

XXV Mostra Internazionale del Cinema Libero
IL CINEMA RITROVATO 1996

decima edizione / *Tenth edition*
sabato 29 giugno - sabato 6 luglio
Saturday June 29 - Saturday July 6
curato da / *edited by*

Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum

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

Con la collaborazione di:
Orchestra Regionale Arturo Toscanini
Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna
Associazione Nazionale Esponenti Cinematografici
ATC Azienda Trasporti Consorziali
Associazione Culturale Italo-Francese
Museo Rodolfo Valentino, Comune di Castellaneta

Con la sponsorizzazione / sponsored by:
Cinarchives (Paris)
Haghefilm (Amsterdam)
L'Immagine Ritrovata (Bologna)
Soho Images (London)

Sabato / Saturday 29

Cinema Lumière
ore 14.45

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

A MARRIED VIRGIN (L'avventuriero / Stati Uniti, 1918)

R.: Joseph Maxwell. S. e Sc.: Hayden Talbot. In.: Vera Sisson (Mary McMillan), Rodolfo di Valentini (Conte Roberto di San Fraccini), Frank Newberg (Douglas McKee), Kathleen Kirkham (signora McMillan), Edward Jobson (John McMillan).

P.: Maxwell Productions. D.: State Rights/General Film Co. Fidelity Pictures Co.

L.: 1452 m. D.: 70' a 18 f/s

Didascalie inglesi / English intertitles

Dalla Cinémathèque Royale Belge

In una dramedy di costumi borghesi, in uno scenario fatto di cavalli, campi da tennis, governanti e colazioni all'aperto, Valentino sembra portare, come per memoria involontaria, una cert'aria decadente da diva-film italiano. Si chiama Conte Roberto di San Fraccini, è un giovane avventuriero, un soldier of fortune (come suggerisce la didascalia) in quel campo di dure battaglie morali e sentimentali che è l'alta borghesia. E' anche, naturalmente, un seduttore: amante della moglie di un ricco uomo d'affari, riesce con strategie ricattatorie a farsi sposare dalla figlia, progettando al contempo una fuga con la fedifraga e con i soldi. "E' un nobile italiano", si dice di lui al suo ingresso nei salotti e nei giardini d'inverno, con una sorta di reverente curiosità: ed eccolo dunque vestito di bianco, perennemente velato dal fumo della sigaretta, testa lucida di brillantina, scriminatura come un solco, baciamano prolungati ed allusivi, in primissimo piano. Immagine sospesa tra dandysmo e volgarità, un fascino obliquo da *vilain* latino che certo magneticamente attrae, ma non manca di suscitare, anche, un remoto disprezzo sociale. Valentino, futuro amante destinato a sfumare ogni gradazione del languore e della passione, entra dunque in scena come variante giovane e mediterranea al modello Von Stroheim; e nel conte Fraccini di *A married virgin* (fasullo, corruttore, seduttore e destinato a una fine miserevole) si può persino intuire una piccola eco pregressa del finto conte russo di *Foolish wives*. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*In a dramedy of middle-class manners, in setting full of horses, tennis courts, governesses and breakfasts in the open air, Valentino seems to possess, as if by involuntary memory, a certain decadent air of the Italian diva-film. His name is Conte Roberta di San Fraccini, he is a young adventurer, a soldier of fortune (as an intertitle suggests) in that field of tough moral and sentimental battles which is the haute bourgeoisie. He is also, naturally, a seducer, the lover of a rich businessman's wife. He succeeds in blackmailing the daughter to marry him, while at the same time planning to escape An image suspended between dandyism and vulgarity, the oblique fascination of the Latin villain who, to be sure manages to attract but who does not fail to arouse a remote social disdain. Valentino, future lover destined to grace every level of languor and passion, enters the scene as a young Mediterranean variant of the Von Stroheim model; and in the Conte Fraccini of A married virgin (false, corrupt, seducer and destined to a miserable end) one can even intuit a small pre-echo of the fake Russian count in Foolish wives. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

ore 16.00

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

DIE LAWINE (La valanga / Austria, 1923)

R.: Mihály Kertész. S.: Ladislaus Vajda. F.: Gustav Ucicky. In.: Lily Marischka, Mary Kid, Mihály Varkonyi, Trude Keul. P.: Alexander Sascha Kolowrat per Sascha-Film.

L.: 2753 m. D.: 140' a 18 f/s

Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca Italiana di Milano, Oesterreichisches Filmarchiv

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Le cronache d'inizio secolo parlano spesso di un giovane campione di motociclismo, che è anche spericolato corridore d'auto, pilota d'aerei e di palloni frenati. Tutti lo chiamano Sascha, ma il suo vero nome è Alexander Joseph Kolowrat-Krakowsky, come ci informa l'almanacco di Gotha, dal quale può rilevarsi che, benché nato a Glenridge negli Stati Uniti il 29 gennaio 1886, si tratta del figlio del Conte Leopold, alta nobiltà austriaca, proprietario di mezza Boemia, e di un'americana, erede della più grande manifattura di tabacchi degli Usa. Rimasto orfano appena ventunenne, Sascha viene a trovarsi in possesso di una fortuna colossale, subentra alla presidenza di varie ed importanti società, la cui cura divide con la passione per le auto sportive ed il cinematografo, di cui intuisce da subito le grandi possibilità di sviluppo.

Una chiacchierata a Parigi con Charles Pathé nel 1909 lo spinge definitivamente ad intraprendere l'avventura in questa nuova forma di spettacolo che in Austria è ancora balbettante. (...) Il vero primo film a soggetto esce nel 1913: è *Der Millionenonkel* con Alexander Girardi, un beniamino delle platee viennesi, che in questo film si produce in 32 ruoli tratti dal suo repertorio operettistico. (...) Subito dopo la caduta della Repubblica dei Consigli di Béla Kuhn, la "Sascha" potrà contare sull'apporto degli esuli ungheresi Alexander Korda e Mihály Kertész. Korda realizza per la "Sascha" quattro film. (...) Più rilevante è l'apporto di Kertész, al quale Sascha affiderà la realizzazione di grosse produzioni alternate a vivaci commedie interpretate dalla moglie del regista, Lucy Doraine. Tra i film significativi vanno ricordati *Der Stern von Damaskus*, da un romanzo di Georges Ohnet, *Wege des Schreckens*, un dramma ambientato in una fabbrica, *Die Lawine*, girato sulle Alpi, *Der junge Medardus*, dal dramma di Arthur Schnitzler, ma soprattutto *Sodom und Gomorrha*. (Vittorio Martinelli)

*In the early years of this century, newspapers often reported about a young and reckless motorcycle and car driver, who is also a daring pilot of airplanes and airships. Everybody calls him Sascha but his real name is Alexander Joseph Kolowrat-Krakowsky, as stated in the Gotha's "Who's who", where we can also learn that he was born in the States, in Glenridge on Jan. 29, 1886 from Count Leopold - who owned half Bohemia - and his american bride, heiress of the largest tobacco company in the States. At the age of 21, Sascha inherited one of the largest fortunes in the world, became president of several important industries to which he must dedicate the time he spares from his other pursuit: cinema. In facts, when he met Charles Pathé in Paris in 1909, Sascha understood the possible development of the new medium and decided to invest in film industry in Austria, where production was still stammering. (...) His first real fiction film was dated 1913, *Der Millionenonkel*, with Alexander Girardi, an actor beloved by viennese audience, who played 32 roles from different operettas in the film. (...) After the fall of Béla Kuhn's Republic of Councils, Sascha Film can employ hungarian refugees such as Alexander Korda and Mihály Kertész. The first makes four films for Sascha (...) while the latter has a more active role, alternating kolossals and lively comedies with Lucy Doraine, Kertész's wife. Among the interesting ones, we can mention *Der Stern von Damaskus*, from a novel by Georges Ohnet, *Wege des Schreckens*, *Die Lawine*, a drama shot on location on the Alps, *Der junge Medardus*, from Arthur Schnitzler's drama, and obviously *Sodom und Gomorrha*. (Vittorio Martinelli)*

ore 18.15

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

COBRA (Stati Uniti, 1925)

