festival.

"The beer putsch" and "La fête de la bière": two clichés which have influenced the Bavarian capital's image the whole world over. Hitler's march to the Feldherrenhalle on the 9th of November 1923 fastly linked the historical image of Monaco to the nazionalsocialist movement. And during the Oktoberfest - the last week in September - Munich is the maximum attraction for the American and Japanese tourists. The two Münchner Filmmuseum programmes also deal with films which illustrate the local history of the century of cinema, both films and documentaries, cinenews clips, amateur films, unmounted takes with no sound track of all types.

1. The movement capital . This was the first official title that Munich had during the third Reich period. The programme documents the changeover from the revolution after the war, when Munich, in 1919 was a "Soviet Republic" for several weeks, through to the fall of the latter, up to the transformation of the city into a hub of nationalistic reaction which prepared for the power taking on behalf of the nazis. It was, in reality, a deceitful power-taking. Munich, thanks to Hitler, was also the "city of German art", where the national socialist architecture first flourished.

2. Film on Oktoberfest . This festival is closely linked to the history of cinema in Munich. In 1896 the first cinematographic projection was shown, this was organised by Société Lumière; and since the beginning of the century, Munich's film adepts from Karl Valentin to Herbert Achternbusch (*Bierkampf*) have been fascinated by the Oktoberfest. Films on the Oktoberfest reflect the development of cinema, from silent black and white up to colour scope, as does the evolution of the festival itself, from a local festival to an international drinking contest.

ore 11.30

Presentazione di / *Introduced by:* Robert Poupart, Anne Gautier e Jean-Marc Lamotte (CNC - Service des Archives du Film)

LES VOYAGES DE GABRIEL VEYRE, OPERATEUR LUMIERE (Francia, 1896-1900)

Le président en promenade (Messico, 1896), Duel au pistolet (Messico, 1896). Défilé de jeunes filles au lycée (Messico,

1896). Repas d'Indiens (Messico, 1896). Lassage d'un boeuf sauvage (Messico, 1896) .Danse japonaise: III. Geishas en jinrikeha (Vues japonaises) (Giappone, 1898-1899). Retour des courses (Vues japonaises) (Giappone, 1898-1899). Moulin à homme pour l'arrosage des rizières (Vues janonaises) (Giappone 1898-1899). A bord du "Tonkin": le saut à la corde (Indocina, 1899-1900). La sortie de l'arsenal (Vues d'Indochine) (Indocina, 1899-1900). Promenades des éléphants à Phnom Penh (Vues d'Indochine) . (Indocina, 1899-1900), Les mines de charbon de Hon Gay (Vues d'Indochine) (Indocina, 1899-1900), Le gouverneur général se rendant à bord de "La Tamise" pour assister aux courses de régates (Vues d'Indochine) (Indocina, 1899-1900). Promenade du dragon à Cholon, I (Vues d'Indochine) (Indocina, 1899-1900)

Passage en chiases à porteurs au col des Nuages (Annam) (Vues d'Indochine) (Indocina, 1899-1900). Inauguration de l'exposition par M. le président de la République (Exposition universale de Paris 1900) (Francia, 1900).

35mm, bn, D.: 16'.

da CNC - Service des Archives du Film

Dal Messico all'Indocina il periplo di un viaggiatore fin de siècle.

Il progetto di catalogazione e d'identificazione dei film di produzione Lumière depositati al CNC - Archives du Film ha avuto lo scopo di ricostruirne la filmografia composta da 1422 titoli che sono stati recensiti a partire dai diversi cataloghi di vendita editi dalla casa lionese tra il 1897 ed il 1907.

1403 sono i titoli che sono stati ritrovati.

Oltre a questo risultato che supera le migliori previsioni, l'inventario di più di 3500 pellicole originali ha rivelato l'esistenza di alcune centinaia di film su supporto Lumière che non fanno parte della filmografia propriamente detta e che restano per la maggior parte ancora da restaurare.

Questo gruppo di film si può dividere in quattro distinte categorie:

1- Delle *vues*, girate contemporaneamente a film appartenenti al catalogo, ma che sono a questi supplementari, come delle riprese leggermente diverse di una attualità o dei "rushes" nel caso in cui la stessa azione sia stata girata più volte. Ci sono almeno 9 versioni del n. 91 *Sortie d'usine*, (di cui non è stato ritrovato nessun negativo), 3 versioni del n. 99 *Arroseur et arrosé*, 3 versioni del n. 653 *Arrivee d'un train à la Ciotat*, 2 versioni del n. 109 *Course en sac*, etc. Si può notare che la volontà di rifare un film di successo è presente anche all'interno degli stessi cataloghi, in quanto il n. 120 *Un preté pour un rendu* si trova duplicato nel n. 873 *Un preté pour un rendu* (n. 2), o che uno stesso tema, come una lotta tra donne, viene ripetuto nei n. 100, 660 e 681 con la stessa trama e con soltanto alcuni protagonisti in più.

2- Diversi film, la cui provenienza e i resoconti della proiezione sulla stampa d'epoca, confermano l' appartenenza alla produzione Lumière, ma che non sono mai stati inclusi in un catalogo.

3- Dei remake girati a posteriori, a volte negli stessi luoghi, per rinnovare il successo di un film o perchè lo stato del negativo non permetteva di stampare delle copie distribuibili. Il primo catalogo delle pellicole Lumière non fu pubblicato che nel 1897 e che già dei film presentati nel 1896, furono girati una seconda volta identici, per permettere la loro ricommercializzazione.

4- Infine, alcuni film non appartenevano alla produzione Lumière, ma erano stati girati da privati operatori o da vecchi concessionari, che avevano acquistato la loro Camera Lumière alla fine della concessione. Apartire dal maggio 1897 il Cinématographe è commercializzato al pubblico.

L'inventario ha altresì permesso di constatare l'esistenza di controtipi negativi, che dimostrano che i remake non erano sistematici quando un negativo non era più utilizzabile. D'altro canto, sono stati trovati dei positivi con perforazione Edison su cui è stata fotografata la perforazione rotonda del negativo, dettaglio che ci conferma che nei cataloghi fosse specificato che le *viste* erano disponibili sia con le perforazioni Lumière, sia con le perforazioni "americane", per non dover scartare a priori potenziali clienti che non possedevano un apparecchio Lumière.

E' stato possibile svelare le caratteristiche del supporto Lumière. Sui circa dieci anni di produzione, la perforazione

rotonda e la lunghezza di circa 17 m restano invariate; l'apparecchio Lumière non subisce evoluzioni notevoli. L'eccezione a questa regola riguarda solamente la serie delle *Vues fantasmagoriques* con cui la società Lumière tenta nel 1904 di seguire i suoi concorrenti nella produzione di film più lunghi, che piacevano di più al pubblico. Queste *Vues* sono composte da più piani e da più bobine di 17m giuntate assieme. In alcune di queste *Vues*, una seconda macchina da presa, modificata per essere compatibile con il passo Edison, veniva sistemata di fianco all'apparecchio Lumière, così da riprendere simultaneamente l'azione. Per questi film, non è più il supporto a svelarci il marchio di fabbrica, ma il cartello portante la dicitura Lumière, posto in un angolo della scena.

Si può pensare che la ditta, consapevole della standardizzazione dei supporti, sperava di raggiungere una clientela più vasta, dotandosi di una seconda catena produttiva direttamente con il passo americano. Quest'evoluzione non dovette riscontrare un successo immediato in quanto l'esperienza restò isolata, e nessuna nuova *vues* venne aggiunta in seguito ai cataloghi, tanto che quelli del 1905 e del 1907 rimasero sostanzialmente identici. (Anne Gautier e Jean-Marc Lamotte)

A selection of the films which show the richness of the titles in the Lumière catalogue. The programme concentrates on the expansion of cinema in the world and the fascination which this movement exercises over the cameramen.

From Mexico to Indochina: the circumnavigation of a traveller at the turn of the century

The project of cataloguing and identifying the films from the Lumière production deposited at CNC-Archives du Film had as its aim the reconstruction of the filmography consisting of 1422 titles which have been reviewed, starting from various sales catalogues edited by the Lyonese studio between 1897 and 1907. There have been 1,403 titles rediscovered.

Apart from this result which exceeded our best expectations, the inventory of more than 3,500 original prints has revealed the existence of hundreds of films under the Lumière auspices which are not included in the just mentioned filmography, and which for the most part have yet to be restored.

These groups of films may be divided into four distinct categories:

1-Vues, filmed at the same time as the films from the catalogue, but which are supplementary to these, like shots which are slightly different to topical issues or "rushes" in the case in which the same scene has been filmed several times. There are at least nine versions of n. 91 Sortie d'Usine (whereof no negative has been refound), three versions of n. 653 Arrivée d'un train à la Ciotat, two versions of n. 109 Course en Sac, etc. One can also see that the wish to remake a successful film is present within the same catalogues, for n. 120 Un préte pour un rendu is duplicated in n. 833 Un préte pour un rendu (n. 2), or that the same subject like a struggle between women is repeated in n. 100, 660 and 681 with the same plot and with only a few actors added.

2-Various films, whose sources and whose press reports, at the time of the projection, confirm that they belong to the Lumière production but that they had never been included in a catalogue.

3- Remakes shot afterwards, sometimes in the same places, in order to renew the success of a film, or because the state of a negative did not permit the printing of the distributable copies. The first Lumière film catalogue was not published until 1897, and films which had already been presented in 1896 had already been shot a second time in an identical manner so as to make their recommercialization possible.

4- In short, some films were not owned by the Lumière productions, but had been shot by private operators or by old concessionaires who had bought their Camera Lumière at the end of the concession. Since May 1897 the Cinématographe has been marketed to the general public.

The inventory has also revealed the presence of duplication negative, which demonstrate that the remakes were not systematic when a negative was no longer of use. On the other hand, Edison perforated positives have been found upon which the round perforation of the negative had been photographed - this detail confirms the fact that the Vues specified in the catalogues were available not only with the Lumière perforations, but also with the "American" perforations so as not to lose potential clients because they did not own a Lumière machine.

It has been possible to reveal the characteristics of the Lumière stand. In approximately 10 years of production, the round perforation and the length of about 17 mts remain unvaried. The Lumière machine does not undergo any particular development. The exception is the Vues fantasmagoriques series, which the Lumière Company tried using in 1904 in an attempt to follow its competitors in the production of longer films which the public preferred. These Vues are made up of various planes and bobbins of 17 m joined together. In some of these Vues, a second cine camera modified so as to be compatible with the Edison gauge, was placed next to the Lumière machine, in order to film the action simultaneously.

Regarding these films, it is no longer the stand which reveals the trademark, but the label with Lumière written on it to be found in a corner of a scene. It is possible that the Company, well aware of the standardisation of the stands, believed they could enlarge their number of clients by following the American example by equipping themselves with a second production line. It can be presumed that this was not immediately successful because it remained an isolated case, and no new vues were added thereafter in the catalogues. In fact those dated 1905 and 1907 were more or less identical. (Anne Gautier and Jean-Marc Lamotte).

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Presentazione di / *Introduced by: Hoos Blotkamp (Nederlands Filmmuseum)*

I SETTANTA MILLIMETRI DELL'AMERICAN BIOGRAPH - 70MM FROM AMERICAN BIOGRAPH

(GB, Usa, NL, 1987-1903)

Prinsengracht at Amsterdam, American Biograph in circus carre (NL 1898), Mills of the Zaan Region (NL 1899), Children from Marken (NL 1899), Boulevard of Scheveningen (GB 1898), Bath scene Holland (GB 1898), Flagday in Holland (NL 1899), Pilot Boat of Boston (Usa 1898), The Landing of Savage South Africa at Southampton (GB 1899), Gordon Highlanders (GB 1897), Place de la Concorde (Fr 1899), Moulin Rouge Dancers (Usa 1898), Home Life in an Hungarian Family (GB 1897), A Camp of Zingaree Gypsies (GB 1897), Panorama of Grand Harbour, Malta (GB 1901), Corpus Christi Procession (GB 1897), Capuchin Monks (GB 1897), Pope Leo XIII (GB 1897), Capitain Deasy's Daring Drive-Ascent (Switzerland 1903), Irish Mail Talking Up Water At Full Speed (GB 1899), Conway Castle (GB 1899)

35mm, L.: 610m., D.: 22'.

Dal Nederlands Filmmuseum

Solo pochi mesi dopo la prima presentazione pubblica del cinema a New York, la American Mutoscope Company presentò al pubblico (lunedì 12 ottobre 1896) una nuova macchina da presa: la Biograph. La American Mutoscope Company progettò inizialmente il Mutoscope, una macchina a scorrimento di fotografie, ispirata dal Kinetoscope di Edison. Per le fotografie del Mutoscope venne inventata una speciale macchina da presa, la Mutograph. Questa cinepresa era in grado di fotografare oggetti in movimento e usava pellicole di formato assai ampio, 2,75 pollici o 68mm. Dai negativi di questo apparecchio venivano ricavate per il Mutoscope copie a contatto di eccezionale qualità. Tuttavia, l'American Mutoscope Company era ansiosa di iniziare le proiezioni del Mutoscope, ma i tentativi di proiettare le immagini per riflessione fallirono. Già prima dell'introduzione del Mutoscope, era stato inventato un apparato per proiettare attraverso pellicola trasparente, il Biograph. Il Biograph era in grado di proiettare i film in 68mm senza perforazioni. Inoltre, mostrava immagini più grandi e assai superiori dal punto di vista fotografico rispetto a tutti i proiettori precedenti.

La Biograph ottenne una popolarità notevole in tutto il mondo.

Nel febbraio 1897 arrivò in Europa e venne inaugurata al Palace Theatre di Londra nell'aprile del 1897. Fu costruito uno studio e aperti uffici anche in Europa. I cameramen viaggiavano alacremente per realizzare soggetti per la Biograph, compresi un film su Papa Leone XIII del 1897, scene registrate durante la guerra dei boeri in Sudafrica nel 1899, o l'incoronazione della regina d'Olanda, Guglielmina, nel 1898. Oltre un migliaio di titoli furono prodotti per la Biograph prima del suo lento declino all'inizio del ventesimo secolo. (Mark-Paul Meyer)

Only a few months after the first public presentation of moving pictures in New York the American Mutoscope Company presented to the public on Monday, October 12 1896 a new invention: the Biograph. The American Mutoscope Company initially designed the Mutoscope, a card-flipping machine with photographs which was inspired by Edison' Kinetoscope. For the photographs in the Mutoscope a special camera was invented, the Mutograph. This camera was able to photograph objects in motion and used film material of a very large gauge: 2.75 inch, or 68 millimiter. From the negatives of this camera contact prints of exceptional quality were made for the Mutoscope. Nonetheless, the American Mutoscope Company was eager to project the Mutoscope pictures, but attempts to project the pictures by reflection failed. Even before the Mutoscope was introduced, an apparatus for projection through transparent film was invented, the Biograph. The Biograph was able to project 68mm film without perforation and showed pictures larger and very much superior photographically to that which any projector before has done. Biograph enjoyed considerable popularity throughout the world.

In February 1897 it came to Europe and it opened at the Palace Theatre in London in April 1897. A film studio was built and also on the continent of Europe offices were opened. Cameramen were travelling widely to make Biograph subjects, including a film of Pope Leo XIII in 1897, recording scenes during the Boer War in South Africa in 1899, or the coronation of the Dutch queen Wilhelmina in 1898. Over a thousand titles were produced for the Biograph before its slow decline in popularity in the early 1900s. (Mark-Paul Meyer)

APOLLO 10 (Usa, 1969)

Lo sbarco americano sulla luna

D.: 10'

Dal Nederlands Filmmuseum

Versione inglese / English version

ore 12.40

I VIAGGI DI MISS ISOBEL WYLIE HUTCHISON / THE TRAVELS OF MISS ISOBEL WYLIE HUTCHISON (Scozia, 1935)

FUR SEALS, THE GREAT JAKOBSHAVN ICEBERG, KAYAK ROLLING, FLOWERS AND COFFEE PARTY AT UMANAK, CONFIRMATION SUNDAY AT JAKOBSHAVN

16mm, b.n. e Dufay Color, L.: 214,7m., D.:20'

Dallo Scottish Film Archive e dal Nederlands Filmmuseum. Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière / Restoration co-funded by Prohecto Lumière

Versione inglese / English version

Miss Isobel Wylie Hutchison: figlia di Thomas Hutchison di Carlowrie nel West Lothian e di Jeanie Wylie, non si sposò mai. Frequentò la Rothesay House School di Edinburgo e lo Studley Horticultural College riservato alle donne. La signorina Hutchison fu un'esploratrice botanica che ha contribuito molto alla nostra conoscenza delle piante delle regioni artiche. Le sue prime esplorazioni risalgono al 1927 e furono effettuate nella Groenlandia orientale. Proseguirono nel 1928 nell'Umanak della Groenlandia settentrionale, dove l'esploratrice trascorse un anno. Nel 1934 partì alla volta dell'Alaska, viaggiando su una nave a vapore prima lungo la costa da Vancouver a Skagway e poi via terra fino a Nome. Qui una piccolissima imbarcazione la portò lungo la costa settentrionale dell'Alaska dove percorse 120 miglia su una slitta trainata da cani. In seguito, prese posto su un aereo per il trasporto postale che la portò ad

Alberta. La storia di questo viaggio fu pubblicata dalla signorina Hutchison nel 1934 col titolo di "North to the Rime-Ringed Sun". Nel 1936 tornò in Alaska, dopo aver ottenuto il permesso di visitare le isole Auletine che circumnavigò, unica donna a bordo, sulla barca statunitense da guardia costiera Chelan. Questo viaggio fu descritto in "Stepping Stones from Alaska to Asia" che venne ristampato nel 1943 col titolo "The Aleutian Islands".

I suoi libri di viaggio includono "On Greenland's Closed Shore", pubblicato nel 1930 e "Arctic Nights Entertainments". Ha pubblicato un romanzo "Original Companions" e quattro volumi in versi. Le piante che portò a casa furono affidate alla Royal Horticultural Society Royal Herbarium di Kew e al British Museum (sezione di storia naturale). Il suo contributo alla conoscenza dell'orticoltura le fu riconosciuto dall'università di S. Andrews col conferimento della laurea ad honorem LL.D.

Ebbe poi un lungo rapporto con la Royal Scottish Geographical Society che, nel 1934, le conferì la Society's Mungo Park Medal in omaggio alle sue esplorazioni e alle sue originali ed importanti ricerche in Islanda, Groenlandia e nell'Alaska artica. Tenne numerose conferenze, mostrando film e diapositive, sui suoi viaggi; in particolare su quelli effettuati a piedi, nel 1950 e 1960, sui quali scrisse articoli per il "National Geographic".

Miss Isobel Wylie Hutchison: daughter of Thomas Hutchison of Carlowrie in the West Lothians and of Jeanie Wylie. She never married. She frequented the Rothesay House School of Edinburgh and the Studley Horticultural College for girls. Miss Hutchison was a botanical explorer who contributed considerably to our knowledge of Arctic plants. Her first explorations began in 1927 and were carried out in west Greenland. They continued in 1928 in Umanak in north Greenland, where the explorer stayed for one year. In 1934 she left for Alaska, travelling on a steamship initially along the Vancouver coast at Skagway, and then overland up to Nome. Here she travelled on a tiny boat which took her along the north coast of Alaska where she covered 120 miles on a dog-drawn sledge. She later took a letter transport plane to Alberta. The story of this trip was later published by Miss Hutchison in 1934 entitled "North to the Rime-Ringed Sun". In 1936 she returned to Alaska with a permit to visit the Aleutian isles, which she circumnavigated on the Chelan, an American coast-guard boat - she was the only woman on board. This trip was described in "Stepping Stones from Alaska to Asia", which was reprinted in 1943 entitled "The Aleutian Islands".

Her travel books include "On Greenland's Closed Shore", published in 1930, and "Arctic Nights Entertainments". She published a novel "Original Companions" and four volumes of verse. The plants she brought home were given to the Royal Horticultural Society Royal Herbarium of Kew and to the British Museum (Natural History department). Her contribution to the science of horticulture was acknowledged by the University of St Andrews who presented her with an honorary degree L.L.D.

She then had a long relationship with the Royal Scottish Geographical Society, which awarded her with the Society's Mungo Park Medal in recognition of her explorations and her original and important discoveries in Iceland, Greenland and in arctic Alaska. She held numerous conferences, showing films and slides of her trips; in particular on those she made on foot in 1959 and 1960, which she wrote about in the "National Geographic".

ore 14.45

La nuova immagine del mondo / *The New Image of the World*

Una questione di tempo / *A question of time*

Introduce / *Introduces*: Nicholas Hiley, British Universities Film & Video Council

E' fin troppo ovvio affermare che il tempo gioca un ruolo centrale sotto molti punti di vista nel materiale non-fiction, e che molti sono i punti di vista in cui il termine può essere preso in considerazione. C'è il tempo che il non-fiction occupa e produce all'interno di un programma, il tempo del non-fiction che lo spettatore intende "acquistare" nel momento in cui entra in un cinematografo. C'è la questione dell'uso del tempo all'interno del non-fiction, o, se si preferisce, l'uso che del tempo fanno i film di non-fiction. C'è la volontà di contemporaneità, della presenza fisica della macchina da presa "nel momento in cui", sia essa reale o "messa in scena: così *Wartime London* si basa sul momento in cui il film è stato girato - il 16 settembre 1916 - per confutare la propaganda tedesca; o *Grand National*, sviluppato e stampato su un vagone ferroviario per essere distribuito immediatamente dopo le riprese; o *Incendie de l'Exposition de*

Bruxelles, dove la necessità di "essere sul posto" arriva a tal punto da spingere a mettere in scena l'arrivo dei pompieri, con relativa variazione del tempo interno e del ritmo del film, per cui il loro arrivo è narrato con rapide ellissi e con un montaggio relativamente veloce, mentre le riprese delle distruzioni provocate dall'incendio sono lentissime panoramiche, insistenti e infiniti piani che si susseguono identici: la lentezza dell'impotenza, dello stupore dinanzi al disastro.

It is more than obvious to say that time plays a central role in many ways in non-fiction material, and that there are many points of view in this regard. There is the time that non-fiction occupies and produces in a programme, the time that the filmgoer intends gaining when he/she enters a cinema. There's the question of time inside a non-fiction, or, if one prefers, the use films make of time in non-fiction. There's the will for the contemporary, the physical presence of the cine camera "in the moment when" either its is real or fiction; so Wartime London is based on the moment in which the film was made (or pretend being made), the 16th of September 1916 - to confute the German propaganda; or Grand National , processed and printed on a train carriage so as to be readily distributable immediately after the takes; or Incendie de l'Exposition de Bruxelles , where the neccessity to be "on the spot" gets to such a point that the arrival of the firemen is staged, along with the relative variations in the inside time and the rhythm of the film, so the arrival of the firemen is told with rapid ellipsis and with a fairly quick editing, whilst the shots of the destruction caused by the fire are very slow views, insistent and infinite identical plates which follow one another: the slowness of impotence, of the amazement when confronted with disaster.

PARIS SOUS LES EAUX (Francia, 1910)

P.: Gaumont

L.: 100m, D.: 6', 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalia francesi / French intertitles

COMMENT SONT SOIGNES NOS BLESSES DE GUERRE (Francia, 1914 ca.)

P.: Pathé Frères

L.: 239m, D.: 13', 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalia francesi / French intertitles

IL CARNEVALE DI NIZZA (Italia, 1913)

R.: Luca Comerio

P.: Comerio, Milano

L.: 121m, D.: 7', 35mm

Dalla Cineteca Nazionale

Didascalia italiane / Italian intertitles

LA PRESA DI ZUARA (Italia, 1912)

R. e F.: Luca Comerio

P.: Comerio

L.: 300m, D.: 17', col., 35mm

Dalla Cineteca Nazionale

Didascalia italiane / Italian intertitles

HOKKAIDO (Stati Uniti, 1920)

P.: Universal

L.: 102m, D.: 5', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia olandesi / Dutch intertitles

THE GRAND NATIONAL (Gran Bretagna, 1911)

P.: Barker
L.: 156m, D.: 8', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia olandesi / Dutch intertitles

WARTIME LONDON (Gran Bretagna, 1917)

L.: 140m, D.: 8, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia olandesi / Dutch intertitles

INCENDIE DE L'EXPOSITION DE BRUXELLES (Francia, 1910)

P.: Gaumont
L.: 114m, D.: 6', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia francesi / French intertitles

ONESIME HORLOGER (Francia, 1912)

P.: Gaumont
L.: 149m, D.: 8', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia olandesi / Dutch intertitles

ore 16.25

Retrospectiva Alfred Machin / *The Alfred Machin retrospective*
Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

LA DRAMATIQUE PASSION D'ALGABERT ET D'ELISABETH DE RODEMBOURG (Olanda, 1912)

P.: Hollandsche-Film
L.: 357m, (l.o. 450 m.), D.: 19', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalia olandesi / Dutch intertitles

HET VERVLOEKTE GELD (Olanda, 1912)

(T.Fr.: L'or qui brûle)
P.: Hollandsche-Film

L.: 407m, D.: 22', bn, 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalia francesi / French intertitles

SERPENTIN FAIT DE LA PEINTURE (Francia, 1922)

P.: Films Louis Nalpas (Nice)
L.: 575m, D.: 20', bn, 35mm
Dal CNC - Service des Archives du Film
Didascalia francesi / French intertitles

In questa produzione degli anni Venti abbiamo un film assai curioso: il mediometraggio *Serpentin fait de la peinture* (1922), da un soggetto di Machin e di Marcel Lévesque, che vi interpreta la parte principale, come anche in un altro *Serpentin* (*Serpentin a engagé Bouboule*, 1920), purtroppo perduto. (Bouboule, naturalmente, è un cane!). Curioso perché si tratta di uno dei rari film in cui traspare l'erotismo. A cominciare dal soggetto, poiché si tratta di un professore di disegno che, contestato dagli allievi e tiranneggiato dalla moglie, decide di ritirarsi a dipingere la natura e si trova coinvolto in una stravagante serie di situazioni piccanti. La durata del film (si tratta di un mediometraggio) non è irrilevante, credo, ai fini della sua riuscita, consentendo l'introduzione di scenette che potrebbero a loro volta costituire altrettanti cortometraggi (come quelli degli anni Dieci, vorrei aggiungere!). *Serpentin* si compone in effetti di tre o quattro quadri agresti che si potrebbero intitolare: *Serpentin et les nymphes sylvestres*; *Serpentin fait un portrait aux champs*; *Serpentin et les belles naïades*. Il tono è leggermente salace, le situazioni maliziose, e la natura immersa in una luce meravigliosa, ulteriormente arricchita dalle numerose sovrappressioni (l'equivalente delle "immagini-apparizioni" di un tempo?). Abbiamo la più completa libertà non soltanto negli intenti, ma pure nella loro realizzazione. (...) (Eric de Kuyper)

In this production of the 20's we have a particularly curious film: the medium-length film Serpentin fait de la peinture (1922), from a story by Machin and Marcel Levesque, who interprets the principal character along with another one Serpentin (Serpentin a engagé Bouboule , 1920), unfortunately lost. (Bouboule, is a dog of course!). Curious because it is one of the rare films in which eroticism transpires. Beginning with the subject, because it is about a professor of design, who contested by his students and bullied by his wife, decides to retreat and to paint nature. He finds himself caught up in an extravagant series of spicy situations. The length of the film (medium-length) is not I believe irrelevant in relation to its success, allowing for the introduction of little scenes which in turn make up as many short length films (like those of first decade of the century, I would like to add!).

In fact Serpentin is made up of three or four rudimentary frames which could be entitled: Serpentin et les nymphes sylvestres; Serpentin fait un portrait aux champs; Serpentin et les belles naïades. The tone is slightly salacious, the situations malicious, and nature is immersed in a marvellous light which is furthermore enriched by numerous surimpressions (the equivalent of the old "image-appearances"). We have complete liberty not only regarding the aims, but also their realisation. (Eric de Kuyper)

ore 17.30

Ritrovati e restaurati negli archivi del C.S.C. - Cineteca Nazionale / *Rediscovered & Restored in the archives of C.S.C.-Cineteca Nazionale*

Presentazione del restauro di alcuni frammenti di **Ossessione** (1943, di Luchino Visconti), realizzati utilizzando, per l'immagine e il suono, tecniche tradizionali e digitali.

Parteciperanno alla presentazione Angelo Libertini (C.S.C.-Cineteca Nazionale), Quantel (London), L'Immagine Ritrovata (Bologna).

Presentation of the restoration of some excerpts from Ossessione (by Luchino Visconti, 1943), produced by using traditional and digital techniques for both sound and image.

Will be participating in the presentation Angelo Libertini (CSC-Cineteca Nazionale), Quantel (London), L'Immagine Ritrovata (Bologna).

ore 18.00

MORFIJ o CHLEN PARLAMENTA (Francia, 1919-22)

(Tit. sp.: *Paraisos artificiales*)

P.: Ermolieff, Yalta, Paris. R.: Iakov Protazanov. S.: A. Litvenov, de la nouvelle de John William Locke. F.: Boris Zavelev. In.: Ivan Mosjoukine, Natalia Lissenko.

L.: 1800m, D.: 100', col., 35mm

Didascalie spagnole / Spanish intertitles

Gli storici del cinema non hanno mai cercato di conoscere quali film si era portato via Josip Ermolieff quando questi lasciò la Crimea dove aveva trasferito la sua attività a seguito dei moti rivoluzionari.

Jay Leyda, il più informato di tutti, parla di sei o sette film, alcuni completati, altri interrotti a metà lavorazione e terminati poi in Francia. Il titolo che ricorre più spesso è *L'angoissante aventure*, 1920, che conferma la sua origine cosmopolita: gli sfondi sono tipicamente francesi, vi agiscono attori francesi assieme ai russi e vi è una location a Costantinopoli (che è stata una delle tappe della diaspora).

L'angoissante aventure è giunto in Italia (v.c. 17495 del 10.22) come *L'avventura angosciosa*; qualche mese dopo, giugno 1923 (v.c. 18369) veniva approvato un altro film, indicato di produzione Ermolieff come il precedente intitolato *Lord Chilcott*, anche questo con Mosjoukine e la Lissenko, di cui esiste una lunga recensione di Alberto Bruno ("Il Roma della domenica", Napoli, 28.7.24) con ampia narrazione della trama che, confrontata con quelle dei film di Mosjoukine girati in Francia e in Germania, facilmente reperibili e in buona parte note, non aveva alcun punto di riferimento.

Né il Film Lexicon, l'Encyclopedia dello Spettacolo, il saggio di Mitry per L'Antologie o altri repertori indicavano questo titolo o un eventuale altro che potesse far supporre essere la tessera mancante del mosaico.

Devo anche dire che ero sicuro della provenienza francese del film, sia perché in quegli anni sono arrivati in Italia tutti i film dell'Ermolieff, sia perché era assolutamente improbabile che il film venisse dall'Unione Sovietica con la dicitura Ermolieff, anche perché l'unico film russo mai giunto in Italia era *Padre Sergio*. I primi film dell'Urss verranno nel 1930, tra questi *La madre* di Pudovkin, che girò in qualche città con l'incredibile titolo italiano di Vodka.

Il misterioso *Lord Chilcott* è riapparso alla fine dell'anno scorso quando, presso il C.S.C. - Cineteca Nazionale, nel corso di ricerche per conto del Projecto Lumière, ci siamo imbattuti in un film intitolato *Paraisos Artificiales*, edizione spagnola di quella storia che ricalcava pari pari la trama narrata dal recensore sopracitato e con interpreti Mosjoukine e la Lissenko.

Con l'aiuto di Yuri Tsivian abbiamo ritrovato il titolo e la data di uscita moscovita del film: 7 gennaio 1923, ma dalla Francia - deve pure essere uscito a Parigi - buio completo.

Comunque il film c'è, ed è stato ristampato dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

Gli storici e i filmografi sono invitati ad aggiungere questo titolo, il pubblico ad ammirare il sottile gioco di quell'eccezionale attore che è stato Ivan Mosjoukine. (Vittorio Martinelli)

Film historians have never tried to ascertain which films Josip Ermolieff brought with him when he left Crimea where he had transferred his activity pursued by revolutionaries.

Jay Leyda, talks of six or seven films some completed some interrupted and later completed in France. The title which recurs most often is L'angoissante aventure , 1920, which, seen a few years ago at Pordenone, confirms its cosmopolitan origins: the backgrounds are typically French, French actors act along side Russian ones, and there is one scene in Costantinople (which was one of the stages of the diaspora).

*L'Angoissante avventure arrived in Italy as L'Avventura angosciosa (v. c. 17495 of 10. 22); a few months later in June 1923 (v.c. 18369) another film was certified as being produced by Ermolieff just like the preceding one entitled **Lord Chilcott**. This film also includes Mosjoukine and Lissenko. There is a long review of the film by Alberto Bruno (Il Roma della domenica , Naples, 28/7/24) which includes a detailed account of the plot. When one compares this with Mosjoukine films made in France and Germany (readily available and rather well-known), one does not find any common reference points.*

Neither the Film Lexicon, the Encyclopedia of Cinema, Mitry's essay for the Anthology nor any other source can certify this title or any other one which could confirm it to be the missing film.

I must also say that I am certain of the French origins of the film, because in that period all of Ermolieff's film arrived in Italy, and also because it is most improbable that the film came from the Soviet Union under Ermolieff's name, as the only Russian film to arrive in Italy, was Padre Sergio . The first Soviet films arrived in 1930, including the Pudovkin's

Mother , which appeared in some cities with the incredible italian title Vodka .

The mysterious Lord Chilcott reappeared at the end of last year when Farinelli and the undersigned, in carrying out research at C.S.C.- Cineteca Nazionale on behalf of the Lumière Project came across a film called Paraisos Artificiales the plot of this Spanish edition follows faithfully that of the reviewers mentioned above and features Mosjoukine and Lissenko.

At this point we had go to back to the beginning and with the aid of Yuri Tsivian we rediscovered the title and the date of the Muscovite release of the film: 7th. January 1923.

However, with regard to France there is a complete blank, although the film must have been released in Paris .

At any rate the film exists, it was reprinted by C.S.C.-Cineteca Nazionale and we are able to present it.

The historians and scholars are invited to add on this title, and the audience can admire the subtle performance of the exceptional actor who was Ivan Mosjoukine. (Vittorio Martinelli)

Cortile di palazzo d'Accursio

ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentazione di / *Introduced by Fred Junck (Cinémathèque Municipale de Luxembourg)*

SEÑORITA (Stati Uniti, 1927)

R.: Clarence Badger. Sc.: John McDermott. F.: H. Kinley Martin, Bill Marshall. In.: Bebe Daniels (Señorita Francisca Hernandez), James Hall (Roger Oliveros), William Powell (Ramon Oliveros), Josef Swickard (Don Hernandez). P.: Paramount Famous Lasky Corp.

D.: 71', bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg e dalla Cinémathèque Royale belge

Didascalia francesi / French intertitles

Poco si conosce del regista Clarence Badger: a parte *It (Casetta)*, nessun altro dei titoli di una filmografia di una quarantina di opere nei soli anni Venti è stato più riproposto. Eppure Badger è stato spesso chiamato a tenere a freno attori irrequiti come Will Rogers, o ad utilizzare il suo indubbio "savoir faire" con dive temperamentali come Clara Bow, Gloria Swanson o Bebe Daniels.

Señorita è uno "star-vehicle" per la Daniels, simpatica e brava attrice oggi dimenticata che in quel periodo era uno dei punti di forza della Paramount.

Il film è una burlesca parodia de *Il segno di Zorro* (in Italia il film venne presentato appunto come *La nipote di Zorro*), con una indiavolata protagonista travestita come l'avventuroso caballero, abile nel recuperare sia le fortune di famiglia minacciate da odiosi predatori che il cuore di un bel cuginetto.

Di *Señorita* che, come tutti i film usciti all'epoca del passaggio dal muto al sonoro, ebbe uno sfruttamento limitato, va ricordato il curioso lancio: venne presentato senza titolo e ogni indicazione di cast e credits. Gli spettatori potevano poi richiedere i soldi del biglietto, qualora il film non fosse piaciuto. Solo tre o quattro si ripresentarono al botteghino.

Ma aggiunge maliziosamente Douglas Eames, autore di un libro sulla Paramount, che solo tre o quattro si recarono poi a comperare i biglietti quando il film iniziò le sue proiezioni. (Vittorio Martinelli)

We know little about the director Clarence Badger: apart from It , no other title in a filmography of around 40 works just in the 20's has ever been proposed again. And yet Badger has often been called in to deal with agitated actors like Will Rogers, or to make use of his undoubtful "savoir faire" with temperamental stars like Clara Bow, Gloria Swanson and Bebe Daniels.

Señorita is a "star-vehicle" for Daniels, a pleasant and very good actress who is forgotten today, but who in that period was a strong point for Paramount. The film is a comical parody of The Mark of Zorro , with an passionate main

character who was disguised as an adventurous "caballero", who was able to retrieve the fortunes of families threatened by hateful predators and also the heart of a beautiful cousin. It must be remembered that Señorita, as in all the films released in the period of change from silent films to sound films, was not fully exploited. Curiously, the film was presented with no title or any indication of the cast or credits, and the spectators could ask for their money back if they had not enjoyed it. Only three or four people went to get their money back at the box office. But Douglas Eames, the author of a book on Paramount, added maliciously that only three or four went to buy tickets when the film began showing. (V.M.).