R.: Joseph Henaberry. S.. dalla omonima commedia di Martin Brown. Sc.. Anthony Coldway. F.: J.D. Jennings, Harry Fischbeck. In.: Rudolph Valentino (Conte Rodrigo Torriani), Nita Naldi (Elize van Zile), Casson Ferguson (Jack Dorning), Gertrude Olmstead (Mary Drake), Hector V. Sarno (Victor Minardi), Claire De Lorez (Rosa Minardi), Eileen Percy (Sophie Binner), Lillian Langdon (Mrs. Porter), Rosa Rosanova (Marie), Henry Barrows. P.: Ritz-Carlton Pictures. D.: Paramount. L.: 1900 metri D.: 90' a 20 f/s

Didascalie inglese / English intertitles

Dalla Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division (with permission from Paramount Pictures)

La copia è stata tratta da una copia nitrato originale dalla Paramount nel 1969

This print was made from the original nitrate by Paramount in 1969

Valentino è un italiano, di vaghe ascendenze nobili, come non gli succedeva più dai tempi di comprimariato in *A married virgin*. Il film ha un'ambientazione contemporanea, il tono che domina è quello dell'eleganza cosmopolita, dove ogni dettaglio ottiene il suo risalto: giacche bianche, cravatte, orologi da polso. Motore narrativo e questione morale, per così dire, sono le donne, e il film arriva a tratti a raggiungere una sua remota ironia autobiografica. Le donne dominano la vita del Conte Torriani, lo attraggono irresistibilmente, ne manipolano la volontà, lo condannano alla frenetica tristezza del seduttore, infine alla solitudine: "Women! Always women! If only I could get away from that

all...", e come il vero Valentino anche il conte Torriani, in cerca d'una nuova vita, salpa dall'Europa verso l'America, scorge da lontano la Statua della Libertà e poi, appena sulle avenues, non può non concentrarsi sul passaggio di gambe femminili (gambe come quelle che il giovane Guglielmi accompagnò per qualche tempo sulle piste dei tango palace newyorkesi). Il personaggio ha una dandistica malinconia, attraversa una complessa galleria di visi, cappelli, abiti femminili che lo incorniciano, quasi a creare un raffinato setting di commedia al quale, tuttavia, l'umore valentiniano resta estraneo. (...) E' come se questo Valentino riflessivo e in sottrazione, quest'uomo che amava le donne senza allegria diventasse un corpo divistico opaco, risucchiato negli ambienti molto ampi, di lusso spoglio e quasi astratto, ideati da William Cameron Menzies. (Paola Cristalli , *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*Valentino is an Italian, of vague noble origins, as he hadn't been since the times of his second lead in A married virgin. The film has a contemporary setting, the dominating tone is that of cosmopolitan elegance, where every detail has its effect: white jackets, ties, wristwatches. Driving the narrative and the chief moral question, so to speak, are women, and the film arrives in parts at a remote autobiographical irony. Women dominate the life of Conte Torriani, they attract him irresistibly, they mould his will, they condemn him to the frenetic sadness of the seducer, and finally to solitude: "Women! Always women! If only I could get away from all that...", and like the real Valentino, Conte Torriani too, in search of a new life, leaves Europe for America, he espies the Statue of Liberty from afar and then, once on the avenues, cannot help but concentrate on the passing female legs (legs like those which the young Guglielmi accompanied for some time on the floors of New York's tango palaces). The character has a dandyistic melancholy, he moves through a complex gallery of faces, hats and female clothes which frame him, creating a refined setting of comedy to which, however, Valentino's humour remains external. (...) It is as if this thoughtful and removed Valentino, this man who loved women without joy became an opaque diva's body, sucked into the huge sets of bleak and almost abstract luxury designed by William Cameron Menzies. (Paola Cristalli , *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

Piazza Maggiore
ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

FAUST (Germania, 1926)

R.: Friedrich Wilhelm Murnau. S.: da Goethe, Marlowe e dal *Volksbuch* tedesco. Sc.: Hans Kyser. F.: Carl Hoffmann. Scgf.: Robert Herlth e Walter Röhrig. In.: Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mefisto), Camilla Horn (Gretchen), Frieda Richard (la madre di Gretchen), Wilhelm Dieterle (Valentin), Yvette Guilbert (Marthe Schwerdtlein), Eric Barclay (il duca di Parma), Hanna Ralph (la duchessa di Parma), Werner Fütterer (l'arcangelo). Hans Brausewetter, Lothar Muthel, Hans Rameau, Hertha von Walther, Emmy Wida. P.: Ufa.

L.: 2550 m. D.: 107' a 20 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Il restauro è stato realizzato dalla Filmoteca Española di Madrid con il contributo del Proiecto Lumière del Programma MEDIA dell'Unione Europea, in collaborazione con il Deutsche Institut für Filmkunde di Wiesbaden e il Danske Filmmuseum di Copenhagen, con il contributo del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino e della Turner Entertainment Co.

The restoration - co-financed by the Proiecto Lumière - was carried out by Filmoteca Española in collaboration with Deutsche Institut für Filmkunde in Wiesbaden, Danske Filmmuseum in Copenhagen, and with the contribution of Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin and Turner Entertainment Co.

Musica di (music by) *Paul A. Hensel*

Ricostruita da (*reconstructed by*) *Berndt Heller*, con la collaborazione di (*in collaboration with*) *Armando e Carlos Pérez Mántaras*

Diretta da (*conducted by*) *Berndt Heller*

Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini

Coro (*Choir*) del Teatro Comunale di Bologna diretto dal (*conducted by*) Maestro Piero Monti.

Berndt Heller ha insegnato Film Music all'Università delle Arti di Berlino fin dal 1975. E' conosciuto sia per le numerose produzioni e composizioni di musica per film recenti, sia per la ricostruzione di musiche originali per film muti. Ha eseguito concerti dal vivo per film muti in tutto il mondo, da Barcellona a Singapore. Fra i film per cui ha ricostruito la musica vi sono *Die Nibelungen*, *The Docks of New York*, *Merry Widow*, *Nosferatu*, *Metropolis* e *Der Rosenkavalier*.

Berndt Heller has taught Film Music at the Berlin University of Art since 1975. He is known both for his numerous productions and compositions of music for recent films, and for the reconstruction of original music for silent films. He has performed live concerts for silent films all over the world, from Barcelona to Singapore. Among the films for which he has reconstructed the music are: Die Nibelungen, The Docks of New York, Merry Widow, Nosferatu, Metropolis and Der Rosenkavalier.

Se Goethe fosse vivo, sono sicuro che questo film gli piacerebbe, e gli piacerebbero soprattutto cose di questo tipo (il plastico del volo sulle Alpi), le uniche capaci di ricordargli la sua opera.

F. W. Murnau

If Goethe were alive, I'm sure he'd like this film, and things of this type (the model of the flight over the Alps) above all, the only things capable of reminding him of his work.