Una recensione d'epoca

Un "Marchio di Zorro" al femminile e una vivace commedia leggera piena d'azione. Supportato da un cast all'altezza, con il sottofondo di una più o meno accesa lotta fra allevatori sudamericani. Miss Daniels si dondola sui lampadari, duella con otto o nove uomini alla volta, si getta dai balconi ed è generalmente dappertutto, travestita da uomo. Un bel materiale per questa ragazza, e lei lo sa maneggiare.

Señorita è veloce, divertente e pulito. Queste commedie leggere da 70 minuti non sono facili da girare, ma questa coglie nel segno e si propone come eccezione. Se è una storia familiare, Clarence Badger l'ha ridotta all'osso e fatta procedere così velocemente che c'è sempre qualcosa in ballo. (da Variety, May 11 1927)

A review of the time

A feminine "Mark of Zorro" and a corking light comedy with plenty of action. Able cast support, with a more or less hectic South American ranchers feud as the background. Miss Daniels swings from chandeliers, duels eight or nine men at a time, hops off balconies and is generally all over the place disguised as a boy. Good material for this girl, and she can handle it. (...)

Señorita is swift, amusing and clean. These 70-minute light comedies aren't easy to turn out, but this one runs 71 and checks in as an exception. If a familiar story, Clarence Badger has cut it to the bone and paced it so fast that there's always something on tap. (da Variety, May 11 1927)

ICH MOCHTE KEIN MANN SEIN (Germania, 1918)

R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Ernst Lubitsch, Hanns Kräly. F.: Theodor Sparkul. Scgf.: Kurt Richter. In.: Perry Sikla (lo zio), Ossi Oswalda (Ossi), Margarete Kupfer (la governante), Kurt Götz (dott. Kersten), Victor Janson. P.: Projektions-AG Union, Berlino.

L.: 1024m, D.: 55', bn, 35mm.

Dal Münchener Filmmuseum-Stadtmuseum

Didascalie tedesche / German intertitles

Il primo genere del cinema di Ernst Lubitsch è la commedia burlesca. La maggior parte di queste, girate durante gli anni di guerra e quasi tutte andate perdute - che egli ne sia o meno il protagonista - hanno, insieme, la gag fisica e l'humour psicologico. Scrive N.T.Binh che la particolarità del burlesco lubitschiano sta nel superamento della nevrosi attraverso una affermazione dell'energia vitale, in una compensazione degli errori attraverso una esagerazione delle qualità, delle frustrazioni attraverso la voglia di vivere: catalizzatore di queste veritieri "esplosioni" è - come accadrà con Chaplin - la sfera sessuale o, per rimanere ai codici dell'epoca, sessuale.

Ricorda lo stesso Lubitsch in una lettera al suo biografo Weinberg che quando si accorse di quanto piacesse al pubblico Ossi Oswalda, di cui aveva propiziato il debutto cinematografico in un suo film, non ebbe alcuna difficoltà a cederle il ruolo principale e ad accontentarsi di restare dall'altra parte della macchina da presa.

Ich möchte kein Mann è uno di questi Lustspiel ritrovati e restituiti alla visione. In questa giocosa stravaganza, la pruriginosa protagonista - quasi un alter ego del regista, vi appare in uno spregiudicato "Hosenrolle", anticipando tante sue colleghi che negli anni a venire, a volte non sempre con la stessa baldanza, affronteranno il "travestitismo".

(Vittorio Martinelli)

Ernst Lubitsch's first cinematographic works were burlesque type comedies. Most of these, which were shot during the war have nearly all been lost. Whether he is the main character or not, these films have both practical gags and psychological humour. T. Binh has written that the particularity of the Lubitschian burlesque is that it gets over neurosis by means of an affirmation of vital energy, in a compensation for errors through an exaggeration of the qualities, and of frustration through the will to live life: the sexual sphere or, as the ethical code of the period said, sensual sphere was the catalyst for these truthful "explosions" - as happens with Chaplin. Lubitsch himself remembers in a letter to his biographer Weinberg, that when he noticed how much the public liked Ossi Oswalda, whose debut he had favoured by having her in his film, he had no difficulty whatsoever in giving her the main part in his stead and to remain on the other side of the cine-camera. *Ich mochte kein Mann sein* is one of these Lustspiel which has recently been found and rendered for viewing. In this playful extravaganza, the itchy main character - nearly an alter ego of the director, appears in an open-minded "Hosenrolle", so preceding many of her colleagues, who in the following years, have not always been able to tackle transvestites in the same audacious manner (Vittorio Martinelli)

Curt Goetz, the tutor, is dressed in a pair of trousers which are a little bit too short. Was the water deep perhaps? He seems to be walking on stilts.

(...) His favourite, Ossi Oswalda, a girl disguised as a man, is coaxed into not being so fussy: "Remember that you are a man!". Her reply is of course "If you say so".

The tutor kisses his favourite in a dance hall, unaware of her real identity, that his protégée is really a woman: he thinks she is kissing a man

(...) After the night out the tutor sleeps in Ossi's bed, and Ossi in turn sleeps in the tutor's bed. In what period is the film set? Both the typical serenity, almost magic of the years preceding 1914, and that certain carelessness of the period of inflation can be felt. There are Victorian hairstyles, but also slim feminine silhouettes, the stress and the feverish climate of the 20's.

The film is set in Berlin. What are the doors of her apartment, the entrances of her building if not possible entrances to the world, rapid means of escape towards a glittery and feverish outside world? The streets and boulevards are nothing else but connections between one place and another. The mass and the anonymous: a protective cloak for the extraordinary, for the abnormality. The numerous stations in Berlin are used to continually serve up hundreds of people who arrive in Berlin, and they therefore guarantee eternal circulation. Progress. It must never stop for whatever reason. Words of Lubitsch. Brecht's Mahagonny, the city of the nets: "Look very carefully / so that any action may be made possible here". (Ulrich Kurowski)

Giovedì - Thursday 29

Cinema Lumière
ore 9

Retrospektiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

LE COEUR DES GUEUX (Francia, 1925)

R.: H. Wulschleger, Alfred Machin

P.: Films Alfred Machin
L.: 1644m, D.: 90', bn, 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge
Didascalie francesi / French intertitles

Confrontiamo due film ambientati nel mondo dei nomadi, delle fiere e dei circhi: il bel *Le dévouement d'un gosse* del 1911 e il non meno interessante *Coeur des Gueux* del 1925. Già i due titoli suggeriscono una differenza. Il cortometraggio del 1911 annuncia semplicemente di che cosa si tratta: dello spirito di sacrificio di un bambino. Il titolo del film della metà degli anni Venti si situa in un registro più simbolico. Quello degli anni Dieci annuncia molto semplicemente: una piccola storia, un fatto di cronaca, di un comportamento esemplare. Dopo l'incidente mortale di cui è rimasto vittima il padre nella gabbia dei leoni (in realtà causato da un leopardo), il figlioletto ne prende coraggiosamente il posto per far fronte ai bisogni della famiglia. Ecco dunque una storia assai semplice, raccontata in poche scene.

Quel che apprezzo, in questo caso, come nella maggior parte dei film di quest'epoca - e non soltanto in quelli di Machin - è la loro *modestia*. Il loro carattere apertamente schematico e ingenuo. Una storia, in quest'epoca, non è nient'altro che una presentazione di fatti, caratterizzati da una semplice causalità. Nessun bisogno di motivazioni: i fatti e i gesti parlano da soli. La morale risulta evidente senza per questo essere "moralista".

Se invece mi devo mettere a raccontare l' *intreccio* di *Coeur des Gueux* (e non è un caso che incominci a imporsi questo termine al posto del precedente *soggetto!*), ho bisogno di sforzarmi un po' di più. Una giovane donna, incinta, viene aiutata da un anziano signore che... Siamo in un film dalle pretese psicologiche, in cui l'aspetto moralista si fa evidente.(Eric de Kuyper)

Let's compare two films set in the world of nomads, fairs and circus: the beautiful Le dévouement d'un gosse made in 1911 and the not less interesting Coeur des Gueux made in 1925. The titles already suggest a difference. The short film of 1911 just announces what it is about: the spirit of sacrifice of a little boy. The title of the 20's film is placed in a more symbolic register. That of 1911 very simply announces a little story, a fact, of exemplary behaviour. A little boy courageously takes the place of his father when the latter dies in an accident in the lions' cage (in reality it was caused by a leopard), in order to support his family. Therefore this is a very simple story, told in just a few scenes.

What I appreciate in this case, as in most of the films of this period - not just in Machin's films - is the modesty of them. of facts, characterised by simple casualty. No need for motives: the facts and gestures speak for themselves. The moral of the story is evident, without it having to be "moralistic".

If, on the other hand, I must talk about the plot in Coeur des Gueux (and it is not by chance that I use this term in place of the former one), I need to force myself a little bit more. A young pregnant woman is helped by an old gentleman who... We are into the sphere of psychological pretensions, where the moralistic aspect is evident. (Eric de Kuyper)

10.30

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

SIMBA THE KING OF BEASTS (Africa e Stati Uniti, 1928)

R.: Martin e Osa Johnson. Sc.: Martin Johnson. In.: George Eastman, le tribù Samburu, Boran, Turkana, Meru, Kikuyu, Dorobo, Nandi e Lumbwa, leoni, zebre, coccodrilli, elefanti, rinoceronti.

D.: 83' ca, col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Musica composta ed eseguita da: / *Music composed and performed by:* Nando Eweg, Joost van Leeuwen, Remco Luijten. Si ringrazia il Conservatorio di Rotterdam. *We gratefully thank the Rotterdam Conservatorium.*

I documentari di Martin e Osa Johnson, realizzati nel corso dei loro viaggi nelle isole del Pacifico e nel continente africano, sono quasi dei "thriller": avventure emozionanti e, di tanto in tanto, qualche esagerazione (Osa in mezzo ai "cannibali" o alle belve feroci). Ciò non toglie che le spedizioni dei Johnson fossero ugualmente imprese eccezionali, con un solo scopo: quello di avere successo in tutto il mondo.

Martin Johnson (1884-1937) partecipò alla sua prima spedizione come cuoco al seguito di Jack London, nel sud del Pacifico. Negli anni Dieci, durante uno dei suoi viaggi, incontrò la giovane Osa Leighty (1894-1953): ben presto si sposarono, e Osa divenne la più fedele compagna di Martin nelle sue spedizioni cinematografiche. Quando, negli anni Venti, l'interesse del pubblico per i luoghi esotici iniziò a diminuire, Martin e Osa cambiarono genere, dedicandosi al regno degli animali. Il tocco personale e distintivo dei loro film è costituito dalla loro personale presenza come protagonisti delle favolose avventure che filmavano.

I Johnson furono anche autori di popolari libri sulle loro avventure; certo non erano grandi talenti letterari, ma la letteratura non era il loro mestiere, né, tantomeno, la spedizione scientifica: nei loro film ricercavano soprattutto tensione e avventura. (Peter Delpaut)

Martin and Osa Johnson, a very strange couple of film adventurers, pupils of Jack London, became quite famous in the 20's, above all thanks to this film. We learn from their biography (They Married Adventure: The Wandering Lives of Martin and Osa Johnson, by Pascal James Imperato and Eleanor Imperato), that the film puts together the best of 200,000 ft of film shot in three years, in the middle of the 20's during an expedition which was partly financed by The American Museum of Natural History. The most surprising thing in the film is the incredible sense of "the show" that the Johnsons have, so ready to bend the material collected in every way possible according to the requirements of a splendid travel story. Simba is the product of a period in which it was no longer sufficient, for the emotion of the public, just to show unusual things. The material had to be coloured, in every sense, and the Johnsons revealed themselves to be real masters in this, being able to fascinate spectators such as Karen Blixen and the Prince of Wales. No expedient violated the integrity of reality in their opinion: from the astonishing adventures lived "afterwards", to the slow scenes (the giraffes, the capturing of the lions), from the fixed image to the purely virtual linearity shown, of a path which is carried out in a completely different way, by some gags which are played in alternate mounting (an old Lumbwa who is unable to open a bottle), to the detached irony of the subtitles. The extremely expressive use of colour should be noted: the continuity of the colours yellow, indigo and greenish are only rarely interrupted by red, violet and shiny blue which show up very clearly with an almost naive effectiveness. (Giacomo Manzoli)

ore 11.40

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Esotismo / Exotism

Introduce / Introduces: Nicola Mazzanti, Il Cinema Ritrovato

Dove abitano i Tuareg? Ovviamente nel Bois de Boulogne (*Chez les Touaregs*, 1908), ed insieme a loro sono accampate, fra cammelli e dromedari, altre famiglie provenienti dai quattro angoli del mondo. Sono i "circhi dei popoli", serragli di uomini non dissimili dal "Circo del West" di Buffalo Bill; tutte forme di spettacolo che portano davanti ad un pubblico entusiasta quei popoli che, come gli indiani d'America, non costituiscono più un pericolo per gli eserciti colonizzatori. Mentre le encyclopedie e le riviste dedicate alla geografia e alle scoperte geografiche si riempiono di "tipici volti di indigeni", il cinema non manca di inseguire questa forma di "meraviglia", inseguendo anch'esso l'esotismo dei volti, senza disdegnare però una forma di esotismo "casalingo", in un mondo nel quale - soprattutto per il pubblico proletario dei cinematografi - pochi chilometri sono un altro mondo. Ecco allora *L'Auvergne pittoresque* o *Casalmaggiore*, luoghi distanti poche decine di chilometri dal pubblico a cui erano destinati, e i cui modi della rappresentazione sono assolutamente identici a quelli di *Tirailleurs anamites* o di *Minah fait son marché*, raro esempio di tentativo di trasposizione di un genere - la comica - in un contesto coloniale.

Where do the Tuareg live? In the Bois de Boulogne of course (Chez les Touaregs, 1908), and there are other families from all over the world camped up with the Tuaregs and their camels and dromedaries. They are the "circus of races", groups of people who are not dissimilar to Buffalo Bill's "Wild West Circus", all forms of show which are brought before the enthusiastic public, those races which, like the American Indians, are no longer dangerous for the colonial armies. While encyclopaedias and magazines dedicated to geography and geographical discoveries are filled up with "typical indigenous faces", cinema follows the "marvel" type form, going after the exotism of faces, without disregarding, however, the "home-type" exotism in a world which - above all for the proletarian cinema audience - a few kilometres distance was another planet. So L'Auvergne pittoresque or Casalmaggiore, places which are only a few kilometres from the public to whom the films were destined, and the way in which they are represented are absolutely identical to those of Tirailleurs anamites or to Minah fait son marché, a rare example of an attempt at transpositioning a genre - comedy - into a colonial context.

CASALMAGGIORE (Italia, 1910 ca.)

P.: 132m, D.: 3', col., 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie italiane / Italian intertitles

HUNGARIAN FOLKLORE (Francia, 1913)

P.: Pathé Frères

L.: 75m, D.: 4', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

UNE COURSE A LA COCARDE (Francia, 1912)

P.: Gaumont

L.: 92m, D.: 5', col., 35mm.

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

L'AUVERGNE PITTORESQUE (Francia, 1912)

P.: Lux

L.: 88m, D.: 5', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

CHEZ LES TOUAREGS (Francia, 1908)

P.: Pathé Frères

L.: 145m, D.: 7', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

MINAH LA SERVANTE FAIT SON MARCHE (Francia, 1914)

P.: Oriental Films

L.: 162m, D.: 9', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

RIMINI L'OSTENDA D'ITALIA (Italia, 1910ca.)

P.: Comerio.

D.: 7', col., 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Rimini

ore 14.45

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

BOUL SE MET AU VERRE (Francia, 1929)

R.: Claude Autant-Lara

D.: 25', bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film

Didascalie francesi / French intertitles

Boul se met au verre... è un vero e proprio film di fiction, in cui il tema di *Vittel* e delle cure termali svolge un ruolo secondario. Il film non lascia spazio a nessun tipo di pubblicità o di propaganda in favore della città: al contrario, Claude Autant-Lara dà prova di ironia a più riprese, con frequenti digressioni all'interno di una struttura narrativa lineare. Il film s'inserisce indubbiamente in una corrente prossima a quella della commedia americana, rappresentata in Francia da Pièerre Colombier (*Mots-croisés*, 1926; *Dolly*, 1928), Donatien (*Miss Edith, Duchesse*, 1928; *L'Arpête*, 1929), Augusto Genina (*Totte et sa chance*, 1928). Sensibile, leggero, brillante, *Boul se met au verre...* è finalmente il primo film di fiction di un giovane cineasta votato a una magistrale carriera (*Faits-divers* era stato un esercizio di stile completamente opposto). La sobrietà degli interni e la valorizzazione della recitazione degli attori si alternano alle vedute della città, che fanno da contrappunto a una storia originale. Non esiste alcuna ragione per nascondere quest'opera come se si trattasse di qualcosa di cui vergognarsi, e per fortuna la copia non si è rivelata... *solubile nel tempo*: l'autore non ce ne voglia... (Eric Le Roy)

Boul se met au verre is a truly fictional film, in which the theme *Vittel* and thermal cures assume a secondary role. The film leaves no space for any type of publicity or propaganda in favour of the city: on the contrary, Claude Autant-Lara presents various ironical scenes, with frequent digressions within a linear narrative structure. The film must undoubtedly be placed in a trend which is near to American comedy, represented in France by Pierre Colombier (Mots-croisés , 1926; Dolly , 1928), Donatien (Miss Edith, Duchesse , 1928; L'Arpête , 1929), Augusto Genina (Totte et sa chance , 1928). Sensitive, light, brilliant, *Boul se met au verre* is finally the first fiction film made by a young director who is voted to a masterly career (Faits-diver s had been an attempt made in a completely different style). The sobriety of the ambience and the appreciation of the actors performance alternate with the views of the city, which act as a counterpoint to an original story. There is no reason to hide this piece of work as if it were something to be ashamed of, and luckily the copy did not become lost in time: the author should not be cross with us. (Eric Le Roy)

ore 15.10

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

KRUNISANJE KRALJA PETRA KARADJORDEVICA (L'incoronazione del re Pietro I di Serbia) (Serbia, 1904)

R.: Arnold Muir Willson e Frank Storm Mottershaw.

D.: 65'.

Dalla Cineteca del Comune di Bologna e Jugoslovenska Kinoteka

Si tratta del più antico film conservato sul territorio serbo. Nel giugno del 1903 (la data del tempo era 29 maggio, poiché in Serbia era ancora in vigore il vecchio calendario giuliano) venne ucciso a Belgrado il re Alexander Obrenovich con sua moglie Draga e questo determinò anche il cambio della dinastia. Salì al trono la nuova dinastia Karageorgevich e fu re Peter 1° Karadjeordjevich ad essere incoronato nel settembre 1904.

Fra gli ospiti vi era un eminente avvocato di Sheffield, che era al contempo Console Onorario di Serbia, Arnold Muir Willson. Oltre alla sua professione egli era viaggiatore, giornalista, fotografo. Assunse il cameraman Frank Storm Mottershaw della Sheffield Photo Company, e insieme si recarono all'incoronazione dove realizzarono il film che servì a Wilson per presentare alla buona società inglese le bellezze della terra da lui amata.