F. W. Murnau

Faust è da considerarsi opera personale di F. W. Murnau, che ne modificò più volte la sceneggiatura fino a giungere alla definizione della propria visione del mito del vecchio alchimista. E` la sua opera più curata dal punto di vista plastico, quella in cui più evidente risulta la convinzione del regista della possibilità di trasformare il cinema in un'arte dotata di leggi proprie. Ma di questo film circolavano copie provenienti da negativi tra loro assai diversi, realizzati a partire da riprese parallele. Era necessario ricostruire il montaggio originariamente voluto da Murnau, ignorando le modifiche introdotte dall'Ufa all'epoca della distribuzione della pellicola, avvicinandosi nello stesso tempo alla qualità fotografica di tale originale

Il restauro del Film

Il dato più interessante di questo restauro risiede probabilmente in un suo aspetto che, in un certo senso, lo ha reso una novità assoluta: esso è riuscito a richiamare l'attenzione sul problema delle doppie versioni nel cinema muto, fatto apparentemente fin troppo conosciuto, ma al quale non si era mai riservato l'interesse che meritava.

Il restauro di *Faust* ci ha portato a scoprire che, per quanto logico possa sembrare, tale pratica non nacque agli inizi del sonoro perché ancora non esisteva o non era diffuso il sottotitolaggio o il doppiaggio. Essa venne allora semplicemente recuperata poiché già era abituale nel cinema muto, per quanto possa sembrare assurdo, dato che gli intertitoli potevano essere tradotti e sostituiti.

Studiando i diversi materiali di *Faust* conservati in tutto il mondo ho potuto verificare l'esistenza di almeno sette differenti negativi del film! Essi erano chiaramente destinati ai grandi mercati cinematografici, gli stessi che, soltanto tre o quattro anni più tardi, avrebbero obbligato i produttori a realizzare diverse versioni sonore di un film.

Il restauro è stato realizzato duplicando il negativo americano di Berlino, modificandone il montaggio seguendo quello della copia danese, sostituendo le scene contenenti testi inglesi con i corrispondenti tedeschi tratti dalla copia danese e dal lavander di Wiesbaden, integrando le scene eliminate negli USA da Murnau e tutte quelle deteriorate nel negativo

americano con altre tratte a volte dalla copia danese, a volte dal controtipo Turner, abbastanza completo ma la cui qualità fotografica lascia piuttosto a desiderare. Il lavoro è stato completato dalla sostituzione degli intertitoli americani con quelli originali tedeschi che quasi sempre occupavano lo stesso posto.

La Musica

Quando Murnau partì per Hollywood il 22 giugno 1926, egli considerava la sua opera terminata. Aveva compilato una lista di musiche di accompagnamento insieme a Ernö Rapée (che di lì a poco avrebbe a sua volta lasciato l'Ufa per Hollywood), comprendente temi dell'opera di Gounod. Il 25 agosto il film venne presentato a Berlino con questo accompagnamento, che alcuni critici di prestigio, come Hans Feld, non approvarono sostenendo che un film del genere avrebbe meritato musiche originali. Il produttore dell'Ufa, Hans Neumann, ritirò l'accompagnamento di Rapée e incaricò della composizione di una partitura originale dapprima Giuseppe Becce, che finì col rinunciarvi, poi Werner Richard Heymann che utilizzò temi originali insieme ad altri di repertorio nel suo accompagnamento che venne eseguito all'uscita del film a Berlino.

Poiché l'accompagnamento di Heymann, che prevedeva cori e un grande numero di strumenti, non poteva essere eseguito in piccole sale, Paul A. Hensel preparò una lista di musiche (48 brani) facilmente eseguibili da piccole orchestre. La compilazione di Hensel, molto ben accolta dalla critica, è l'unica a cui si è potuto accedere integralmente, grazie alla sua pubblicazione sul n.283 (26 novembre) del "Licht-Bild-Bühne". La musica di accompagnamento di Paul A. Hensel è stata sincronizzata secondo un'orchestrazione originale da Berndt Heller, con la collaborazione dei musicisti spagnoli Armando e Carlos Pérez Mántaras, completando i piccoli frammenti che Hensel aveva lasciato incompiuti nella sua compilazione, come il saluto di Mefisto al suo apparire (Hensel annotava: utilizzare una figura umoristica di flauto a ogni saluto di Mefisto), o il crescendo agitato del finale della prima scena tra il diavolo e l'arcangelo (Hensel annotava soltanto: gran crescendo agitato).

Per un piccolo frammento della scena della morte del monaco non è stato possibile individuare il tema *Scène funèbre* di Fauchey, indicato da Hensel, sostituito da un frammento di *Unstern!* di Liszt. Nei momenti in cui Hensel suggerisce tra le righe l'utilizzo della musica di Heymann senza definirne chiaramente il tema, essa è stata utilizzata. Hensel scrive per esempio: "Per il tema di Gretchen utilizzare una canzone dolce per strumenti a corda di 32 battute 3/4"; e il tema di Gretchen composto da Heymann è proprio una canzone strumentale di 32 battute 3/4. Berndt Heller, che ha preparato inoltre un accompagnamento corale per alcuni momenti del film, ha diretto l'orchestra alla presentazione di *Faust* all'ultimo festival di Berlino. (Luciano Berriatúa, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Faust should be considered as the personal work of F. W. Murnau, who changed its screenplay many times until he reached the definition of his own vision of the myth of the ancient alchemist. This is his most cared-for work from the point of view of versatility, the one in which the director's conviction of the possibility of transforming cinema into an art with its own laws appears most evidently. But copies were circulating of this film which came from very different negatives, edited with parallel takes. It was necessary to reconstruct the original cut wanted by Murnau, ignoring the changes introduced by Ufa at the time of the film's distribution, while at the same time coming close to the photographic quality of the original. Faithfulness to the director's vision was the criterion applied by us in this restoration which we are now finally able to present.

The restoration of the film

The most interesting element in the restoration of this film has probably been one of its aspects which have made it an absolute novelty, namely the fact of calling people's attention to the question of double versions in silent films, a fact which is apparently too well-known, but which had never been taken into adequate consideration as it deserved.

The restoration of Faust has led us to discover that, although it may seem logical, this practice was not introduced with the early sound films, because dubbing and subtitling did not exist or were not widespread yet. This practice was simply used because it was common in silent films, although it may seem absurd because intertitles could be translated and replaced.

The analysis of different materials of Faust preserved all over the world has allowed me to realise about the existence of not less than seven different negatives of this film! They were clearly earmarked for the large film markets, the same

ones that, only three or four years later, would have obliged producers to make different sound versions of a film. (...) Restoration has been made by duplicating the American negative of Berlin, by changing its editing following the same one as the Danish copy, replacing the scenes containing texts in English with those in German taken from a Danish print and from the Wiesbaden duplicating positive, by replacing the scenes which had been eliminated by Murnau in America as well as those deteriorated in the American negative with others in turn taken from the Danish copy or sometimes from the Turner duplicate, which was rather complete although its quality is far from excellent. The work has been completed by replacing the American intertitles with the original German ones, since they almost always occupied the same place.

Accompaniment music

When Murnau left for Hollywood on June 22 1926, he considered his work finished. He had prepared a list of accompaniment music together with Ernö Rapée (that he would have soon left Ufa to go to Hollywood), including pieces from Gounod's work. The film was presented on August 25 in Berlin with this accompaniment, but a few authoritative critics, such as Hans Feld, did not approve of it, stating that such a film would deserve original music. The Ufa producer, Hans Neumann, withdrew Rapée's accompaniment and charged first Giuseppe Becce, who would eventually give up, and then Werner Richard Heymann to write the full score. Heymann used original themes together with other repertoire pieces for his accompaniment which was played at the film's première in Berlin.

As Heymann's accompaniment also included choruses and a large number of instruments, it could not be played in small movie houses. Hence, Paul A. Hensel prepared a music list of 48 pieces which were easier to be played by small orchestras. Hensel's compilation, which was very well accepted by critics, is the only one where full access has been possible, thanks to its publication in the November issue n. 283 of the "Licht-Bild-Bühne" magazine. Paul A. Hensel's accompaniment music was synchronised according to an original orchestration by Berndt Heller, with the collaboration of Spanish musicians Armando and Carlos Pérez Mántaras, completing the small fragments that Hensel had left unfinished in his compilation, such as Mephisto's greeting upon his appearance (Hensel noted: a flute's humour note should be used at each Mephisto's greeting) or the agitato crescendo of the end of the first scene between the devil and the archangel (Hensel noted only: great agitato crescendo).

For a small fragment of the monk's death scene it was not possible to identify the theme *Scène funèbre* by Fauchey, as indicated by Hensel, which was instead replace by a fragment of *Unstern!* by Listz. When Hensel implicitly suggests the use of Heymann's music, without clearly defining its theme, that music has been used. For instance Hensel writes: "For Gretchen's theme use a 32 3/4-bar soft song for string instruments". Berndt Heller, who also prepared a chorus accompaniment for some scenes of the film, has directed the orchestra at Faust's presentation during the last Berlin film festival. (Luciano Berriatúa, "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Domenica / Sunday 30

Cinema Lumière
ore 9.00

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

DAMA S MALOU NOZKOV (La signora dai piedi piccoli, Cecoslovacchia, 1919)

R.: Premysl Prazsky e Jan S. Kolar. S.: Jan S. Kolar. Sc.: Jan S. Kolar e Gustav Machaty. F.: Svatopluk Innemann. In.: Olga Augustova, Gustav Machaty, Frantisek Pelisek, Premysl Prazsky, Svatopluk Innemann, Jan S. Kolar, Masa

Hermanova, Emilie Bokova, Anny Ondrakova. P.: Geem. L.: 835m, 43'.

Didascalie in cecoslovaco / Czech intertitles

Da: Narodni Filmovy Archiv

Tom sogna di fare il detective, e quando il suo amico Archibald viene derubato, si mette sulle tracce del ladro. L'indizio che trova è l'impronta di un piccolo piede femminile. Assieme al derubato, decide una tattica investigativa tutta particolare: Archibald fa lo sciuscià e prende la misura a tutte le donne che ricorrono ai suoi servizi, Tom va alla pista di pattinaggio a aiuta le donne a calzare i pattini. Poi finisce per innamorarsi della ladra.

I principali motivi di interesse del film sono l'interpretazione di un giovanissimo e smilzo Machaty e della Ondrakova, più nota come Anny Ondra, di cui è curiosamente inserito un breve provino (2min) all'inizio del film, girato dal regista che l'aveva incontrata in un parco. (Vittorio Martinelli)

Tom dreams of being a detective, and when his friend Archibald is robbed, he goes on the trail of the thief. His main clue is the print left by small female foot. Together with the victim, he decides on a rather peculiar investigative tactic: Archibald gets a job as a shoeshine boy and measures the feet of all the women who make use of his services while Tom goes to the skating rink and helps women to put on their skates. He then finishes by falling in love with the thief. The main points of interest in the film are the performance of a very young and slender Machaty and Ondrakova, better known as Anny Ondra, and of whom a short screen test (2min) is inserted at the beginning of the film, shot by the director who had met her in a park. (Vittorio Martinelli)

ore 9.45

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

SODOM UND GOMORRAH (Austria, 1922)

Parte I *Die Sünde* (Il peccato) e parte II *Die Strafe* o *Sühne* (La punizione o Espiazione)

R.: Mihály Kertész. S. e Sc.: Ladislaus Vajda, Mihály Kertész. F.: Gustav Ucicky. Scgf.: Julius von Borsody. In.: Lucy Doraine (Mary Conway/Lia, la moglie di Lot/la regina di Assiria), Georg Reimers (Jackson Harber), Walter Slezak (Eduard, suo figlio/un orafo di Galilea), Erika Wagner (Agatha Conway, madre di Mary), Mihály Varkonyi (sacerdote, precettore di Eduard/l'angelo del Signore), Kurt Ehrle (Harry Lighton, fidanzato di Mary/Lot), Paul Askonas, Julius Szöreghi, Franz Herterich. P.: Sascha-Film.

L.: 3291 m. D.: 150' a 18 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Cineteca Italiana

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by Proiecto Lumière*

(...) Certo, il precedente *Intolerance* s'impone come ineludibile, sia per il riferimento scenografico alla monumentale reggia babilonese (allo stesso titolo viene menzionato *La moglie del faraone*, 1921, di Lubitsch), sia per la compresenza di epoche diverse in uno stesso film. Peraltro Kertész era grande ammiratore di Griffith. Tuttavia ci pare che *Intolerance*, rispetto a *Sodom und Gomorrha*, sia meno una riminiscenza o un modello da seguire che un esempio clamoroso e un termine di raffronto: una sfida. *Sodom und Gomorrha*, allora, non è una malcelata imitazione; la sua pretesa è uguagliare e persino superare *Intolerance*. Quel che si dice una risposta. Vienna entra in concorrenza con Hollywood e la sfida sullo stesso terreno. *Sodom und Gomorrha*, questo colossal ambizioso (il più importante sforzo produttivo del cinema austriaco del dopoguerra), questo melodramma biblico che non teme l'omelia, si prende sul serio. La sfida è produttiva ma anche idelogica. (Michele Canosa, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Certainly, the earlier Intolerance is an unmistakeable influence, both for the scenographic reference to the monumental Babylonian palace (in the same respect Das Weib des Pharao, 1921, by Lubitsch is mentioned), as well as the presence of two different time periods in the same movie. Kertész was also a great admirer of Griffith. However, it seems to us, that Intolerance, in comparison with Sodom und Gomorrha, is not so much reminiscent, or a model to

follow, but rather a striking example and an element of comparison: a challenge. Sodom und Gomorrha, therefore, is not a mere imitation; its purpose is to be like Intolerance, or even better. And what a challenge!. Vienna enters into competition with Hollywood and on its own ground. Sodom und Gomorrha, this ambitious project (the most important production effort by Austrian cinema in the Interwar Period), this Biblical drama which has no fear of homily, is taken seriously. The challenge is productive, but also ideological. (Michele Canosa, in "Cinegrafia", VI, n.9, 1996)

Il restauro

(...) Il restauro di *Sodom und Gomorrha* prende l'avvio nel 1987 (...) In collaborazione con la FIAF, poterono essere localizzati in alcuni archivi frammenti di *Sodom und Gomorrha*. Nel 1987 anche le cineteche della Repubblica Democratica Tedesca e dell'Ungheria ci misero a disposizione i frammenti da loro conservati di questo film che contenevano parte della vicenda moderna. (...) Anche con questo nuovo materiale il racconto era molto lacunoso; così vennero inseriti nel film, oltre alle poche autentiche didascalie esistenti, anche testi di raccordo. Con l'aiuto di varie critiche e materiali d'epoca, si poterono completare i frammenti lacunosi. Il film presentato nel 1987 era una sintesi dell'originale (2000m contro i 4.100 originali).