La copia del film venne trovata in Inghilterra e acquistata da un collezionista di Belgrado, Jovanovich-Marambo, e si trova nella collezione della Kinoteka Jugoslovenska dal primo anno della sua fondazione, ma il materiale originale è stato completato solo un paio d'anni fa.

This is the oldest preserved film shot on the territory of Yugoslavia (Serbia). In June 1903 (29th May dated at this time, as in Serbia was still valid the old Julian Calendar) in Belgrade was killed the King Alexander Obrenovich with his wife Draga and it was at the same time the change of the dynasty. The new dynasty Karadjordjevich came on the throne and it was the new King Peter 1st Karadjordjevich who was coronated in September 1904 (one year after the coup d'etat).

Among the guests was the eminent lawyer from Sheffield, and he was at the same time the Honorary Consul of Serbia, Mr. Arnold Muir Willson. Beside his basic profession, he was traveller, journalist, photographer. He hired the cameraman Frank Storm Mottershaw of Sheffield Photo Company, and they came together and realized the film. The print of the film was found in England and purchased by a collector from Belgrade, Mr. Jovanovich-Marambo, and from the first year of founding of Yugoslavian kinoteka (1949) is in its collection, but the original material was completed only a couple of years ago and it is now the first time that the complete and original print is made (in the laboratory of Bologna).

ore 16.15

Retrospektiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

LE MOULIN MAUDIT (Francia, 1909)

P.: Pathé Frères

L.: 190m, D.: 11', col. e bn, 35mm

Dal CNC - Service des Archives du Film e Cinémathèque Royale Belge

Didascalia francesi / French intertitles

Verranno presentate due versioni di questo film: una pochoir proveniente dal CNC - Service des Archives du Film e una in bianco e nero dalla Cinémathèque Royale Belge.

The two existing versions of this film will be shown: the first is a stencil coloured version from CNC-Les Archives du Film, the second a B&W version from the Cinémathèque Royale Belge.

DE MOLENS DIE JUICHEN EN WEELEN (Olanda, 1912)

(T.Fr.: Les moulins qui chantent et qui pleurent)

P.: Hollandsche-Film

L.: 137m. (l.o.: 180 m.), D.: 7' a 16f/s. col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

HET GEHEIM VAN HET STAAL (Olanda, 1912)

(T.Fr. : Joachim Goethal et le secret de l'acier)

P.: Hollandsche-Film

L.: 361m, D.: 20' a 16f/s, bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalia inglese / English intertitles

DE MEDEMINAARS (Olanda, 1913)

(t.Fr.: Les frères ennemis)

P.: Hollandsche-Film

L.: 236m, D.: 11' a 16f/s, bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalia francesi e fiamminghe / French and Flemish intertitles

LA GROTTE DES SUPPLICES (Francia, 1912)

P.: Pathé Frères

L.: 551m, D.: 30' a 16f/s, bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalia francesi

Un mulino in fiamme è impressionante: nell'aria il fuoco infuria volteggiando. Ma pure senza incendio, normalmente, le ali rotanti di un mulino hanno in sé qualcosa di angosciante e di sinistro: il vento si scaglia con forza cieca nella sua trappola; l'aria turbina con violenza... la macchina combatte contro la natura.

I mulini a vento (in Machin) hanno un aspetto falsamente domestico, ipocritamente familiare; non sono mai elementi di nostalgia. Grazie alla loro presenza questi "piccoli film" acquistano un aspetto epico; vi spira un'aria al limite della follia. Siamo lontani dalle "ali del mulino (che) proteggono gli innamorati"... E` soltanto nel cuore della città, in *La chanson de la Butte*, che i mulini (anche quello del Moulin Rouge) sembrano idillicamente campestri (*French Cancan*, Renoir, 1955)! In Machin le pale del mulino servono a tutt'altro scopo: il marito geloso vi "crocifigge" il suo rivale (*Le moulin maudit*)!

L' *aria* - come vento che continuamente accarezza capelli e vestiti, anche nelle scene in studio - è onnipresente nei film di quest'epoca, simboleghiata a ogni pié sospinto da quei "bei tramonti". Che in Machin sono rari - lui preferisce attraversare il cielo con gli aeroplani... (sappiamo che è stato uno dei primi a realizzare riprese aeree). Poi abbiamo il *fuoco*, con i suoi incendi che intervengono a prolungare il culmine del dramma (*L'Or qui brûle*, *Le secret de l'acier*); e l' *acqua*, con il mare come tema visivo ricorrente...

Non è certo un caso, si dice, se il cinema di quest'epoca, che amava i racconti chiari e precisi - o per lo meno senza fronzoli psicologistici - , è stato ossessionato dalle immagini che utilizzavano emblematicamente i quattro elementi, il quinto dei quali potrebbe essere, forse, "l'urbano".(Eric de Kuyper)

*A windmill in flames is shocking: fire infuriates around in the air. However, even without a fire there is something about a windmill's wings which is sinister and provokes anxiety: the wind powerfully races blindly into its trap; the air twists in violence. The machine fights against nature. The windmills (in Machin) have a falsely domestic appearance, hypocritically familiar; they are never elements of nostalgia. Thanks to their presence, these "little films" acquire an epical aspect; they inspire an air of virtual madness. We are far away from "windmill wings (which) protect lovers". And only in the heart of the city, in *La chanson de la Butte*, which the windmills (the Moulin Rouge too) seem idyllically rural (*French Cancan* , Renoir, 1955)! In Machin, the windmill's wings are used in a completely different way: a jealous husband "crucifies" his rival on them (*Le moulin maudit*)!*

*Air - like wind which continually caresses hair and clothes even in the studio scenes - is omnipresent in films of this period, symbolised on every possible occasion and sustained by those "beautiful sunsets"; which are rare in Machin - he prefers to cross the sky by aeroplane. We know that he was one of the first to make aerial shots). Then we have fire, which is used to lengthen the culminating moment in drama (*L'Or qui brûle*, *Le secret de l'acier*); Water - as the sea as*

a recurrent visual theme.

It has been said that it is certainly not by chance, that if cinema of this period, which loved clear, precise stories - or at least without psychological frenzies -, was obsessed by images which used the four elements emblematically, the fifth element could perhaps be "urban". (Eric de Kuyper)

ore 17.30

Presentazione del progetto di restauro dell'opera di Alfred Machin, realizzato con il contributo del Proiecto Lumière.

Incontro con Gabrielle Claes, Hoos Blotkamp, Michelle Aubert e Eric De Kuyper

*Presentation of the restoration project on Alfred Machin's works, co-funded by the Proiecto Lumière.
Discussing with Gabrielle Claes, Hoos Blotkamp, Michelle Aubert and Eric de Kuyper*

ore 18.15

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentazione di / *Introduced by* Heide Schlüpmann, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

DIE NACHTE DES CORNELIS BROUWER (Germania, 1921)

R.: Reinhard Bruck. Scgf.: Robert A. Dietrich. In.: Albert Bassermann, Margarete Neff, Colette Corder, Max Wogritsch. P.: Greenbaum-Film GmbH, Berlin

L.: 1828m. D.: 90', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie Tedesche / German intertitles

La storia del cinema non ci tramanda il nome di Reinhard Bruck, sceneggiatore e regista attivo in Germania negli anni Dieci ed i cui film, a parte queste notti di Cornelis Brouwer, giunto in Italia come *Notti di follia* ed un *Boccaccio* (*Boccaccios Liebesabenteuer*, 1920), sono tutti sconosciuti alle attuali generazioni. Spulciando in qualche catalogo d'epoca, lo troviamo nel 1911 come regista di una fantasia araba: *Halbwelt* e di *Zouza* (id.), entrambi con la celebre fantasista francese Polaire (1877-1939) ed il futuro regista Richard Oswald, qui in veste di attore.

Il nome di Bruck riappare dopo una lunga eclissi, probabilmente dovuta agli eventi bellici, nel 1919, dapprima come sceneggiatore (*Das Gelübde der Keuschheit*, regia di Nils Chrisander) e poi anche come regista di *Puppen des Todes*, con Albert Bassermann, di *Die Verschleierte* (1920) con Tilla Durieux e di *Briganten Rache* (id.) con Asta Nielsen, girato in Jugoslavia.

Sue sono anche le due versioni - 1919 e 1921 di *Das Eid der Stephan Huller*, dal romanzo di Felix Hollaender, che già nel 1912 era stato portato sullo schermo in due episodi da Viggo Larsen, anche interprete al fianco di Wanda Treumann, e che verrà ripreso nel 1925 da E.A. Dupont come soggetto di *Varieté*, interpreti Emil Jannings e Lya de Putti, ed avrà ancora nel sonoro, dieci anni dopo, una triplice versione franco (*Variétés*, regia di Nikolas Farkas, con Jean Gabin e Annabella) -anglo- (*The three Maxims*, regia di Herbert Wilcox, con Anna Neagle e Tullio Carminati) - tedesca (*Varieté*, regia di Farkas e Jacob Geis, con Hans Albers e Annabella). Dopo un'avventura orientale intitolata *Haschisch, das Paradies der Hölle* (1921) con Fritz Kortner e Tilla Durieux, *Die Nächte der Cornelis Brouwer* è l'ultimo titolo attribuito a Bruck, segnalato nei repertori. Il film riprende il tema del "Doppelrolle", così frequente nel cinema tedesco. Per inciso va ricordato che fu proprio Bassermann, protagonista del film, ad affrontare un simile argomento con *Der Andere* (1913) di Max Mack. (Vittorio Martinelli)

Film history has not handed us down the name of Reinhard Bruck, a script-writer and director who was active in Germany at the beginning of the century. All his films are unknown to the present generations, except for Die Nachte des Cornelis Brouwer - which reached Italy under the title of Notti di follia - and Boccaccio (Boccaccios Liebesabenteuer , 1920). Peeping into various catalogues of the period, we find him listed as the director of an Arabic fantasy: Halbwelt , in 1911 and of Zouza (id), both with the famous French imaginative Polaire (1877-1939) and the future director Richard Oswald who was acting here.

The name Bruck reappears after a long eclipse, probably due to the war, in 1919, at first as script-writer (Das Gelubde der Keuschheit , directed by Nils Chrisander), and then as director of Puppen des Todes , with Albert Bassermann, of Die Verschleierte (1920) with Tilla Durieux and of Briganten Rache (id.) with Asta Nielsen, filmed in Yugoslavia. There are two versions, both his - 1919 and 1921 - of Das Eid der Stephan Hutte , from the novel by Felix Hollaender, which had already been released in 1912 in two episodes by Viggo Larsen, who also acted in the film along with Wanda Treumann, and which would have been taken up again in 1925 by E.A. Dupont as the subject for Variétés interpreted by Emil Jannings and Lya de Putti, and which 10 years later in a sound film would have a triple version - franco-(Variétés , directed by Nikolas Farkas, with Jean Gabin and Annabella) -anglo- (The three Maxims , directed by Herbert Wilcox, with Anna Neagle and Tullio Carminati) - German (Variétés , directed by Nikolas Farkas and Jacob Geism with Hans Albers and Annabella). After an oriental adventure entitled Haschisch, das Paradies der Holle (1921) with Fritz Körtnar and Tilla Durieux, Die Nachte der Cornelis Brouwer is the last title attributed to Bruck, registered in the catalogues. The film takes up the theme of the "Doppelrolle" again, which is so frequent in German cinema. Incidentally, it must be remembered that it was Bassermann himself, protagonist of the film, who dealt with a similar theme in Der Andere (1913) by Max Mack . (Vittorio Martinelli)

Cortile di palazzo d'Accursio ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

SANGUE ANDALUSO (1910 ca.)

L.: 175m, D.: 8', colorato a mano, 35mm.

Restaurato dalla Cineteca Italiana di Milano e dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie italiane / Italian intertitles

Presentazione di / *Introduced by: Dominique Paini (Cinémathèque Française)*

LA FEMME ET LE PANTIN (Francia, 1928)

R.: Jacques de Baroncelli. S.: dal romanzo di Pierre Louys. Scgf.: Robert Gys. In.: Conchita Montenegro (Concha Perez), Andrée Canti, Raymond Destac (Don Matteo), Jean Dalbe (Morenito), Henri Levêque (André Stevenol). P.: Société des Cinéromans/Films de France.

L.: 2250m, D.: 100', bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Française

Didascalie francesi / French intertitles

Una co-produzione musicale Cinémemoire - Il Cinema Ritrovato.

Partitura originale di Georges van Parys. Riduzione per quartetto di Marco Dalpane.

Esegue *Ensemble Lumière*:

Pianoforte Marco Dalpane, clarinetto Marco Verza, violino Ugo Mantiglia, violoncello Enrico Guerzoni.

La partitura di van Parys è conservata dalla "Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle".

A musical co-production of Cinémemoire and Il Cinema Ritrovato.

Original score by Georges van Parys, arranged for quartet by Marco Dalpane. Performed by Ensemble Lumière:

Piano Marco Dalpane, clarinet Marco Verza, violin Ugo Mantiglia, cello Enrico Guerzoni.

The score by van Parys is conserved at "Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle".

La storia del film

Il romanzo che Pierre Louys diede alle stampe nel 1898, *La femme et le pantin*, ebbe un successo forse spropositato ai suoi meriti e venne letto con avidità dai lettori che, a cavallo dei due secoli, cercavano delle emozioni forti. Poteva il cinema disinteressarsi di un titolo che, a torto o a ragione, spingeva gli editori a sempre nuove ristampe? L'ultima era avvenuta nel 1927, poco dopo la morte dello scrittore. L'anno seguente, sulla traccia del romanzo e della pièce che Pierre Frondaie ne aveva ricavato per una versione teatrale, Jacques de Baroncelli ne trasse la prima versione cinematografica, utilizzando peraltro un sistema di colorazione di alcune sequenze, il Keller-Dorian", di cui è rimasta scarsa traccia nelle storie della tecnica cinematografica.

La femme et le pantin arrivò sugli schermi parigini alla fine di maggio del 1929 (in Italia uscì qualche mese dopo come *Conchita*), al pubblico piacque, ma la critica avanzò qualche riserva. René Olivet su "Cinémonde" rimproverò a Baroncelli un certo rigore nei confronti di un testo debordante di sensualità, una mancanza di coraggio nel realizzare in immagini le crisi voluttuose e la prurigine del desiderio che sono l'orditura del romanzo di Louys.

Lodi incondizionate invece per Conchita Montenegro, un'attrice d'origine spagnola piena di felina seduzione, accanto alla quale quei carneadi scelti come partners appaiono dei veri e propri *pantins*.

Il film scomparve dagli schermi molto presto, scalzato dai film sonori ed è opera completamene sconosciuta alle attuali generazioni: non così le successive versioni del fortunato romanzo, per molti versi suggestive di Sternberg con la Dietrich, di Duvivier con la Bardot e di Buñuel, la cui "femme", oscuro oggetto del desiderio, si sdoppia nei volti delle enigmatica Carole Bouquet e dell'acre Angela Molina. (Vittorio Martinelli)

The history of the film

The novel which Pierre Louys had printed in 1898, La femme et le pantin, was extremely successful, perhaps even more than it actually merited. It was avidly read by readers who at the turn of the century were looking for strong emotions. Could cinema ignore, whether rightly or wrongly, a novel which continually pushed editors to reprint it? The last printing had been in 1927, shortly after the death of the author. The following year, on the trail of the novel and the pièce that Pierre Frondaie had obtained for a theatrical version, Jacques de Baroncelli made the first cinema version; he used a system of coloration of some sequences, the "Keller-Dorian", of which little trace has been found in the history of cinema techniques. La femme et la pantin arrived on the Parisian screens at the end of May 1929 (in Italy it came out a few months later as Conchita). The public enjoyed it, but critics had some reservations. René Olivet in "Cinémonde" criticised Baroncelli for the severity shown in relation to a script which overflowed with sensuality, a lack of courage in transferring the voluptuous crises and itching desires, which are the themes in Louys novel, into images. Great enthusiasm on the other hand for the actress of Spanish origin Conchita Montenegro, who is full of feline seduction, and who makes the co-partners chosen for her look like real pantins. The film disappeared from the screens very quickly, and was not supported by the sonorous films. It is a work which is unknown to the present generations. This was not the case for the following versions of this fortunate novel, in many ways suggestive of Sternberg with Dietrich, of Duvivier with Bardot and of Buñuel, whose "femme", obscure object of desire splits into the enigmatic face of Carole Bouquet and the sarcastic one of Angela Molina. (Vittorio Martinelli)

Il film

Come conduce Conchita il suo flamenco di seduzione? Nel più vecchio, nel più vieto dei modi: attraverso la fuga e il ritorno inatteso, la sottrazione, la dilazione del desiderio. A strategia tanto anonima, a tanta ovvieta romanzesca, si cerca di far corrispondere l'eccezionalità di momenti che appaiono come piccoli smottamenti, o come catastrofi visive. C'è sempre qualcosa che si frappone tra lo sguardo di Don Mateo e il suo oggetto; prima, il vetro divisorio all'interno

del treno; quindi, nel primo incontro a casa di Conchita, una porta chiusa dalla quale emerge e si allunga un braccio candido, una tenda oltre cui si intravvede il profilo di un corpo nudo. "Voglio stare qui, riposarmi un poco...": Baroncelli non manca di recuperare anche il dato erotico della stuioia fresca, per i privati languori di un corpo intoccabile. Più tardi, sarà il ferro battuto di grate impenetrabili e di un cancello chiuso a segnare la definitiva sconfitta, la fin troppo metaforica esclusione di Don Mateo (anche questo lo ritroveremo in Buñuel). Dentro questa strategia, il corpo nudo non è un'occorrenza marginale o sfumata: Conchita sarà insolentemente e "artisticamente" nuda nella scena più complicata, più costruita e più sorprendente del film, il flamenco proibito ad uso del pubblico *inglés*: dove il composto e letterario Baroncelli, per restituire una visione davvero catastrofica, arriva persino ad interrompere i codici del linguaggio ordinario per sfiorare quelli di una (non più nuova) avanguardia. (Paola Cristalli)

The film

How does Conchita carry out her seduction flamingo? In the oldest, the most prohibited of ways: through unexpectedly running off and then returning, the subtraction, the dilation of desire. So as to balance such anonymous strategy and so much story-like obviousness, the spectator is made to feel the exceptionality of the moments which appear like little landslides, or like visible catastrophes. There is always something which covers over the look of Don Mateo and his object; first, the dividing glass window inside the train; then, during the first encounter at Conchita's house, a closed door from behind which a candid arm appears and stretches out, a curtain beyond which the profile of a nude body can be distinguished. "I want to stay here, to rest a little ..." Baroncelli does not fail to mention the erotic detail of the cool mat, for the private languors of an untouchable body. Later on, it will be the cast iron of impenetrable grids and of a closed gate which mark the final failure, the even too obvious metaphorical exclusion of Don Mateo (we find this in Buñuel too). Inside this strategy, the nude body is not as need have it either marginal or toned down: Conchita is insolently and "artistically" nude in the most complicated, built up and surprising scene of the film, the flamingo prohibited for use in the English public: where the quiet and literary Baroncelli, in order to render a really catastrophical view, even goes so far as to interrupt the ordinary codes of language to touch on (a no longer) avant-garde. (Paola Cristalli)

La musica

Georges van Parys è uno dei musicisti più prolifici e longevi del cinema francese, capace di superare indenne il passaggio dal muto al sonoro agli inizi degli anni Trenta. Dotato di una grande facilità inventiva e di una vena generosa congiunte a una solida tecnica, ha saputo caratterizzare i film da lui musicati con l'impronta forse *demodée* ma del tutto particolare legata alla tradizione della *chanson* parigina.