Dopo che nel 1988 la cineteca di Praga offrì all' Österreichisches Filmarchiv una copia nitrato, fino ad allora sconosciuta, di *Sodom und Gomorrha*, si è potuto progettare un miglioramento del primo restauro. (...) Nel 1989 e 1990 è stato rielaborato ed analizzato tutto il materiale disponibile fin nei minimi particolari. Per il controllo e l'identificazione avevamo a disposizione anche alcuni manifesti del Danske Filmmuseum, riassunti del contenuto, critiche e una partitura della musica originale (compilata da Giuseppe Becce) del Deutsche Filmmuseum di Frankfurt. Dopo il necessario lavoro di montaggio, sulla copia-lavoro e sul negativo, avevo finalmente a disposizione l'ultima versione aggiornata e corretta (della lunghezza di 2745 m).

Nel giugno 1993 giunse a Vienna la notizia che la Cineteca di Bologna aveva ritrovato in Italia una copia nitrato in buono stato di conservazione di *Sodom und Gomorrha*. Si trattava di una copia con didascalie italiane e - questa era la particolarità - in parte colorata. Il primo esame del contenuto a Vienna rivelò che si trattava di una versione molto breve (la durata è inferiore a un'ora), lacunosa in molte parti, mancando addirittura di intere sequenze. Il materiale a disposizione conteneva però lunghe scene complete e alcune inquadrature in più rispetto alla versione 1990 di Vienna. Il lavoro di ricostruzione è stato completato a Vienna, mentre tutti gli interventi tecnici si sono svolti a Bologna. Si è proceduto alla duplicazione della copia italiana su controtipo negativo in bianco e nero e da questo è stata tratta una copia lavoro, che è stata inviata a Vienna. Su questa base si è proceduto a rielaborare completamente la versione del 1990. Grazie all'aggiunta di molte didascalie (presenti sulla copia e ritradotte dall'italiano) molte parti sono state riorganizzate e molte scene modificate nel montaggio. La collazione di tutti i materiali disponibili ha permesso di chiarire molti punti oscuri; si è potuto, per esempio, dimostrare con certezza che la copia italiana era stata stampata dallo stesso negativo nitrato (quello ritrovato a Berlino). (...) Così il film è stato di nuovo rielaborato ed ora è aderente, anche allo svolgimento dell'azione, alla versione originaria in due parti.

In questo modo si è potuto arrivare a correggere certe sequenze, e la struttura del film risulta ora completamente aderente alla partitura musicale scritta da Giuseppe Becce. (Josef Gloger, Österreichisches Filmarchiv)

The restoration

(...) *The restoration of Sodom und Gomorrha was begun in 1987 after several years of planning. (...) In collaboration with the FIAF, fragments of Sodom und Gomorrha were able to be localised in different archives. In 1987 the film archives of the German and Hungarian Democratic Republics also made available the fragments of the film in their keeping which contained part of the realistic and modern part. (...) Even with this new material, the film was full of lacunae; thus remembered texts were also inserted into the film, as well as the few authentic captions left. (...) The film presented in 1987 was a synthesis of the original (2000m as opposed to the original 4.100).*

When, in 1988, the Prague film archive offered the Österreichisches Filmarchiv a hitherto unknown nitrate copy of Sodom und Gomorrha, we were able to plan an improvement of the first restoration. (...) In 1989 and 1990 all the available material was re-elaborated and analysed in exhaustive detail. For checking and identification we obtained some posters from the Danske Filmmuseum, summaries of the contents, critiques and a score of the original music (compiled by Giuseppe Becce) from the Deutsche Filmmuseum in Frankfurt. After the necessary montage work on the

working copy and the negative, we finally had the latest updated and corrected version (of a length of 2745 m). In June 1993, the news that in Italy the Cineteca di Bologna had found a nitrate copy of Sodom und Gomorrha in good condition arrived in Vienna. This was a copy with Italian captions and - this was the interesting news - was partly coloured. A first examination of its contents in Vienna revealed that it was a very short version (lasting less than an hour), which was patchy in many parts and sometimes missing entire sequences. The available material, however, contained some long complete scenes and some new shots with respect to the Vienna 1990 version. Reconstruction work was completed in Vienna, while all the technical work was carried out in Bologna. A duplication of the Italian copy was made on dupe negative in black and white and from this a working copy was drawn, which was then sent to Vienna. On this basis we then proceeded with a complete re-working of the 1990 version. Thanks to the addition of many captions (present on the copy and retranslated from Italian) many parts were reorganised and many scenes changed in editing. The collation of all the available materials allowed us to clear up many obscure points; we were able, for example, to conclusively prove that the Italian copy was printed from the same nitrate negative as the one found in Berlin. (...) The film (and thus the unfolding of the action) was reordered again, and is now faithful to the original version in two parts. This also allowed us to correct certain sequences and the structure of the film now follows the musical score written by Giuseppe Becce perfectly. (Josef Gloger, Österreichisches Filmmuseum)

ore 12.15

Presentazione del libro **DANTE NEL CINEMA**, curato da Gianfranco Casadio (Ravenna, Longo Editore, 1996).
Presentation of the book DANTE NEL CINEMA curato da Gianfranco Casadio (Ravenna, Longo editore, 1996)

Durante la presentazione verrà proiettato un breve brano del film **Dante nella vita e nei tempi suoi** (Italia, 1922).
During the presentation, a short clip of the film Dante nella vita e nei tempi suoi (Italy, 1922) will be shown.

Il rapporto tra poesia dantesca e produzione cinematografica è stato sviluppato ed approfondito, riempito di dati ed argomentazioni, con il progetto "Dante nel cinema", articolato in una rassegna cinematografica, una mostra fotografica ed un convegno di studi; lo spirito di ricerca ed il rigore scientifico sono stati gli elementi comuni alle tre diverse articolazioni del progetto. Questo volume presenta gli atti del convegno, ma non solo, qui si rende conto del lavoro complessivo svolto: la ricerca, la filmografia, il recupero/restauro, l'approfondimento. Non è quindi, come a volte avviene, una semplice raccolta delle qualificate relazioni svolte al convegno: si tratta di un saggio organico, pensato come tale sin dall'inizio del progetto, che lascia traccia di quanto fin qui studiato ed approfondito sul tema e crea le premesse affinché altri sviluppino ulteriori fasi della ricerca. Né si può considerare questo solamente come strumento per specialisti del cinema e della sua storia, anche se sicuramente lo è; la lettura da parte di non specialisti, insegnanti in primo luogo, porterà buoni frutti per la messe di spunti, temi, stimoli, indicazioni metodologiche che i diversi contributi suggeriscono.

Il libro contiene saggi di Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Gianfranco Casadio, Antonio Costa, Alberto Farassino, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Sergio Raffaelli, Christopher Wagstaff.

The relationship between Dantean poetry and cinematographic production has, with the project "Dante nel cinema", been developed and improved with increased data and argument. The project is arranged into a cinematographic review, a photographic exhibition and a seminar. This volume not only presents the minutes of the seminar but also summarises the totality of the work undertaken so far: the research, filmography, recovery and restoration and investigation. The book gives a trace of what has been studied and investigated on the subject up to the present day and creates the premises to allow others to carry on further research work.

The book contains papers by Aldo Bernardini, Gianpiero Brunetta, Gianfranco Casadio, Antonio Costa, Alberto Farassino, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Sergio Raffaelli and Christopher Wagstaff.

ore 14.45

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

DER JUNGE MEDARDUS (Austria, 1923)

R.: Mihály Kertész. S.: dal dramma omonimo di Arthur Schnitzler. Sc.: Arthur Schnitzler e Mihály Kertész. F.: Gustav Ucicky, Edward von Borsody. Scgf.: Julius von Borsody, Arthur Berger. In.: Mihály Varkonyi, Anny Hornik, Maria Hegyesi, Egon von Jordan, Mary Stone, Franz Glawatsch, Julius Szoregh, Joseph Konig, Ludwig Rethay, Karl Lamac, Agnes d'Ester, Ferdinand Onno, Michael Xantho. P.: Alexander Kolowrat per Sascha-Film.

D.: 100'.

Didascalie francesi / French intertitles

Dalla Cinémathèque Française

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Mihály Varkonyi, divenuto poi *Victor Varconi*, è nato in un piccolo paesino dell'Ungheria chiamato Kisvard il 31 marzo del 1891. Coetaneo dei Korda e dei Curtiz, che negli anni precedenti la prima guerra mondiale cercano di dar vita ad un cinema nazionale, Mihály Varconi che ha *le physique du rôle* per il cinematografo, appare spesso e sin dall'inizio come protagonista di una miriade di film che toccano tutti i generi, dalla trasposizione di opere letterarie o teatrali a commedie brillanti, da vicende avventurose a drammi passionali.

Purtroppo, la quasi totalità dei film ungheresi del muto è andata persa e sembra che oggi non esista, di tutta l'attività cinematografica in patria di Varconi (...). Tra il 1920 ed il 1921 interpreta quattro film a Berlino, in due dei quali, *Jenseits von Gute und Böse* e *Nachtbesuch in der Northernbank*, giunti anche in Italia, dimostra una eccellente propensione per i ruoli *à sensation*, producendosi in situazioni mozzafiato in due film di Alexander Korda, poi in *Sodom und Gomorrha*. Quando *Sodoma e Gomorra* arriva negli Stati Uniti, viene visto da Cecil B. De Mille, il quale vuole ad Hollywood il giovane attore ungherese. Nel 1924, il celebre regista ne fa il protagonista di *Changing Husbands*, diretto da Frank Urson sotto la sua supervisione. Il film è, come indica il titolo, una commedia degli equivoci, in cui due coppie si scambiano vicendevolmente mariti e mogli, e rientra perfettamente nel genere maliziosamente libertino, tipico del De Mille prima maniera. Varconi fu perfetto, secondo i critici, nel dare la replica all'antagonista Raymond Griffith; De Mille lo volle anche in *Feet of Clay* e *Triumph*.

Dopo l'esperienza hollywoodiana, Varconi ritorna in Europa: Korda l'ha richiamato per una allegra commedia con sua moglie e Willi Fritsch, *Der Tänzer meiner Frau*. Ed assieme alla Korda, Varconi appare anche in un film italiano di Amleto Palermi, girato parte in Italia e parte in Austria, intitolato *L'uomo più allegro di Vienna*. Subito dopo, Palermi inizia a girare assieme a Carmine Gallone *Gli ultimi giorni di Pompei*, una rivisitazione del celebre romanzo di Bulwer Lytton, più volte portato sullo schermo: protagonisti saranno ancora Victor Varconi e Maria Korda, cui si aggiunge lo spettrale attore tedesco dei film di Lang, Bernhard Goetzke.

E' il suo momento magico: appena terminato il film ritorna di nuovo negli Stati Uniti, dove negli anni di fine muto appare continuamente in film d'ogni genere, dal gangsteristico *Chicago* a *The Angel of Broadway*, dove ritrova la sua partner favorita, Beatrice Joy. Cecil B. De Mille ne fa un ufficiale zarista in *The Volga Boatman*, addirittura Ponzio Pilato nel *Re dei Re*. A conclusione del muto è Nelson in un apprezzato film di Frank Lloyd, *The Divine Lady*.

Col sonoro, come molti attori non di lingua inglese, Varconi vede la sua carriera, allora all'apice, crollare verticalmente: farà dapprima qualche versione tedesca dei film americani, poi, piano piano verrà messo ai margini del cast. Ma per tutti gli anni Trenta e Quaranta il suo volto, seppure in posizione defilata e con gli inevitabili segni dell'età, continuerà ad apparire in tre o quattro film ogni anno. Victor Varconi è morto a Santa Barbara di California il 16 giugno 1976. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Mihály Varkonyi, later to become Victor Varconi, was born in the little village of Kisvard on March 31st, 1891. A contemporary of Korda and Curtiz, who in the years before the First World War had tried to give life to a national cinema, Mihály Varconi, with the physique du rôle for cinema, appeared often and right from the start as the leading actor in a myriad of films of every genre, from reworked literary works or theatre plays to sparkling comedies, from adventure films to dramas of passion. (...)

Unfortunately almost all his Hungarian silent pictures have been lost and today it seems that nothing remains of Varconi's work from his own country (...). Between 1920 and 1921 he played in four films in Berlin, in two of which -

Jenseits von Gute und Böse and Nachtbesuch in der Northernbank - *he showed an outstanding propensity for à sensation roles, performing in breath-taking situations in two movies by Alezander Korda. In Sodom und Gomorrah, the Biblical-modern colossal strongly intended by Sascha Kolowrat as a showpiece for Austrian cinema, Varconi was the angel of the Lord. When Sodom und Gomorrah was distributed in the United States it was seen by Cecil B. De Mille, who wanted the young Hungarian to be brought to Hollywood. In 1924 the celebrated director made him the protagonist of Chancing Husbands, directed by Frank Urson under his supervision. The film, as indicated by its title, is a comedy of misunderstanding, where two couples exchange their partners, and fits perfectly in the maliciously libertine genre, typical of De Mille's early work. Varconi was perfect, according to the critics of "Variety" and "The New York Time", setting off the star, Raymond Griffith. De Mille also called him for Feet of Clay and Triumph. After his experience in Hollywood, Varconi came back to Europe: Korda had asked him to play in a lively comedy with his wife and Willi Fritsch, Der Tänzer meiner Frau. And together with Maria Corda, Varconi also appeared in an Italian film by Amleto Palermi, shot partly in Italy and partly in Austria, with the title of L'uomo più allegro di Vienna. Immediately afterwards, Palermi started to direct together with Carmine Gallone Gli ultimi giorni di Pompei, an adaptation of the famous novel by Bulwer Lytton brought to the screen many times: the protagonists were once again Victor Varconi and Maria Corda, alongside the ghostly German actor of Lang's films, Bernhard Goetzke.*

This was his magic moment: as soon as the film was completed he returned to the United States, where in the last years of silent cinema, he appeared continuously in pictures of every genre, in gangster movies such as Chicago and The Angel of Broadway, where he again found his favourite partner, Leatrice Joy. Cecil B. De Mille made him a Czarist officer in The Volga Boatman, and even Pontius Pilate in The King of Kings. At the closing of the silent era he played Nelson in a celebrated film by Frank Lloyd, The Divine Lady.

With the onset of talkies, as with many other non-English speaking actors, Varconi saw his career, then at its zenith, plummet downwards. At first he turned to acting in some German versions of American movies, then gradually he was moved to minor parts. But throughout the thirties and forties his face, showing the inevitable ravages of time, continued to appear, although in secondary roles, in three or four movies a year, for example with Irene Dunne in Roberta, as Victor Hugo in Suez, as Hess in The Hitler Gang and as a constant presence in the movies made by his mentor, De Mille.