La sua carriera di compositore inizia infatti come autore di canzoni per il teatro leggero; il mondo del *vaudeville* e dell'operetta francese sono alla base della sua musicalità facile e popolare ma non priva di ironia e di nostalgia. Il mondo perduto della *belle époque* è ovunque presente nei suoi lavori, e questo amore per la vecchia Parigi ne ha fatto l'interprete ideale per i film di René Clair, col quale vanta infatti un rapporto di lunga e feconda collaborazione.

Per *La femme et le pantin* (tratto dal romanzo di Pierre Louys che ispirò anche Buñuel per il suo *Quell'oscuro oggetto del desiderio*) Van Parys, affiancato qui come in altre numerose occasioni da Philippe Parès, ha attinto a piene mani alla musica popolare spagnola, costruendo la sua partitura attorno a ritmi di habanera e di fandango, danze zigane e modi folklorici di chiara derivazione araba.

Le numerose scene di danza all'interno del film rivivono di un umore popolaresco che, al di fuori della Spagna, solo un musicista a contatto con la Parigi di quegli anni poteva infondere alla propria musica.

L'influenza della musica spagnola su quella francese dei primi decenni del secolo è infatti assai visibile, segnatamente nelle opere di Debussy e Ravel, grazie soprattutto all'influenza esercitata da Albeniz negli anni del suo trionfale soggiorno parigino. La carica sensuale e l'indecifrabile passione di Conchita come lo struggimento amoroso di Don Mateo sono così resi in modo magistrale da una scrittura musicale brillante e agilissima, dai profumi intensi e inconfondibili.

La versione qui presentata è una riduzione per quattro strumenti dell'originale stesura per piccola orchestra da camera. (Marco Dalpane)

The music

Georges van Parys is one of the most prolific and long-lived musicians of French cinema. He was able to change over unscathed from silent to spoken films at the beginning of the 30's. Due to his great inventiveness and a generous streak together with a solid technical capacity, he was able to characterise his films which he put the music to, with a certain, perhaps démodé distinguishing mark, but which was particular and which was linked to the tradition of the Parisian chanson .

His career as a composer begins as author of songs for light theatre; the world of vaudeville and French operetta are at the base of his easy and popular music, which is not, however, without irony and nostalgia. The lost world of the belle époque is present everywhere in his work, and this love for the old Paris is ideally interpreted in René Clair's film, with whom he ascertains to have had a long and fertile collaboration.

As for La Femme et le pantin (taken from the novel by Pierre Louys who also inspired Buñuel for his Quell'oscuro oggetto del desiderio) Van Parys, along with, as on other numerous occasions Philippe Parès, fully-handily tinged into popular Spanish music; building up his score around habanera and fandango rhythms, gypsy dances and folklorist mannerisms of clear Arabic descent.

The numerous dance scenes within the film revive the popular feelings which, apart from Spain, only a musician in contact with Paris in those years could have given to his music. The influence of Spanish music on French musician the first years of the century is in fact very obvious, for example in the works of Debussy and Ravel, thanks above all to the influence of Albeniz in the years of his triumphant stay in Paris. The sensuality and enigmatic passion of Conchita, like the amorous torment of Don Mateo are rendered in a masterly way by a musical script which is brilliant and agile, intensely scented and unconfoundable.

The version presented here is reduced for four instruments of the original script for a small chamber orchestra. (Marco Dalpane)

Venerdì - Friday 30

Cinema Lumière

ore 9

Retrospettiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

L'ENIGME DU MONT ANGEL (Francia, 1924)

R.: H. Wulschleger, Alfred Machin

P.: Films Alfred Machin

L.: 1430m, D.: 70', col., 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

ore 10.10

Ritrovati e restaurati negli archivi del C.S.C. - Cineteca Nazionale / Rediscovered & Restored in the archives of

C.S.C.-Cineteca Nazionale

AMOUR DE PAGE (Francia, 1911)

P.: Scagl - Pathé, Paris. R.: Georges Denola. S.: Henri Jeanne Magog.

In.: Victor Capoul, Thalès, Henri Etiévant, Faivre, Gabrielle Robinne.

L.: 200m. (225m.), D.: 11', col., pochoir, 35mm

Didascalie italiane / Italian intertitles

UNO SCANDALO IN CASA POLIDOR (Italia, 1912)

P.: Pasquali, Torino. In.: Ferdinand Guillaume (Polidor), qui interprète cinq rôles différents.

L.: 180m, D.: 10', bn, 35mm

Didascalie italiane / Italian intertitles

LE CAMPANE DI SORRENTO (Italia, 1914)

P.: Cines, Roma. R.: Carmine Gallone (prob. attrib.)

In.: Matilde Di Marzio, Augusto Mastripietri

L.: 450m, D.: 24', 35mm

Didascalie italiane / Italian intertitles

Quando veniva interrogato sugli inizi della sua carriera, Carmine Gallone dichiarava invariabilmente - ed i superficiali intervistatori riportavano pedissequamente - che il suo debutto nella regia era avvenuto con i film di Lyda Borelli, sorvolando simpaticamente sulla gavetta che aveva fatto sia come attore (ad es. ne *I corvi*, in cui figurava al fianco di Hesperia e di sua moglie Soava), sia come direttore artistico di una mezza dozzina di film "marinareschi" che la Cines gli aveva commissionato, e che per la maggior parte vennero realizzati tra il 1913 e il 1914, quasi tutti in esterni sulla costiera amalfitana, tra i quali va quasi sicuramente questo *Campane di Sorrento*.

"Matilde, che intrecciò carole e amò nei luminosi ed incantevoli vespri sorrentini, va col fidanzato Giovanni nell'America lontana in cerca di fortuna e di ricchezze..." - così inizia il volantino pubblicitario con cui la Cines presentava agli spettatori "visioni di uno spettacolare incendio sul mare, un salvataggio miracoloso, ed un amore eterno che troverà nelle placide onde la sua sublimazione".

Un soggetto cupo, che però nella strigata realizzazione trova un nerbo narrativo ancora oggi apprezzabile.

L'interprete è Matilde Di Marzio, una napoletana che aveva iniziato come cantante lirica, ma che trovò nel cinema di quegli anni una discreta affermazione. (Vittorio Martinelli)

Whenever Carmine Gallone was questioned about the beginning of his career, he invariably declared, and the superficial interviewers slavishly reported - that his debut in film directing had begun with Lyda Borelli's films, pleasantly missing out the part about his work as an actor (eg. in I Corvi , in which he acted alongside Hesperia and his wife Soava), and the time spent as an art director for half a dozen sailor-type films which Cines had entrusted him with, and that most of them were made between 1913 and 1914, almost all shot externally on the Amalfi coast, and Campane di Sorrento is almost surely among these.

"Matilde, who wove words and loved in the luminous and charming Sorrento vespers, goes to distant America with her fiancé Giovanni in search of fortune and wealth..." This is how the publicity leaflet which Cines presents to the spectators begins "visions of a spectacular fire at sea, a miraculous rescue and an eternal love which finds sublimation in the peaceful waves".

A gloomy subject, which however in the realisation of its core, finds a narrative which can still be appreciated today. The interpreter is Matilde Di Marzio, a Neopolitan who had begun as a lyrical singer, but who gained a fair amount of success in those years in the cinema.(Vittorio Martinelli)

La nuova immagine del mondo / The New Image of the World

Escursioni e viaggi / Sightseeing and travelling

Introduce / Introduces: Heide Schlüpmann, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Con inquietante frequenza, accanto alle più tipiche "prises de vue" filmate nei più diversi angoli del mondo, dalle vicine Parigi o Roma fino all'Estremo Oriente, più facilmente riconducibili ad un genere dalle caratteristiche e dai meccanismi chiari, compaiono film che hanno un andamento differente, escursioni più che viaggi, magari mediati da "turisti" che conducono narrativamente una suggestione di trama, o tali per lo stesso contenuto (fiumi o luoghi ben noti e prossimi). Accorgimenti narrativi o strutture di un genere con proprie caratteristiche?

E questa strana sovrabbondanza di fiumi, indica un "topos" della rappresentazione oppure, più semplicemente, un'occasione di sfruttare il "travelling" naturale, il riflesso dell'acqua sul quale giocare - come spesso accade - con il pochoir continuamente raddoppiato? O piuttosto il fiume come uno dei luoghi tipici dell'escursione familiare, domenicale, con barca a remi o battello, come luogo di una esperienza privata, forse abituale (o abitualmente sognata) ad un pubblico al quale da pochi anni - in realtà - è data la possibilità di fuggire la città, in treno, in tram, in bicicletta o in battello?

Films which have a different rhythm appear with surprising frequency, along with the more typical "prises de vue" filmed in every corner of the earth, from nearby Paris or Rome, to the Far East; these films which have clear characteristics and mechanisms are more easily classified into a genre. The former are more about excursions rather than travels, which perhaps by means of "tourists" narratively conduct to a suggestion of a theme, or such for the same purpose (rivers or places nearby and well-known). Are they narrative or structures of a genre with its own particular characteristics?

And this strange overabundance of rivers, an indication of a real "topos" of the performance, or more simply an occasion to make use of natural travelling, the reflection of the water on which to play - as frequently happens - with the stencilling continually doubled? Or rather a river as one of the typical places for a family excursion, on a Sunday, with a rowing-boat or a boat, as a place for a private experience, perhaps habitual (or habitually dreamed of) to a public who, in reality have only recently been given the means to escape from the city, by train, by tram, by bicycle or by boat?

Robert Desnos sul documentario

Il cinema fu una delle prime forme d'espressione della poesia meccanica. Tutto ciò che l'ammirevole Musée des Arts et Métiers ci mostra allo stato catalettico, nei documentari quali *La Scierie en Suède* o *La Fromagerie d'Auvergne* si rivela animato di un movimento misterioso, tanto più quando in questi film il fine non appare scoperto. Andirivieni monotono e fantastico dei pistoni, movimento delle bielle, rivoluzione delle ruote e dei volani, da tutto ciò nacque un nuovo senso del mistero: da tale mistero restano ampiamente esclusi quelli che oggi pretendono di scoprire la bellezza meccanica. Mi dispiace sempre ritrovare in un film (come quelli di Jean Epstein, per esempio) la volgarizzazione di questi spettacoli che un tempo erano disprezzati proprio da coloro che oggi ne fanno uso. Ma il cinema documentario non si è limitato a registrare il movimento moderno delle macchine. Infatti, i fratelli Lumière cinematografarono l'arrivo del treno in stazione, quindi essi stessi o i loro allievi salirono sul treno, guardarono dal finestrino e presero a cogliere lo scorrimento circolare del panorama. Così avemmo i film di viaggio. Di lì passò l'universo. Dalle *Chutes du Niagara* alle *Jungles du Zambèze*, alle *Cimes de l'Himalaya*, lo spettatore sedentario da prima portò in giro i suoi desideri poi la sua indifferenza. Forse è giusto dire che il cinema, insomma, ha ucciso il colore locale. Film rurali, film esotici, film storici, ormai lo spettatore non trova più interesse nel pittoresco materiale. Che prenda la nave di persona: all'imbarcadero non si sentirà spaesato. Certi usi e costumi non sorprenderanno la sua immaginazione esattamente documentata.

Generatore di delusioni, il cinema, dopo aver calato il suo sguardo freddo dentro i vulcani, si addentra adesso nei tradizionali covi del sogno. Il Vieux-Colombier proietterà uno splendido film sulle profondità marine. Subito dopo, probabilmente ci presenterà un film senza precedenti, dedicato alle stelle. Forse questa volta si lascerà vincere

dall'immaginazione? -

L'immaginazione che non conosce né la barriera liquida delle grandi fosse oceaniche né lo spazio invalicabile dell'etere. E qui almeno il confronto si rivolverà sempre a favore dello spirito. (Robert Desnos in "Journal littéraire", 9 maggio 1925)

Robert Desnos on documentary cinema

Cinema was one of the first forms of expression of mechanical poetry. All of that, which the admirable Musée de Arts et Métiers shows us in a catalytic state, reveals itself animated by a mysterious movement in the Documentaries La Scierie en Suede or La Fromagerie d'Auvergne , all the more so when the end of these films is not discovered. The monotonous and fantastic hummings and hawings of pistons, the movement of rods, the revolving of wheels and shuttlecocks -a new sense of mystery is born from all of these: those today who claim to discover mechanical beauty remain completely excluded from this mystery. I am always sorry to find in a film (as in those of Jean Epstein for example) the vulgarisation of those spectacles which were once derided by the people who are now actually making use of them. However, documentary cinema does not limit itself to the recording of the modern movement of the machine . In fact the Lumière brothers filmed the arrival of a train in a station, and then they themselves or their students boarded the train, looked out of the window and took to recording the circular flow of the panorama. And so we had the travel films. From there the universe passes. From The Niagara Falls to The Jungles of Zambèze to The Top of The Himalayas , the seated spectator carries his desires and his indifference around. Maybe it is correct to say that cinema has in fact killed local colour. Rural films, exotic films, historical films -the viewer no longer finds interest in local material. He/She who takes the boat in person will not feel countryless at the landing-stage. Certain habits and costumes will not surprise the precisely documented imagination.

A generator of disappointments, the cinema, having cast a cold eye inside volcanoes, now turns itself towards the traditional lairs of dream. The Vieux-Colombier will project a splendid film on marine profundity. Immediately after, it will present us with a film without precedent dedicated to the stars. Perhaps this time the imagination will be allowed to win?

That is: the imagination which does not know either the liquid barrier of the great oceanic cavities or the insurmountable space of the ether. Here at least the comparison will always turn in favour of the spirit. (Robert Desnos in "Journal littéraire", 9th May 1925)

WATERSNOOD IN NOORD-HOLLAND (Olanda/Francia, 1916)

P.: Gaumont

L.: 81m, D.: 4', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi /Dutch intertitles

TRAMONTI SUL MARE (Francia, 1913)

P.: Eclair

D.: 3', col. , 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie italiane / Italian intertitles

ROCKS AND WAVES (Francia, 1912)

P.: Gaumont

L.: 61m, D.: 3', col., 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalie olandesi /Dutch intertitles

SUR LA MER CASPIENNE (Francia, 1912)

P.: Gaumont
L.: 49m, D.: 3', col., 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi /Dutch intertitles

DANS LES PYRENEES (Francia, 1913)

P.: Gaumont
L.: 52m, D.: 3', col., 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi /Dutch intertitles

EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA (Francia, 1906)

P.: Pathé Frères
L.: 100m, D.: 5', col., pochoir, 35mm
Dalla Filmoteca Española e Cineteca del Comune di Bologna
Didascalie spagnole / Spanish intertitles

VERS TENES (Francia, 1914)

P.: Pathé Frères
L.: 128m, D.: 7', bn, 35mm
Dal CNC - Service des Archives du Film
Didascalie francesi / French intertitles

MONACO. PER TREIN VAN MONACO NAAR DE ITALIAANSCHE GRENS (Francia/Olanda, 1915)

L.: 112m, D.: 6', col., 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi /Dutch intertitles

A CAR RIDE IN THE PYRENEES (Francia, 1912)

P.: Pathé Frères
L.: 120m, D.: 6', col., 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi /Dutch intertitles

BARCELLONA E LE SUE ATTRATTIVE (Spagna, 1916)

P.: Excelsa-Film, Barcellona. 1916. R.: Mario Caserini. F.: Angelo Scalenghe
L.: 150m, D.: 9', col., 35mm
Dalla Cineteca Nazionale
Didascalie italiane / Italian intertitles

HAWAII: THE PARADISE OF THE PACIFIC (Stati Uniti, 1916)

P.: Howe
L.: 181m, D.: 9', col., 35mm
Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi /Dutch intertitles

LOS ANGELES (Stati Uniti, 1912)

P.: IMP
L.: 109m, D.: 6', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum
Didascalie olandesi / Dutch intertitles

TRA LE PINETE DI RODI (Italia, 1912)

P.:Savoia Film
L.: 75m, D.:4', col.,35mm
Dal Nederlands Filmmuseum

ore 12.25

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Presentazione di un episodio del sérial *I topi grigi*, restaurato con il contributo del Projecto Lumière e del Mystfest di Cattolica, dove verranno presentati gli altri sette episodi

Presentazione di Gian Piero Brunetta (Direttore del Mystfest di Cattolica) e Gianni Comencini (Cineteca italiana di Milano).

*Presentation of an episode of the Italian serial *I topi grigi*. restoration co-funded by Projecto Lumière and by Mystfest in Cattolica, festival where all other seven episodes will be shown.*

Introduced by Gian Piero Brunetta (Director, Mystfest) and Gianni Comencini (Cineteca Italiana di Milano)

I TOPI GRIGI (Italia, 1918)

Secondo episodio, La tortura

R.: Emilio Ghione. S.: Pio Vanzi. Sc.: Emilio Ghione. F.: Cesare Cavagna. In.: Emilio Ghione (Za-la-Mort), Kally Sambucini (Za-la-Vie), Alberto Francis-Bertone (il Grigione), Nello Carotenuto (Muso Duro), Ida Carloni-Talli (la duchessa Giovanna), Alfredo Martinelli. P.: Tiber-film, Roma.

L.: 671m. D.: 30'. bn, 35mm.

Da Cineteca Italiana di Milano, Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque Royale Belge.

Didascalie italiane / Italian intertitles

Accompagnamento al pianoforte: / *Piano accompaniment: Marco Dalpane.*

Da sempre *I topi grigi* sono uno dei grandi tasselli mancanti del cinema muto italiano. Ora, grazie al negativo nitrato di Milano, alla copia della Cinémathèque Royale Belge e alla lista originale delle didascalie, il sérial è completamente ricostruito.