Victor Varconi died in Santa Barbara, California, on June 16th, 1976. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 16.20

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

ANNA KARENINA (Ungheria, 1918)

R.: Marton Garas. S.: dal romanzo omonimo di Lev Tolstoj. In.: Emil Fenyvesy, Irene Varsanyi, Deszo Kertész. P.: Hungaria.

L.: 1536m D.: 84' a 16 f/s.

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Magyar Filmarchivum

E' uno di quei film umili, del tutto votati a servire il romanzo di cui costituiscono la traduzione per immagini. Ma il film di Garas è anche un film intelligente, in grado di cogliere i temi profondi e le inquietudini del testo di partenza. Così si spiega tutta quell'insistenza sulle scene in stazione, sugli arrivi e le partenze dei treni, veri e propri flash-forward del destino dell'eroina. Così si spiega l'interpretazione sentita e asciutta di Irene Varsanyi o la sobria messa in scena che non sale mai sopra le righe e riproduce perfettamente quell'aria di desolata rassegnazione che emerge fra le pieghe del romanzo. Con mirabile senso della sintesi, tutte le scene rappresentative del romanzo sono già contemplate in questa pellicola dominata da un'erótismo tragico magnificamente riassunto in una carezza brechtiana con cui Anna percorre il viso di un Wronsky cinico e assorto. Notevole è anche il finale, troncato sul controcampo del treno che travolge l'eroina. Vera e propria soggettiva sul buio e sulla morte: tutti sanno ciò che deve accadere alla donna e non c'è nessun bisogno di raccontarlo. La soluzione adottata è quella della pura espressività. (Giacomo Manzoli)

This is one of those humble films, totally given over to serving the books of which they are the translation in images. But Garas' film is also an intelligent film, capable of grasping the profound themes and anxieties of the original text. Thus the insistence on all those scenes in stations, on the arrivals and departures of trains is explained as flash-forwards to the heroine's destiny. Thus Irene Varsanyi's dry and sincere interpretation or the sober staging which never rises to excess and perfectly reproduces that sense of desolate resignation which emerges from the folds of the book. With an admirable sense of synthesis, all the scenes which are most representative of the novel are already contemplated in this film - dominated as it is by a tragic eroticism magnificently summarised in the Brechtian caress with which Anna touches the face of a cynical and absorbed Vronsky. The ending is also remarkable, truncated on the reverse angle of the train which sweeps away the heroine. An out and out subjective on darkness and death: everyone knows what must happen to the woman and there is no need to tell it. The solution adopted is that of pure expressiveness. (Giacomo Manzoli)

ore 17.45

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (I quattro cavalieri dell'Apocalisse / Stati Uniti, 1921)

R.: Rex Ingram. S.: dal romanzo *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* di Vicente Blasco Ibáñez. Sc.: June Mathis. F.: John F. Seitz. In.: Rudolph Valentino (Julio Desnoyers), Alice Terry (Marguerite Laurier), Pomeroy Cannon (Madariaga), Josef Swickard (Marcelo Desnoyers), Alan Hale (Karl von Hartrott), Brinsley Shaw (Calendonio), Bridgetta Clark (Dona Lucia), Mabel Van Buren (Elena), Nigel de Brulier (Tchernoff), Bowditch Turner (Argensola), John Sainpolis (Laurier), Mark Senton (senatore Lacour), Virginia Warwick (Chichi), Derek Dent (René Lacour), Stuart Holmes (capitano Von Hartrott), Jean Hersholt (professor von Hartrott), Wallace Beery (tenente colonnello Von Blumhardt), Henry Klaus (Heinrich), Edward Connelly (affittacamere), Kathleen Kay (Georgette), Claire de Lorez (M.lle Lucette), Bull Montana (cameriere francese), Noble Johnson (Conquest), Arthur Hoyt (tenente Schnitz), Isabelle Keith (donna tedesca), Minnehaha (infermiera). P. e D.: Metro.

L.: 10460 feet. D.: 133' (in due parti)

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Photoplay Productions (with permission from Turner Entertainment Distribution)

Musica di (*music by*) Carl Davis eseguita dalla (*performed by*) Orquestre Symphonique de la Radio Television Luxembourg

Prodotta da (*Produced by*) David Gill and Kevin Brownlow.

Versione restaurata dalla Photoplay Productions per Turner Entertainment Co. in collaborazione con Channel Four Television e con il contributo della Champagne Piper-Heidsieck Classic Film Collection. Si tratta della versione più lunga attualmente esistente, ricostruita da Photoplay a partire da materiali esistenti presso la Turner, il National Film & TV Archive e la Cinémathèque Française. Photoplay ha ricostruito i cromatismi originali sulla base della documentazione prodotta dalla Metro Pictures nel 1921 ed è stata in grado di inserire l'unica inquadratura in Prizmacolor sopravvissuta nella copia molto deteriorata conservata dalla Cinémathèque Française.

This print is a restoration by Photoplay Productions for Turner Entertainment Co. in association with Channel Four Television and with the assistance of the Champagne Piper-Heidsieck Classic Film Collection.

This restored print is the most complete version that now exists. Photoplay assembled it from the material held by Turner, the NFTVA and Cinémathèque française. Photoplay has restored all the original tints following the continuity details issued by Metro Pictures in 1921 and has been able to include the one Prizmacolor shot that survives in the badly decomposed nitrate held by Cinémathèque française.

(...) *The Four Horsemen* si apre sul primo piano del ragazzo gaucho fermo sulla soglia d'una taverna argentina, e con squisito senso dell'economia Rex Ingram organizza una scena di pochi minuti in cui a Valentino si chiede di fare ciò

che sa fare meglio: guardare, essere guardato, ballare. C'è uno scambio di occhiate con la ballerina, un incrocio di frustra e coltello con il rivale, quindi Valentino prende la donna e fa vedere che cos'è il tango: balla con le gambe, con i piedi (dettaglio), con le spalle, col capo eretto, con la schiena elastica, aggressivo e libero ed insieme preso tra gli sguardi del vecchio nonno Madariaga, di un ubriaco, di un giocatore. Valentino cattura e si fa catturare dagli sguardi: sguardi maschili e paterni, curiosamente, in questa sua scena di divismo aurorale, sguardi soprattutto femminili nell'immenso controcampo delle platee che proprio qui lo scoprono e cominciano a innamorarsene. In questa prima sequenza, che abilmente June Mathis trasferisce dalla Bowery newyorkese all'America latina, si mescolano profumi di ricchezza ranchera, ombre di bas-fonds, sentenze che già suonano come epigrafi valentiniane ("le donne sono la rovina dell'esistenza: ma non possiamo farne a meno"): è un inizio incongruamente esotico, e tuttavia infallibile nel dare al carisma del nuovo divo il suo giusto colore. Smessi i panni del gaucho, Valentino e la storia si spostano in una Parigi sull'orlo della prima guerra mondiale, e la posta in gioco diventa una specie di confronto tra una *kultur* caricaturale (il ghigno espressionista del ceppo tedesco, cattivo, di casa Madariaga) e un feuilleton vagamente progressista (il passato socialista di Marcelo Desnoyers, che appartiene invece al ceppo buono). (...) La nuova vita europea, e il prender coscienza dei dolori del mondo, fa ritrovare un Valentino ancora in lotta con le rigidezze di una tecnica sommaria e l'eccesso dei propri denti (e Rex Ingram si concentra sul profilo, bruciando in pochi secondi i sorrisi, insostenibili). Gli vengono concessi, però, momenti di kitsch sublime, che andranno a fondare, tra gli altri, l'immagine dell'amante immortale: bacia una rosa prima di darla alla bella, allontana la donna dal proprio abbraccio (adulterino) quando la vede indossare un velo da crocerossina, lo stesso velo che si chinerà a baciare più tardi, lui e lei con gli occhi lucidi di rinuncia, gesto d'addio erotico e luttooso. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