*Since always, *I topi grigi* is a missing piece of the italian silent cinema. Now, thanks of the nitrate original negative found at the Cineteca Italiana di Milano, and of the safety positive print at the Cinémathèque Royale Belge and of the original list of intertitles, this serial has been completely restored.*

Emilio Ghione riesce a raggiungere con il suo personaggio di Za-la-Mort, nel periodo a cavallo della fine della prima guerra mondiale, un livello ottimale di intensità e originalità interpretativa che lo promuove a unico divo degno di stare accanto (anche se su un gradino appena inferiore) alle grandi sovrane della scena cinematografica, entrate proprio in quegli anni nella fase discendente della loro parabola. E al tempo stesso il suo racconto, pur incanalato nei meccanismi del genere, ha la capacità di sprigionare valori aggiunti di carattere extranarrativo, di aiutarci a guardare oltre la trama, all'originalità e alla forza della definizione del paesaggio e dell'ambientazione italiana ed estera dei vari episodi. "C'è più Italia - scriveva Umberto Barbaro in un mitico articolo del 1943, intitolato "Neo-realismo" - in *I topi grigi* di

Emilio Ghione e Kally Sambucini che non negli altri film italiani del periodo". E' vero che il film anche se ambientato in Francia ha una capacità di introdurre e di creare vere e proprie cesure nel meccanismo narrativo aprendo lo sguardo al paesaggio italiano, facendo respirare alla macchina da presa non solo le arie dei locali malfamati, della taverna o dei palazzi nobiliari, ma anche i profumi della campagna e i colori dei tramonti, ma è anche vero che non è solo l'aspetto realistico a colpirci oggi nei *Topi grigi*. C'è soprattutto una regia di tutto rispetto, capace di sorprendenti soluzioni visive che ci impone di modificare gli stereotipi critici su Ghione regista, e c'è una recitazione che viene fuori alla distanza, dispiega le possibilità espressive dell'attore e conferma l'originalità della sua tecnica di raggiungimento degli effetti drammatici lavorando sulla stilizzazione e sulla sottrazione.(Gian Piero Brunetta)

During the period towards the end of the first world war Emilio Ghione is able to reach an very good level of intensity and interpretative originality with his character Za-la-Mort, who he promotes as being the only star good enough (even if he is a step lower) to act with the real cinema sovereigns, who had, in those years, just begun to enter into a downward phase of their parable. At the same time, even if his story is channelled into the usual mechanisms of this genre, it is able to spring out with added values of an extra-narrative type, to help us to look beyond the plot, at the originality and power of the definition of the panorama and the Italian and foreign environment of the various incidents. Umberto Barbaro wrote in a famous article in 1943, entitled "Neo-realism", that "There is more of Italy in I topi grigi , by Emilio Ghione and Kally Sambucini than there is in other Italian films of the period". It is true that even if the film is set in France, it is able to introduce and to create real caesuras in the narrative mechanism, opening up the view to the Italian countryside, letting the cine-camera breathe in not only the air of the local ill-famed characters, the tavern and the noble palaces, but also the scents of the countryside and the colours of sunset; but it is also true that it is not just the realistical aspect which strikes us today in I Topi grigi, above all, the film has been directed very well indeed, and shows us some very surprising visual solutions which force us to modify the stereotype criticisms made towards Ghione the director; and the acting comes out over time, it unveils the expressive capacity of the actor and confirms the originality of the technique he uses to reach those dramatic effects by working on the stylisation and the subtraction. (Gian Piero Brunetta)

ore 14.45

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

MED SVEN HEDIN I OSTERLED (Svezia, 1928)

P.: Sven Hedin

D.: 106', bn, 35mm

Dal Nederlands Filmmuseum

Didascalia olandesi / Dutch intertitles

Musica composta da Harry Koopman e Ferdinand Boland, eseguita da Stichting Klankwerk. Si ringrazia la Hogeschool di Utrecht.

Music composed by Harry Koopman e Ferdinand Boland. Performed by Stichting Klankwerk We gratefully thank Hogeschool in Utrecht

Il film documenta una delle spedizioni compiute dall'esploratore svedese Sven Hedin per conto del governo cinese lungo l'estremo nord del paese (praticamente al confine con la Mongolia), attraverso il deserto di Gobi.

L'inizio è già mirato al coinvolgimento dello spettatore: la prima didascalia recita infatti "Chissà dove ci porta la nostra esplorazione?". Un Atlante si apre e una mano indica la Mongolia.

(...) Stiamo parlando di una spedizione che si svolge in un deserto sabbioso e ghiacciato insieme: si avverte che la dimensione epica del viaggio è costituita dall'enormità degli spazi e dalla rarefazione del concetto di tempo; probabilmente il fallimento del film dipende proprio dalla difficoltà di coniugare questa specifica avventura con i ritmi

convenzionali che il pubblico si aspettava dal documentario di viaggio. La cinepresa compare più volte in scena ma non pare arrivare mai ad interagire con lo svolgimento degli eventi (salvo per ciò che riguarda alcune pose nei primi piani degli indigeni). (Giacomo Manzoli)

We are speaking about an expedition which is set in a desert which is both sandy and icy at the same time: we are warned that the epic dimension of the trip is made up by the enormous open spaces and by the rarefaction of the concept of time; the failure of the film probably depended on the difficulty in putting together this specific adventure with the conventional rhythms which the public expected from a documentary on a trip. The cine-camera appears more than once in the scenes, but never seems to be able to interact with the running of the events (except for what concerns some close-up shots of some Mongols). (Giacomo Manzoli)

ore 16.30

Retrospettiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

JE VAIS ME FAIRE RASER (Belgio, 1914)

P.: Belge-Cinéma Film

L.: 220m, D.: 11', bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / French intertitles

LA FILLE DE DELFT (Belgio, 1914)

P.: Belge-Cinéma Film

L.: 1404m, D.: 75', bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francese e fiamminghe / French and Flemish intertitles

I mulini non sono come i tulipani che abbelliscono con grazia le prime sequenze di *La fille de Delft* per farci capire che siamo proprio in Olanda! In questo film abbiamo anche mulini "pittoreschi", ma il loro ripetersi nel corso della vicenda assume un carattere stridente e derisorio per il fatto stesso di opporsi al mulino colpito dal fulmine che, all'inizio del film, causa la morte del mugnaio Petrus. (L'immagine in cui egli riflette, sullo sfondo del mulino al crepuscolo, sembra già predirne la maledizione. Ritroviamo lo stesso contro-luce frastagliato in *Le moulin maudit*. Niente bei tramonti in Machin, come si è detto, ma il crepuscolo!). (Eric de Kuyper)

The windmills are not like the tulips which gracefully embellish the first sequences of La fille de Delft to make us understand that we are really in Holland! In this film we also have "picturesque" windmills, but their continual appearance in the story makes them strident and ridiculous just for the fact of opposing the windmill struck by lightning which, at the beginning of the film causes the death of the miller Petrus. (The image which he reflects, in the background of the mill at twilight, already seems to lose the curse. We find the same indented backlit-shot in Le moulin maudit. No beautiful sunsets in Machin, as we have said, but twilight!). (Eric de Kuyper.)

ore 18.00

Ritrovati e restaurati negli archivi del C.S.C. - Cineteca Nazionale / Rediscovered & Restored in the archives of C.S.C.-Cineteca Nazionale

'O MARENARIELLO (Italia, 1927)

R., S. e Sc.: Ubaldo Maria Del Colle. F.: Alfredo Di Fede. In.: Silvio Orsini (Tore), Lia Maris (Carmela), Amalia Raspantini (donna Amalia), signor Morgnen (don Gennaro), Carmela Maldacea (Gabriella Pard, l'attrice), signor Tramp (il compare). P.: Del Gaudio, Napoli

L.: 600m, D.: 22' a 24 f/s, col., 35mm

Didacsie italiane / Italian intertitles

"Vicino 'o mare, facimm'ammore, a cor'a core, pe' nce spassà..."

Ma la canzone di Gambardella e Ottaviano non c'entra per nulla, è solo un astuto richiamo per questo film napoletano che è stato ritrovato nel fondo nitrati del Centro Sperimentale e restaurato nei suoi colori originali.

'O marenariello è la storia di Tore, pescatore di Posillipo, che s'innamora di una frivola attrice venuta a girare un film sulla scogliera di Mergellina; il povero marenariello perde la testa, abbandona la promessa sposa Carmela ed è sul punto di commettere una pazzia quando d'improvviso si ravvede e la serenità torna sovrana.

Una pennellata di folklore partenopeo, una tenera storia d'amore che ci riporta ad una Napoli che oggi sopravvive solo nelle vecchie canzoni, tanto diversa da quella che, impietosamente, autori come Piscicelli o Martone descrivono oggi con la loro crudele macchina da presa. (Vittorio Martinelli)

Gambardella and Ottaviano's song, however, is nothing to do with it, it is just a crafty enticement for this Neapolitan film which has been found at the bottom of the nitrates of the CSC - Cineteca Nazionale and restored in its original colours.

'O marenariello is the story of Tore, a fisherman from Posillipo, who falls in love with a frivolous actress who has come to shoot a film on the shores of Mergellina. The poor seaman loses his head, abandons his promised bride Carmela and is on the point of doing something crazy, when all of a sudden he gets a hold of himself and serenity reigns once more. A swish of parthenopoeia, a tender love story which brings us back to the Naples which only lives on in old songs, so different to those which authors like Piscicelli or Martone pitylessly describe today with their cruel cine-camera.
(V.M.)

NAPLES AU BAISER DE FEU (Francia, 1925)

R.: Serge Nadejdine (iniziatato da Jacques Robert). S.: dal romanzo di Auguste Bailly. F.: Murice e Gaston Chelle. In.: Gina Manès (Costanzella), Lilian Constanzi (Silvia d'Andia), Vera Kanchielova (Marquise d'Andia), Georges Charlia (antonio Arcella), Gaston Modot (Pinatuccio). P.: Films Legrand, Paris.

L: 1880 m. D.: 90'. col., 35mm

Dalla Cinémathèque Française.

Didascalie francesi / French intertitles

Accompagnamento musicale ispirato alla tradizione napoletana, di Guido Sodo. Esecuzione: François Laurent (chitarra), Guido Sodo (voce, chitarra, plettro) / *Musical accompaniment by Guido Sodo; inspired by the napolitan musical tradition.*

Serge Nadejdine è uno dei tanti cineasti russi giunti in Francia dopo la rivoluzione. Della sua attività in patria non si sa quasi nulla: nato nel 1880, sarebbe stato attore ed anche regista di qualche film prima del 1917, ma il suo nome non risulta in alcun repertorio. Più certa è la sua attività di maestro di ballo e inscenatore di alcuni spettacoli al teatro imperiale Alexander di Pietroburgo. In Francia girò quattro film, tra il 1924 e il 1925, poi il suo nome scomparve completamente. E mentre i film di molti suoi colleghi più noti e celebrati oggi sono da considerarsi perduti, i quattro di Nadejdine sono fortunatamente giunti fino a noi e nelle condizioni migliori, dopo un accurato restauro della Cinémathèque Française. E' quindi oggi possibile vedere come un russo abbia saputo adattare il dramma di Felix Pyat, *Le chiffonnier de Paris*, o dirigere il bravissimo Nicolas Rimsky sia nei panni dell'avventuriero Lord Hampton in *La*

cible che come lo stravagante Théodore ne *L'heureuse mort*.

Dei quattro film è in programma in questa rassegna *Naples au baiser de feu*, che Nadejdine è venuto a girare a Napoli nel 1924, portandosi dietro due attori la cui scelta appare perfetta: Gina Manès, nei panni della seducente Costanzella e il truculento Gastone Modot in quelli di un mendicante imbroglione.

Ed il film non ha nulla da invidiare alla produzione della Notari, di Rotondo o di Del Colle: Nadejdine porta la macchina da presa in una Napoli anni Venti in tutto il suo solare splendore e la sua tragica condizione sociale; da notare in una parte di scorcio Teresa Fusco, la "zi Teresa" del celebre ristorante del Borgo Marinari dove si svolgono varie scene.

Va detto che i film di Nadejdine vennero tutti, all'epoca, proiettati in Italia, *La cible* come *Il bersaglio*, *Le chiffoinier de Paris* come *Il delitto della Senna*, *L'heureuse mort* divenne *La morte gaia*.

Naples au baiser de feu non superò l'esame alla censura: a settantanni di distanza ripariamo al torto.

Serge Nadejdine is one of the many Russian film directors who went to France after the revolution. We know hardly anything about his activities in his own country: he was born in 1880, he was supposedly an actor and director as well of a few films before 1917, but his name is nonexistent in any catalogue. We are more certain about his activity as a dance teacher and scene director of some shows at the Alexander Imperial Theatre in St Petersburg. He shot four films in France between 1924 and 1925, then his name disappeared completely. Whilst many of his today famous colleagues' films have been lost, Nadejdine's four have fortunately reached us, and in the best of condition after a careful restoration at the Cinémathèque Française. Therefore today it is possible to see how a Russian managed to adapt Felix Pyat's drama, Le chiffoinier de Paris, the brilliant Nicolas Rimsky into the shoes of the adventurer Lord Hampton in La cible, and also into the role of the extravagant Théodore in L'heureuse mort.

This exhibition will show Naples au baiser de feu out of the four. Nadejdine came to shoot this film in Naples in 1924, bringing along with him two actors who seem to be perfect for the part: Gina Manès, in the role of a seductive Costanzella, and the truculent Gastone Modot in that of a crafty beggar, they are perfect.

The film has nothing to envy regarding the production of Notari, of Rotondo or of Del Colle : Nadejdine takes the cine-camera into Napoli in the 1920's into all its solar splendour and its tragic social conditions. It should be noted that in a part of the tail end Teresa Fusco, the "zi Teresa" appears, from the famous restaurant of Borgo Marinari, where various scenes are shot.

It must be said that Nadejdine's films were all shown at that time in Italy: La cible, Il bersaglio, Le chiffoinier de Paris, Il delitto della Senna, L'heureuse mort became La morte gaia.

Naples au baiser de feu did not pass censorship: now, 70 years later we are able to make up for this.

Al termine della proiezione i partecipanti a Il Cinema Ritrovato sono invitati all'aperitivo offerto da *Telepiù*, *Mondadori Video* e la *Cineteca del Comune di Bologna* per presentare la comune iniziativa *Il Cinema Ritrovato*, che prevede l'edizione video e la presentazione televisiva di una serie di classici restaurati.

At the end of the projection, the guests of Il Cinema Ritrovato are invited to the cocktail offered by Telepiù, Mondadori Video and Cineteca del Comune di Bologna, to present their common project "Il Cinema Ritrovato", which includes the home video publishing and the broadcasting of a serie of restored classics.

Cortile di palazzo d'Accursio

ore 22

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

SATANAS (Germania, 1919)

R.: F.Wilhelm Murnau. Sc.: Robert Wiene. F.: Karl Freund. Scgf.: Ernst Stern. In.: Conrad Veidt (Satanas), Fritz Kortner (Amenhotep), Sadjah Gezza (Nouri), Ernst Hofman (Jorab), Margit Barnay (Phahi), Else Berna (Lucretia Borgia), Kurt Ehrle (Gennaro), Jaro Furth (Rustinghella), Ernst Stahl-Nachbaur (Alfonso), Martin Wolfgang (Hans), Maria Leiko (Irene), Elsa Wagner (Madre), Max Kronert (Padre). P.: Viktoria Film
D.: 10'(frammento), 35mm.

Dalla Filmoteca di Saragozza

Satanas è uno dei sette film di Murnau perduti. Due anni fa il Projet Lumière - Recherche des films perdus ha fortunosamente ritrovato il frammento che viene presentato questa sera per la prima volta.

Satanas is one of the seven lost films by Murnau. Two years ago the Projecto Lumière - Search for lost films had luckily found this fragment which is shown today for the very first time.

DIE FINANZEN DES GROSSHERZOOGS (Germania, 1923)

R.: F. Wilhelm Murnau. S.: dalla novella Storhertigens finanser di Frank Heller. Sc.: Thea von Harbou. F.: Karl Freund, Franz Planer. Scgf.: Rochus Gliese, Erich Czerwonski. In.: Harry Liedtke (granduca Ramon), Mady Christians (granduchessa Olga), Robert Scholz (duca), Alfred Abel (Philipp Collins), Adolphe Engers (ministro delle finanze), Hermann Vallentin, Julius Falkenstein, Guido Herzfeld. P.: Union-Ufa.

L.: 2493m, D.: 126', bn, 35mm

Dal Münchner Filmmuseum Stadtmuseum, Cineteca Italiana di Milano e Cineteca del Comune di Bologna.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière . / *Restoration co-funded by Projecto Lumière.*

Didascalie tedesche / german intertitles

Il restauro

Di questo film si conosceva fino ad oggi una versione in bianco e nero con didascalie tedesche tratte dalla sceneggiatura di Murnau. La versione presentata oggi per la prima volta recupera i colori della versione originale, la morbida qualità fotografica di Karl Freund, e le didascalie tedesche (tratte dal visto di censura).

The Restoration

The film was known until now in a B&W version with German intertitles reconstructed from the original Murnau's scenario. This version includes the original tintings and tonings of the italian version, the smooth photographic quality created by Karl Freund and the original intertitles, taken from the censorship vards.

Il film

Se *Die Finanzen des Grossherzogs* è un film che lo stesso Murnau disprezzava e che realizzò su commissione con mentalità commerciale, lasciando molti elementi creativi nelle mani dei suoi collaboratori, sembrerebbe che non valesse la pena dedicargli grande attenzione. E tuttavia, avendo rinunciato ai ricorsi narrativi basati su emozioni pittoriche, Murnau si vide obbligato a utilizzare altri processi che rendono il film un interessante esercizio in cui sono contenute alcune delle migliori sequenze di tutta l'opera di Murnau.

I suoi espedienti comici, apparentemente semplici e assai diretti, sono in realtà il prodotto della riflessione di un intellettuale sullo spazio teatrale e filmico. La sorpresa motiva l'effetto comico. Esso può essere definito come una scorciatoia per arrivare alla soluzione di un problema apparentemente irrisolvibile. O come la repentina organizzazione di un tremendo disordine. O la rottura logica, ma inaspettata, di una catena, apparentemente interminabile, di avvenimenti. In altre parole, il rapido scaricamento di una tensione. (...)

Murnau utilizza come espediente comico la scomposizione spaziale, precedentemente presente con effetti drammatici. Tutte le sue riflessioni sugli ingressi in campo, limiti di inquadratura come limitazioni della realtà, ecc., vengono applicate alla commedia. La sorpresa spaziale come espediente comico non è invenzione di Murnau, (...) ma gli effetti di *Die Finanzen des Grossherzogs* si basano su un nuovo senso dello spazio cinematografico e su di una riflessione sui

limiti dell'inquadratura. Tanto le scene drammatiche che quelle comiche vengono risolte con lo stesso tipo di espediente: entrate in campo sorprendenti e scomposizioni spaziali. In definitiva, grazie a un assoluto dominio degli ingannevoli spazi cinematografici, (...) camuffando una parte dello spazio reale tramite l'inquadratura, scoprendo in seguito la relazione tra spazi apparentemente scollegati in un piano generale che includa i diversi spazi parziali. (Luciano Berriatua)

The film

If Die Finanzen des Grossherzogs is a film which Murnau himself despised, and only made to order on a commercial basis, leaving many creative elements in the hands of his collaborators, it would seem that it would not be worthwhile to dedicate much time to this film. Nevertheless, seeing as he had renounced the narrative recourses based on pictorial emotions, Murnau was forced to make use of other means, which make the film into an interesting exercise in which there are some of the best sequences of the whole of Murnau's work.

His comical expedients, which are apparently simple and very direct, are in fact the product of the reflections of an intellectual on theatrical and film space. Surprise motivates the comic effect. It can be defined as a shortcut to reach the solution of a seemingly irresolvable problem. Or like the sudden organisation of tremendous disorder. Or the logical but unexpected breaking of a chain, of apparently unending events. In other words, the rapid shaking off of tension. (...)

Murnau uses spatial distribution as a comical expedient, previously present with dramatic effects. All his reflections on the entrances on scene, the limits of fitting into the shot as limits of reality etc. are all applied to the comedy. The spatial surprise, as a comic expedient was not invented by Murnau, (...) but the effects of Die Finanzen des Grossherzogs are based on a new sense of the cinematographical space, and on a reflection on the limits of the shot. Both the dramatic and the comic scenes are resolved using the same expedient: sudden entrances onto the set and spatial distribution. Finally, thanks to the complete dominion of the cinematographic space, (...) camouflaging a part of the real space by means of a shot, discovering therefore the relationship between apparently unconnected spaces in a general plan which includes the different partial spaces. (Luciano Berriatua)

Sabato - Saturday 1

ore 9

Cinema Lumière

In viaggio verso terre lontane: gli Expedition films / The Voyage into Far-off Lands: the Great Expedition Films

LA CROISIERE NOIRE (Francia, 1926)

R.: Jean Poirier

D.:70'. 35mm

Dagli Archivi Citroen

Didascalie francesi / French intertitles

ore 10.10

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER (Stati Uniti, 1941)

R.: William Dieterle. S.: dalla novella *The Devil and Daniel Webster* di Stephen Vincent Benét. Sc.: Dan Totheroth, Stephen Vincent Benét. In.: Edward Arnold (Daniel Webster), Walter Huston (Mr. Scratch), Jane Darwell (Ma Stone), Simone Simon (Belle), Anne Shirley (Mary Stone), James Craig (Jabez Stone), Gene Lockhart (Squire Slossum), John Qualen (Stevens). P.: RKO/Radio.

L.: 2900. D.: 112', bn, 35mm

Dalla Cineteca del Comune di Bologna, Münchner Filmmuseum-Stadtmuseum e Filmoteca Española

Versione originale inglese / English original version

Il fascino di *The Devil and Mr. Webster* deriva soprattutto dai suoi aspetti formali. La splendida fotografia di Joseph August si ispira alla pittura rurale americana del XIX secolo, e in particolare ai quadri di Grant Wood, ma fino dalle prime immagini tale universo figurativo appare come filtrato attraverso una sensibilità *Neue Sachlichkeit*, raggelato. Le sequenze delle apparizioni del diavolo avvengono quasi sempre in piena luce e non giocano tanto - come si potrebbe immaginare - su un impiego espressionistico delle ombre, quanto sull'irrealismo dell'illuminazione (memorabile la prima apparizione di Belle, incorniciata dal fumo luminescente che fuoriesce dal camino). August impiega di frequente obiettivi grandangolari e garze o filtri, come nella bella sequenza che si svolge nella nuova casa di Jabez, dove l'immagine diviene flou e luccicante. Ancora più notevole la partitura composta da Bernard Herrmann per il film, che vanta una colonna sonora di qualità davvero straordinaria per quell'epoca (basta pensare alla eccezionale di alcuni rumori: come il tintinnio delle monete d'oro all'inizio). (Alberto Boschi)

The fascination of The Devil and Daniel Webster derives above all from its formal aspects. The splendid photography of Joseph August is inspired by the rural American picture of the 19th century, and in particular by the paintings of Grant Wood. However, until the first images such a figurative world appears refreezed, filtered as it is through a sensibility Neue Sachlichkeit. The sequences of the devil's apparition always appear in full light and they do not play much -as one would imagine- on an expressionistic position of the shadows, more so on the unrealism of the light (the first apparition of Belle is memorable framed by the luminous smoke which comes out of the fire). August employs a lot of wide-angled lenses and gauzes or filters, as in the lovely sequences in Jabez's new house, where the image becomes flou and sparkling Even more remarkable is the score composed by Bernard Herrman for the film, which boasts a sound track of an exceptional quality for that period (it is enough to consider the exceptional presence of certain sounds: like the rattle of the golden coin at the beginning). (Alberto Boschi)

ore 12.05

La nuova immagine del mondo / *The New Image of the World*

Le prime Pathé News / *The Earliest Pathé News*

Introduce / *Introduces*: Henri Bousquet, storico del cinema.

SCENES HISTORIQUES, POLITIQUES ET D'ACTUALITES:

Mohamed Ali II Shah de Perse (1909)

L.: 60m. D.:3'

Naples pittoresque (1909)

L.: 105m D.:5'

La traversée de la Manche par Blériot (1909)

L.: 100m D.: 5'

Course de coolies (1909)

L.: 19m D.:1'

Léon Tolstoï à Iasnaïa Poliana (1910)

L.: 70m D.:3'

Les Obsèques de Léon Tolstoï (1910)

L.: 50m D.:3'

Le Comte Leon Tolstoï-documents Pathé et Drankov (1909)

L.: 385m D.:20'

35mm, bn, dagli Archives Pathé Television

PATHE' JOURNAL (Francia, 1913)

Dal CNC - Les Archives du Film

D.:7', bn, 35mm

PATHE' JOURNAL (Francia, 1913)

Dal Nederlands Filmmuseum

35mm

Nell'aprile del 1908, Pathé Frères lancia sul mercato i suoi cinegiornali, prima col nome di *Pathé Faits Divers*, poi con quello che rimarrà fino al 1976 *Pathé Journal*. Dapprima mensile poi settimanale, il *Pathé Journal*, in edizioni inglesi, americane, tedesche o russe, diventerà quotidiano nel 1913. Nel 1912, Pathé apre al 6 Bvd Saint-Denis di Parigi una delle prime sale adibita esclusivamente alla proiezione di cinegiornali. Tuttavia, la nozione di cinegiornali non è nuova. Dal 1899, nelle sale controllate da Pathé si trovano filmati di eventi sportivi o politici come *Régates de juillet 1899 sur la Marne*, *Funérailles de la Reine Victoria* ou *Visite de Nicolas II*. Nel 1901, forse imitando Méliès, Pathé propone le sue attualità ricostituite nella Quinta serie dal titolo "Scènes historiques, politiques et d'actualités" che durerà fino al 1906. La domanda crescente del pubblico per filmati "venus d'ailleurs" porterà, prima gli inglesi poi i francesi, ad interessarsi sempre più alle notizie, anche le più effimere, che costituiranno i sommari del *Pathé Journal*. D'altronde, dal 1906 "Charles Pathé crée un service exclusivement consacré à la production d'actualités vraies sous la responsabilité de l'opérateur Bonvilain". Fino al 1920, i numeri del *Pathé-Journal* che sono sopravvissuti alla distruzione sono estremamente rari. Ne presentiamo qui due esempi. Un *Pathé-Journal* del 1913, approssimativamente di giugno o luglio, che, con i suoi 122 metri, dura circa 7 minuti. Del sommario, che contiene 12 filmati, ricordiamo un *exercice d'artillerie à Vérone*, *une visite à une école catholique La Bénédictine à Fécamp*, *des tirailleurs annamites et malgaches arrivent à Marseille* e anche *l'arrivée d'Indiens de la tribu des Pieds Noirs à la fête de la ville de Portland Etats-Unis*. Di un *Pathé-Journal* proiettato in Olanda e salvato dal Nederlands Filmmuseum ricordiamo *L'inauguration de la statue de Camoens à Paris*, *La Course Paris Bruxelles* e ancora *Le circuit automobile d'Anjou sous la pluie*. Presenteremo anche quelli che ci sembrano essere delle attualità sopravvissute alla distruzione e che sono conservate negli archivi della Pathé Télévision come *Les obsèques de Léon Tolstoï* filmati probabilmente da un operatore Pathé di nome Joseph Mundiviller detto Georges Meyer; *Une course de coolies en Extreme-Orient* o ancora la famosa *Traversée de la Manche par Blériot* che, come riportava il giornale *Comoedia*, fu "présenté le soir même de l'exploit". (Henri Bousquet)

In April 1908, Pathé Frères distributed his first newsreel, first under the name of Pathé Faits Divers, then with that which then remains until 1976, Pathé Journal. At first it was monthly, then it became weekly; the Pathé Journal, in English, American, German and Russian editions became a daily in 1913.

In 1912, Pathé opens at 6 Bvd Saint-Denis, Paris one of the first halls dedicated exclusively to the projection of newsreels. However, the notion of newsreel is not new. Since 1899 in the rooms under Pathé's control, there are films of sports events or politics. In 1901, perhaps imitating Méliès, Pathé proposes his news in the fifth series entitled

"Scènes historiques, politiques et d'actualités " *this lasts until 1906. The increasing public demand for "venus d'ailleurs" films will lead firstly the English, then the French to become more interested in the news, even the most ephemeral, which make up the Pathé Journal 's summaries. Until 1920, the number of Pathé Journal which have survived destruction are extremely rare. We will present two examples here. One Pathé Journal of 1913, of June or July, which with its 122 m, lasts for about seven minutes. From the summary, which contains 12 films, we must remember an exercise. From a Pathé Journal shown in Holland and saved by the NFM. We will also present those which seem to be news which has survived the destruction, and which are conserved in the archives of the Pathé Télévision like Les obsèques de Léon Tolstoi , probably filmed by a Pathé operator named Joseph Mundiviller and called Georges Meyer; Une course de coolies en Extrême-Orient or the famous Traversée de la Manche par Blériot which, as the *Comoedia* newspaper reported, was "présenté le soir même de l'exploit ". (Henry Bousquet)*

ore 14.45

Retrospettiva Alfred Machin / *The Alfred Machin retrospective*

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

DEVOUEMENT D'UN GOSSE (Francia, 1911)

P.: Pathé Frères

L.: 154m.(506 ft), D.: 8', bn, 35mm

Dal National Film & Television Archive

Didascalia tedesche / German intertitles

LE DIAMANT NOIR (Belgio, 1913)

P.: Belge-Cinéma Film

L.: 914m, D.: 50', bn, 35mm

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalia francesi / French intertitles

In *Le diamant noir* - film di questo periodo che, per determinati aspetti, preannuncia in modo più netto di altri l'ultimo periodo di Machin, quello in cui gli animali domestici, fra l'altro, svolgeranno una funzione importante - abbiamo una bella sequenza con una grande cancellata d'ingresso (sì, una variante del recinto!). La gente del villaggio si trova riunita lì davanti (come... alle porte di un palazzo? Ma si tratta di una ricca dimora borghese); poi il gruppo si disperde un po'; la cancellata si apre; l'auto dell'ispettore di polizia (che proviene da dietro la macchina da presa) entra nel parco. Tutto in un'unica inquadratura, naturalmente: la scena è densa e nello stesso tempo sobria, con una netta articolazione degli elementi. Con mano da maestro Machin realizza scene di questo tipo che, effettivamente e di nuovo, non sono altro che scene di collegamento.

Di collegamento, una scena così? Poco dopo il protagonista, accusato del furto del "diamante nero", lascia la casa attraverso il cancello, che questa volta si apre verso l'interno, oltrepassando il gruppetto di curiosi ormai disperso. Quel che aveva avuto inizio con il cancello deve anche concludersi nello stesso modo: infatti, verso la fine del film, abbiamo di nuovo due sequenze che si svolgono davanti alla cancellata d'ingresso. Senz'altro per motivi di composizione musicale, poiché le due azioni avrebbero potuto benissimo aver luogo altrove.

L'innocenza del giovane è stata dimostrata. Il barone e sua figlia escono dal parco in auto attraversando il cancello. Infine è davanti a esso che uno degli abitanti del villaggio consegna al giardiniere il ritaglio di giornale in cui si parla delle temerarie imprese del protagonista in Africa.(Eric de Kuyper)

In Le diamant noir - film of this period which, for certain aspects, foresees in a clearer way than others, Machin's last period, in which domestic animals play an important role - we have a beautiful sequence with a big entrance gate (yes, it's a variation on the fence!). The village people are gathered in front there; then the group scatters a little; the gate

opens; the police inspector's car (which comes from behind the cine-camera) enters into the park. Everything is in one shot, of course: the scene is full, and yet at the same time sober, with a net articulation of the elements. With a master's hand, Machin makes scenes like this, which are not new and are none other than connecting scenes. A connecting scene, a scene like that? Shortly afterwards, the protagonist is accused of the theft of the "black diamond", he leaves the house through the gate, which is opened towards the inside this time, going past the group of curious people which is breaking up. That which began with a gate must also end in the same way: in fact, towards the end of the film, we again have two sequences which take place in front of the entrance gate. No doubt for reasons to do with musical composition, seeing as the two actions could easily have been in other places. The innocence of the young man is proved. The baron and his daughter leave the park by car going through the gate. In the end, it is in front of the gate that one of the villagers gives the gardener the newspaper clipping where the protagonist's daring adventures in Africa are spoken about. (Eric de Kuyper)

Ritrovati e Restaurati / *Rediscovered & Restored*

ore 15.45

JE SERAIS SEULE APRES MINUIT (Francia, 1931)

R.: Jacques de Baroncelli. S. e Sc: Pierre-Gilles Veber, Henri-Georges Clouzot. F.: Louis Chaix, Henri Janvier. Scgf.: Robert Gys. M.: Georges van Parys, Philippe Parès. In.: Mireille Perrey (Monique Argilliers), Vanah Yami (la bonne), Pierre Bertin (Michel), Roger Blum (le mari), Robert Goupil (le pêcheur à la ligne). P.: Société des films Osso.

L.: 1552m, D.: 54'. 35mm

Dalla Cinémathèque Française

Versione francese / French version

Prima del film sonoro dell'autore de *La femme et le pantin* verrà presentato un frammento della copia originale di *Duel*, raro esempio di perfetta conservazione e altissima qualità delle colorazioni.

Before the sound film of the director of La femme et le pantin, a fragment of the original print of Duel will be shown, a rare example of perfect conservation and of the highest quality of colourings.

DUEL (Francia, 1927)

R.: Jacques de Baroncelli

Frammento di 10'.

Dalla Cinémathèque Française

ore 16.45

Retrospectiva Alfred Machin / The Alfred Machin retrospective

Restauri realizzati con il contributo del Projecto Lumière / Restorations co-financed by Projecto Lumière

CHASSE A LA PANTHERE (Francia, 1909)

P.: Pathé Frères

L.: 120m, D.: 6', col., 35mm.

Dalla Cinémathèque Royale Belge

Didascalie francesi / french intertitles

UNE GRANDE CHASSE A L'HIPPOPOTAME SUR LE HAUT NIL (Francia, 1910)

P.: Pathé Frères

L.: 74m. (l.o. 155 m), D.: 4', bn, 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge

LA CHASSE A LA GIRAFE DANS L'OUGANDA (Francia, 1911)

P.: Pathé Frères
L.: 139m, D.: 7', col., 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge
Didascalia tedesche / German intertitles

BABYLAS VIENT D'HERITER D'UNE PANTHERE (1911)

P.: Films Comica (Nice)
D.: Pathé Frères
L.: 180m, D.: 9', BN, 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge
Didascalia francesi / French intertitles

SAIDA A ENLEVE MANNEKEN PIS (Belgio, 1913)

P.: Belge-Cinéma Film
L.: 142m, D.: 7' a 16f/s, bn, 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge
Didascalia francesi / French intertitles

MOI AUSSI, J'ACCUSE (Francia, 1923)

R.: H. Wulschleger, Alfred Machin
P.: Films Alfred Machin
L.: 944m, D.: 29', bn, 35mm
Dalla Cinémathèque Royale Belge
Didascalia francesi, fiamminghe e tedesche / French, Flemish and English intertitles

ore 17.45

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

Ricostruzione del sistema sonoro ad alta fedeltà utilizzato da Orson Welles per realizzare *Citizen Kane*. Presentazione di Jean-Pierre Verscheure, Cinévolution, Mons
Reconstruction of the special sound system used by Orson Welles in filming Citizen Kane . Introduced by Jean-Pierre Verscheure, Cinévolution, Mons.

CITIZEN KANE (Stati Uniti, 1941)

R.: Orson Welles. Sc.: Hermann J. Mankiewicz, Orson Welles con la collaborazione di John Houseman e Joseph Cotten. F.: Gregg Toland. In.: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Everett Sloane (Bernstein), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Ray Collins (James W. Gittys), William Alland (Jerry Thompson), Agnes Moorehead (Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Norton Kane). P.: Orson Welles per la Mercury Productions
D.: 119'. 35mm
Da Cinévolution di Mons (Belgio)
Versione originale / Original version

La storia della tecnica cinematografica è molto più complessa e meno nota di quanto si creda. E in questo ambito, un capitolo certamente ancora da scrivere in gran parte è quello della evoluzione, spesso convulsa e confusa del sonoro per il cinema. Non solo negli anni che precedettero l'imporsi del sonoro ottico, ma anche, e soprattutto, in quelli che lo seguirono. Occorre infatti tenere presente che per lunghi anni mancò uno standard univoco di registrazione e di riproduzione del sonoro cinematografico e che lo sviluppo della radiofonia e in generale della tecnologia del suono (microfoni, impianti di registrazione, amplificatori, altoparlanti) avvenne per lungo tempo in modo spasmodico. Innumeri sono stati infatti i tentativi di ottenere risultati sempre migliori, ampliando la banda passante, migliorando il rapporto segnale-rumore, cercando di creare un sonoro "tridimensionale". La meraviglia del sonoro passava anche attraverso "meravigliosi" (o supposti tali) sistemi sonori.

In questa grande confusione, capita talvolta di avere sorprese anche sconvolgenti, come quella che riguarda *Citizen Kane*. Ben pochi sapevano, fino ad oggi, che il film era stato girato utilizzando uno di eusti strani sistemi di sonoro, destinati ad un breve ma intenso successo. In questo caso si tratta di un sistema che permette una maggiore modulazione e una riduzione drastica del rumore di fondo.

Questa come altre scoperte (o ri-scoperte) impongono serie riflessioni sulle modalità stesse in cui molti film vengono oggi visti e rivisti. E' infatti evidente che la fedele ricreazione dell'evento che è la proiezione cinematografica passa attraverso la fedele riproduzione - in questo caso - del suono che arrivava alle orecchie dello spettatore. E ciò implica, in molti casi, come in questo, la complessa ricostruzione di un sistema sonoro completo: dall'amplificazione all'altoparlante.

Così, il centro studi e ricerca Cinévolution di Mons (Belgio), ha elaborato un circuito di decodifica che permette la riproduzione di questo tipo di registrazioni su di un impianto convenzionale, a patto che sia di buona qualità, per poter sopportare dei picchi di modulazione che possono superare di 9dB il livello normale dell'impianto. In collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna abbiamo dotato la sala di un altoparlante d'epoca Western Electric in accordo con le caratteristiche Academy AO M-2, ed anche di un circuito particolare che adatta questa vecchia norma e che decodifica il sistema addizionale di riduzione del rumore non-complementare, fattore che costituisce la particolarità di questo sistema in cui il rumore di fondo, caratteristico delle registrazioni ottiche, è ridotto di 6dB.

The history of cinematographic technique is far more complex and unknown than one could imagine. And in this domaine, the chapter on evolution - often confused and chaotic - of sound systems is largely still to be written. It is not only a matter of the years preceding the formal birth of "sound-on-film", but also of the following period. We should not forget, in facts, that film industry lacked of a common standard for many years, and that evolution of radio and in general of sound technology (microphones, recording apparatuses, amplification, loudspeakers...) took place in a very chaotic way. Endless were the systems devised and used in order to improve the quality of the sound, to create or imitate stereophonic sound. The wonder of the "sound film" was also the wonder of "wonderful" systems.

In this complex domaine, sometimes great surprises are found. It is the case of Citizen Kane. Few people knew, until now, that Welles' film were produced by using one of those weird sound system, which had a large although short success. In this case, the system was meant to reduce the background noise and to improve the dynamic of the sound. Such a discoveries (or re-discoveries) impose serious thoughts about the way we are forced to see and hear films from the past. In facts, it is evident that a faithful reproduction of such an event as cinematographic projection of (e.g.) Citizen Kane implies the recreation of a complete sound system: from amplification to loudspeakers.

Therefore, in this case, the study and research centre Cinévolution, Mons (Belgium), has elaborated a decoding circuit which allows for the reproduction of this particular type of recording onto a conventional system (just so long as the existing sound system is of good quality, so as to be able to stand the modulation peaks which may go over 9dB more than the normal level of a sound system). In collaboration with the Cineteca del Comune di Bologna, we have provided the cinema Lumière with an original Western Electric speaker in accordance to the Academy AO M-2 characteristics, and also a particular circuit which adapts this old standard and which decodes the additional system of reduction of non-complementary noises, a factor which constitutes the peculiarity of this system in which background noise, typical of optical recordings, is reduced to 6dB.

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22,30

Ritrovati e Restaurati / Rediscovered & Restored

IL MUSEO DEI SOGNI (Italia, 1950)

R.: Luigi Comencini

Il cortometraggio *Il museo dei sogni* di Luigi Comencini, restaurato dalla Cineteca Italiana, viene presentato per gentile concessione dell'ASSOCIAZIONE PHILIP MORRIS PROGETTO CINEMA.

The short film Il museo dei sogni by Luigi Comencini, restored by the Cineteca Italiana di Milano, is shown thanks of the kind permission of Associazione Philip Morris Progetto Cinema.

Presentazione di / *Introduced by* Gianni Comencini (Cineteca Italiana di Milano)

FOOLISH WIVES (Stati Uniti, 1921)

R.: Erich von Stroheim. S. e Sc.: Erich von Stroheim. F.: Ben Reynolds, William Daniels. Scgf.: Erich von Stroheim, Richard Day. In.. Erich von Stroheim (conte Wladislas Serge Karamzin), Maude George (principessa Olga Petznikoff), Mae Bush (principessa Vera), George Christians poi Robert Edison (Howard Hugues), Patsy Hannen (Dolly Hugues), Cesare Gravina (Ventucci), Malvina Polo (Marietta, sua figlia), Dale Fuller (Maruska, la domestica). P.: Universal D.: 117'. 35mm

Dalla Cineteca Italiana di Milano e dalla Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie italiane / Italian intertitles

Una coproduzione musicale: / *A musical Co-production:* Auditorium du Louvre (Cinéma Muet en Concert), Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque québécoise, Cineteca Italiana.

Musiche di / Music by Gabriel Thibaudeau.

Gabriel Thibaudeau dirige l'Ensemble Lumière (*Gabriel Thibaudeau conducts the Ensemble Lumière*): Gabriel Thibaudeau (pianoforte, *piano*), Ugo Mantiglia (violino, *violin*), Giovanni Calcaterra (contrabbasso, *bass*), Claudio Venturi (tromba, *trumpet*), Federico Garato (trombone), Marie-Josèphe Lemay (soprano)

Ormai sappiamo che due copie dello stesso film muto, normalmente, sono diverse. Eppure *Foolish Wives* rappresenta un vero caso limite. Il ritrovamento della copia italiana su supporto nitrato, e colorata, da parte della Cineteca Italiana ci ha spinto a presentare quest'edizione in chiusura de *Il Cinema Ritrovato 1995*.

La versione italiana è estremamente danneggiata, sicuramente meno completa di quella americana, eppure le osservazioni proposte da Jacques Rivette ormai quarant'anni fa, e che qui sotto riportiamo, mantengono tutto il loro fascino.

Now we know that two prints of a silent film are - usually - different. Nevertheless Foolish Wives is definitely a peculiar case. The discovery of the Italian version, a coloured nitrate print at the Cineteca Italiana di Milano convinced us to show this version as the closing event of Il Cinema Ritrovato 1995 .

The italian version is very damaged, undoubtedly is shorter than the american version, nevertheless the impressions written by Jacques Rivette 40 years ago - that we publish here - are still fascinating.

Jacques Rivette e la versione italiana di *Foolish Wives*

Nel proporre al pubblico della Cinémathèque il "problema" delle due copie di *Foolish Wives*, Henri Langlois lasciava ognuno libero di trarre le proprie conclusioni: si tratta di *una* ipotesi, e come tale soggetta a correzioni.

In primo luogo: le due copie sono diverse non solo per quanto riguarda l'ordine delle sequenze (e il significato degli intertitoli), ma anche nel montaggio delle inquadrature all'interno delle medesime sequenze: inquadrature di una risultano assenti in un'altra, il loro ordine è spesso modificato, e anche i tagli e i raccordi sembrano essere diversi. Secondariamente, e cosa ancora più sconcertante: alcune inquadrature, comuni alle due versioni, risultano in realtà essere "versioni" diverse della medesima inquadratura, essendo la scena più articolata e l'azione più accurata in alcune piuttosto che in altre; le riprese più lunghe e incisive appartengono *sempre* alla copia italiana, mentre quella americana si accontenta della versione più anodina. Infine, un terzo ordine di dati è fornito dalla qualità fotografica delle due versioni: la copia italiana è certamente graffiata, tagliata e alterata dall'usura in molte sue parti, ma presenta un'incontestabile omogeneità. Quella americana, al contrario, presenta grandi differenze da una sequenza all'altra: alcune hanno la qualità di una stampa diretta da negativo, altre la grana e il grigiore tipici del controtipo. Inoltre le prime mi sono sembrate corrispondere alle scene che nella copia italiana presentano un diverso montaggio, mentre le seconde a quelle indenniche nelle due versioni o assenti dalla seconda.

E` facile intuire a quale conclusione siamo giunti: la versione italiana sarebbe una copia originale, certo amputata dal tempo e dalla censura, ma in cui gli elementi tuttora esistenti corrisponderebbero al montaggio di Stroheim. Quella americana sarebbe invece stata montata successivamente dalla Universal, forse desiderosa di sfruttare lo scandaloso successo dell'originale presentandone una versione più breve ed edulcorata - rimontaggio in cui sarebbe stato utilizzato per alcune scene un controtipo della versione originale, e per altre, più audaci, scarti o duplicati rimasti inutilizzati all'epoca del primo montaggio. Inoltre la versione italiana, per quanto mutilata possa essere, conserva una forza, una frenesia barocca, una poesia "pre-wellesiana", quasi del tutto scomparse nella versione americana, più fluida, ma anche più convenzionale (è assente, per esempio, la sequenza del tiro al piccione): quest'ultima può essere opera di un cineasta di grande talento, ma la prima soltanto di un creatore geniale. (*Post-scriptum (II)*, in , n. 79, gennaio 1958, p. 24 (in calce a Lotte H. Eisner, *L'Enigme des deux Nosferatu*).

Jacques Rivette and the Italian version of *Foolish Wives*

In proposing the "problem" of the two prints of Foolish wives to the Cinémathèque public, Henri Langlois left everyone free to draw their own conclusions: we are talking a hypothesis, which is therefore open to corrections. In the first place: the two copies are different, not only regarding the sequence order (and the meaning of the intertitles), but also in the editing of the shots inside the sequences themselves: shots in one are absent in another, their order is often modified, and the cuts and connections also seem to be different. Secondly, and more disconcertingly: some of the shots which are the same in the two versions, in reality turn out to be different "versions" of the same shot, seeing as the scene is more articulated and the action more carefully dealt with in some rather than in others; the longest and most incisive shots always belong to the Italian print, whilst the American one makes do with a more anodyne version.

Finally, a third order of data is provided by the photographic quality of the two versions: the Italian copy is scratched, cut and altered by wear in many parts, but it presents an incontestable homogeneity. The American one on the other hand presents big differences from one sequence to another: some have the quality of the copy directly from the negative, others the texture and greyness typical of the contrototype. Furthermore, the first seems to me to correspond to the scenes which in the Italian copy present a different editing, while the second ones to those which are identical in two versions or absent from the second.

It is easy to realise what the conclusion is: the Italian version is an original copy, which is of course a victim of time and censorship, but in which the elements still existing correspond to Stroheim's editing. The American one, on the other hand seems to have been edited by Universal, which was perhaps eager to speculate on the scandalous success of the original, presenting a shorter version - re-edited wherein the use of some scenes work as a contrototype of the original version, and for other more audacious ones, throwouts or duplicates left unused at the time of the first editing. Furthermore, the Italian version, however much mutilated, retains a force, a Baroque-like frenzy, a "pre-Welles", almost entirely lost in the American version, more fluid, but also more conventional (the pigeon shooting scene is missing for example): the latter could be the work of a film director of great talent, but the former could only be of an

*ingenious creator. (Post-scriptum (II), in , n. 79, january 1958, page 24 (after Lotte H. Eisner, *L'Enigme des deux Nosferatu*).*

Una recensione d'epoca

Chiaramente pensato come melodramma a sfondo sessuale, *Foolish Wives* è uno dei più divertenti drammi burlesque mai portati sullo schermo. Mack Sennett al suo massimo non ne ha mai fatto uno più divertente. Involontariamente divertente, *Foolish Wives* nondimeno è allo stesso tempo francamente osceno. (...)

Con i suoi due principali personaggi americani concepiti dall'autore come puri somari e gli stranieri, per contrasto mostrati come acuti furbacchioni che si fanno beffe degli americani a ogni occasione, *Foolish Wives* si propone come un malizioso insulto agli americani in generale e alla femminilità americana in particolare. Se scritto da un americano sarebbe stato già di cattivo gusto, ma quando robaccia come questa viene tirata fuori da uno straniero (von Stroheim è austriaco) la cosa è ancora più grave. (Bell, Variety 20 gennaio 1922)

A review from the time

*Obviously intended to be a sensational melodrama, *Foolish Wives* is one of the funniest burlesque dramas ever screened. Mack Sennett at his farcial best never made a funnier one: Unintentionally funny, "Foolish Wives", however, is at the same time frankly salacious. (...)*

With its two principal american characters conceived as a pair of unadulterated asses by the author and the foreigners by contrast shown as smart slickers who make monkeys out of the Americans at every turn, "Foolish Wives" stands as a leering insult to Americans in general, and American womanhood in particular. If written by an American, it would be pretty rough, but when stuff like this is handed out by a foreigner (von Stroheim is Austrian), it's aggravating. (Bell, Variety 20 gennaio 1922)

La musica

Scrivere la musica di un film come *Foolish Wives* di Erich von Stroheim non è cosa da poco. Un falso conte russo in una falsa Montecarlo, in compagnia di un falsario e di due princepesse, false anche loro...: tutto questo per ispirare una musica non... falsa, ma per lo meno "presa a prestito".

Nel corso dell'intera partitura ho lavorato secondo il principio del leitmotiv, assegnando a ciascuno dei personaggi un proprio tema che viene modificato in funzione della presenza di altri e della situazione drammatica. Tutta la musica del film si affida a un tema principale, quello del "Conte Sergei Karamzin".

Il compositore americano Sigmund Romberg, a cui si deve la prima partitura musicale per *Foolish Wives*, si servì, come usava all'epoca, di un collage di celebri partiture per orchestra e di un tema particolarmente efficace, affidato ai corni da caccia, "per annunciare ogni apparizione del sinistro Karamzin". A partire da questi dati e tenendo conto dell'orchestrazione da me scelta (violino, contrabbasso, tromba, trombone, piano e soprano - formazione eclettica tipica delle orchestre cinematografiche nell'epoca del muto), ho composto un tema per gli ottoni. Con un colore minore russo "alla Prokofiev", questo tema a due voci, allargandosi in movimenti contrari, contribuisce a esprimere la dualità lacerante del personaggio. Capace delle più alte acrobazie di galanteria e di savoir-vivre all'europea, Karamzin sprofonda con la stessa facilità nell'intrigo, nella cupidigia e nel sadismo: da qui la dualità della musica.

(...) Nel comporre questa musica ho voluto restituire un poco di sostanza a quello che Von Stroheim chiamava "lo scheletro del mio piccolo morto". Tutto sommato, un lavoro di ricostruzione immaginaria che si ricollega, servendosene, all'usurpazione come mezzo di espressione della verità, principio caro al genio di Erich von Stroheim. (Gabriel Thibaudau)

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice-presidente), Gino Agostini, Pietro Bonfiglioli, Marco Marozzi, Edolo Melchioni, Luciano Pinelli, Concetto Pozzati

Direzione culturale: Roberto Campari, Michele Canosa, Antonio Costa, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Nicola Mazzanti, Andrea Morini, Renzo Renzi, Sandro Toni, Bruno Torri, Gianni Toti, Davide Turconi

Direttore: Gian Luca Farinelli

IL CINEMA RITROVATO - 1995

Curatore: Nicola Mazzanti

Direzione culturale: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter Delpent

Collaboratori: Valeria Dalle Donne, Guy Borlée, Giacomo Manzoli .

Consulente musicale: Marco Dalpane

In viaggio verso terre lontane: gli expedition films - The voyage into far-off lands: the great expedition films, è stata ideata e realizzata da Peter Delpent

Retrospettiva Alfred Machin - The Alfred Machin retrospective, è stata ideata e realizzata dalla Cinémathèque Royale Belge

La nuova immagine del mondo - esposizione precinematografica (Sala dei Trecento Palazzo Re Enzo) è stata curata da Giampiero Brunetta e Carlo Alberto Zotti

La nuova immagine del mondo - The new image of the world, si è avvalsa dei consigli e delle indicazioni di Leonardo Quaresima

Il panorama è stato realizzato, con la consulenza di Angela Tromellini, dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti (Corso di Scenografia): Roberto Ledda, Valeria Zamagni, Elena Stanzani, Jason Corazzari, Consuelo Cabassi, Marc'Antonio Brandolini, Fabrizio Biggio, Raffaella Enrico, Marco Benatti, Gino Copelli, Lorenza Corfiati, Cristian Casadei, coordinati dal professor Prof. Enrico Manelli e dalla Prof.ssa Lidia Bagnoli

La serata inaugurale è stata diretta da Eric De Kuyper, assistito da Enrica Serrani

Ha collaborato il Professor Arnaldo Picchi e il *Laboratorio teatrale* del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, con gli allievi: Silvio Avossa, Sabrina Beretta, Fabrizio Cocchi, Massimo Corengia, Enrico Curti, Eivind Dolerud, Alessandra Ferri, Monica Giacomin, Piero Kotanidis, Grazia Leonetti, Francesca Liccardi, Cinzia Mela, Pier Paolo Ravaglia, Manuel Alonso Romero, Andrea Rosati, Emanuele Serpentini, Simonetta Venturini.

Amministratore: Gianni Biagi

Segreteria: Nadia Matteuzzi

Ufficio di Segreteria: Luisa Albertazzi, Roberto Benatti, Valerio Cocchi, Enio D'Altri, Giorgia Zabbini.

Ufficio Stampa e Cura editoriale: Paola Cristalli, Dario Zanelli

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

Responsabile di sala: Nicoletta Elmi

Personale di sala: Marina Robino, Marco Coppi

Traduzioni: Cristiana Querzè, Maura Vecchietti, Miriam Van Beuzekom, Janka Pastrello, Maria Luisa Mirone, Loredana Bongermino, Rossella Fontana, Camilla Buijs, Tony Kirby, Elizabeth Asha Mugan, Paolo Zurzolo, Andrea Brugnoli, Paolo Spina.

Importazione delle copie: Merzario, Vittorio Pagnoni

Ha prestato la sua preziosa collaborazione l'Ufficio Bologna Sogna: Monica Vaccari, Massimo Marzaduri, Emanuele Scigliuolo, Maurizio Marzaduri

Ringraziamenti:

Alberto Boschi, Henri P. Bousquet, Mario J. Cereghino, Eric De Kuyper, Vittorio Martinelli, Enno Patalas, Heide Schlupmann.

prof. Gianni Baratta (Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"), Dominique Paini, Claudine Kaufmann e Bernard Martinand, Marianne De Fleury, Laurent Mannoni (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Michel Contour, Eric Le Roy, Jean-Louis Cot (CNC - Les Archives du Film), Carlos Roberto de Souza (Cinemateca Brasileira), Miro Gori (Cineteca di Rimini), Joao Bernardo da Costa, José-Manoel Costa (Cinemateca Portuguesa), Gabrielle Claes, Sabine Lenk (Cinémathèque Royale Belge), Fred Junck (Cinémathèque Municipale de Luxembourg), Robert Daudelin (Cinémathèque Québécoise), Gianni Comencini e Marzio Castagnedi (Cineteca Italiana di Milano), avv. Angelo Libertini, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC-Cineteca Nazionale) Kitty Vincke e Claudia Dillmann (Deutsches Filmmuseum), Ildiko Berkes, Vera Gyurey, Vera Suranyi (Magyar Filmintezet), Jan-Christopher Horak, Klaus Wolkmer, Gerhard Ullmann (Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum), Ana Marquesan (Filmoteca de Saragoza), Mary Lea Bandy, Anne Morra (Museum of Modern Art), Sergio Toffetti (Museo del Cinema di Torino), Clyde Jeavons, Anne Fleming, Bryony Dixon (National Film & Television Archive), Janet McBain (Scottish Film Archive), Eva Orbanz (Stiftung Deutsche Kinemathek), E. Ebbinge e Bert Beverwijk (Teylers Museum), Dennis Doros (Milestone Film & Video), Thierry Rolland (Pathé Télévision), André Souchet (Archives Citroen), Thomas Ganz (Audiovisual Ganz), Marceline Loridan (Capi Films), Christian Belaygue (Cinémémoire)

Un particolare ringraziamento all'ATC di Bologna