(...) The Four Horsemen *opens with a close up of the gaucho boy standing on the threshold of an Argentinean tavern, and with an exquisite sense of economy Rex Ingram organises a scene of a few minutes in which Valentino is asked to do what he does best: to look, be looked at and to dance. There is an exchange of glances with the ballerina, a crossing of whip with knife with the rival, then Valentino takes the woman and shows us what the tango is: he dances with his legs, with his feet (detail), with the shoulders, with his head erect, with his back elastic, aggressive and free and caught between the looks of the old grandfather Madariaga, a drunk and a card player. Valentino captures and is captured by looks: masculine and paternal looks, curiously, in this scene of star worship, mainly female looks in the immense reverse angle of the stalls which here discover and begin to fall in love with him. In this first sequence, which June Mathis ably transfers from the New York Bowery to Latin America, perfumes of wealthy ranches, bas-fonds shadows, sentences which already sound like Valentinain epigraphs ("women are the ruin of existence: but we cannot do without them") are mixed: it is an incongruously exotic beginning, and nevertheless infallible in giving the correct colour to the new divo's charisma. With the gaucho's clothes cast off, Valentino and history move in a Paris on the edge of the first World War, and the pot to play for becomes a sort of comparison between a caricature *kultur* (the expressionist grin of the German stock, bad, of the Madariagas) and a vaguely progressive feuilleton (the socialist past of Marcelo Desnoyers, who belongs to the good guys). (...) New European life and the awareness of the pains of the world, again finds a Valentino still struggling with the rigidity of a summary technique and an excess of teeth (and Rex Ingram concentrates on the profile, burning the unsustainable smiles in a few seconds). Moments of sublime kitsch are, however, allowed him and they will go to found, among the others, the image of the immortal lover: he kisses a rose before giving it to his belle, he pushes the woman away from his own (adulterate) embrace when he sees her wear a Red Cross veil, the same veil which he will later bend to kiss, he and she - eyes tearful with renunciation, an erotic and mourning goodbye gesture.* (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored - hors programme Cinémathèque Suisse

DAS VERZAUBERTE CAFÉ (Germania, 1911)

P.: Messter, Berlin.

L.: 124m. D.: 6' a 16fs.

Senza didascalie / Without intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

CRETINETTI S'INCARICA DEL TRASLOCO (Müller übernimmt den Umzug, Italia, 1911)

In.: André Deed, Valentina Frascaroli. P.: Itala-Film, Torino.

L.o.: 140 m., D.: 8' a 16fs

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Tra la fine del 1995 e l'inizio del 1996 il Proiecto Lumière-Recherche des films perdus ha lavorato sui fondi non identificati della Cinémathèque Suisse, scoprendo la ricchezza sorprendente di una collezione unica al mondo.

I film presentati in occasione de *Il Cinema Ritrovato* non sono che un piccolo assaggio dei tesori che l'archivio di Lausanne ha saputo raccogliere e conservare.

Between the end of 1995 and the beginning of 1996 the Proiecto Lumière-Recherche des films perdus has been working on the unidentified collections of the Cinémathèque Suisse, discovering the surprising wealth of a collection which is unique in all the world.

The films presented on the occasion of Il Cinema Ritrovato are only a small taste of the treasures which the Lausanne archive has collected and conserved.

Cinémathèque Suisse / Schweizer Filmarchiv / Cineteca Svizzera

L'Associazione "Cineteca svizzera" si costituisce legalmente a Losanna il 3.11.1948 su iniziativa di vari membri del locale cineclub, tra cui Claude Emery, René Favre e il critico d'arte Freddy Buache. Il Comune mette a disposizione un ufficio, concede una sovvenzione annuale di 6.000 franchi e uno stanziamento per l'installazione (piuttosto modesta) di un deposito di film. La nuova istituzione, di cui Buache assume la direzione, è prestigiosamente patrocinata da Erich von Stroheim, presente all'inaugurazione. Il novello museo svizzero del cinema viene sostenuto da un lato dalla Cinémathèque Française di Langlois, che mette a disposizione i suoi film, mentre contemporaneamente eredita alcune collezioni provenienti dagli Archives du Film di Bâle, sezione del Museo di Belle Arti creata nel 1943, poi caduta in abbandono per mancanza di fondi. Nel 1981 la Cineteca diviene una fondazione e lascia i suoi minuscoli locali accanto alla cattedrale per la nuova sede al Casino di Montbenon. Dieci anni dopo viene terminata la sistemazione di un grande centro per la conservazione a Penthaz, 12 km a nord di Losanna, dove le pellicole possono finalmente essere immagazzinate e conservate in modo soddisfacente (le scaffalature hanno un'estensione di 23 km). Cineasti di fama internazionale, come Claude Autant-Lara, vi depositano tutte le proprie opere. Nel 1996 lo storico del cinema Hervé Dumont succede a Freddy Buache nella direzione della Cineteca. L'istituzione impiega attualmente 21 persone, 14 a tempo pieno e 7 a part time, ripartite tra Montbenon e Penthaz.

Collezioni e attività

La maggior parte dei film muti detenuti dalla Cineteca proviene dall'antico deposito Emelka, risalente al 1943.

L'archivio possiede peraltro un importante fondo di pellicole francesi e tedesche degli anni Trenta e Quaranta. La 20th Century-Fox vi deposita i propri film dal 1965, la Warner dal 1974 e la Columbia dal 1975. A partire dal 1985, circa il 90% dei film distribuiti nel paese (in particolar modo quelli di produzione americana) vengono conservati a Penthaz. Esiste pure un deposito legale riservato alle opere svizzere che abbiano ottenuto premi di qualità. Accanto ai cinegiornali Ufa, Fox e Gaumont, l'archivio conserva 600 ore di "Ciné-Journal suisse", con notizie di attualità che vanno dal 1940 al 1975. Fino a oggi sono state catalogate su computer 48.700 copie di film, tra corti e lungometraggi; il

15% degli antichi fondi non è stato ancora informatizzato (per ritardi dovuti principalmente al trasloco degli archivi nel 1991), mentre circa il 10% del materiale (soprattutto nitrato) è in attesa di identificazione. Portare a termine questo lavoro costituisce per il momento un obiettivo prioritario, troppo spesso interrotto per varie esigenze. Oltre ai film, Penthaz ospita oggi una collezione di un milione e mezzo di fotografie, 35.000 manifesti (relativi all'intera storia del cinema) e 650 apparecchi antichi. Al Casino di Montbenon 15.000 volumi e riviste, insieme a una raccolta di 50.000 dossier di stampa (articoli di critica e altro) sono a disposizione dei ricercatori. La Cineteca dispone di due sale di proiezione che offrono quotidianamente tre sessioni di programmazione: il "Cinématographe", con una capienza di 100 posti, e la sala Paderewski (500 posti, attiva due giorni alla settimana). Attualmente l'istituzione è impegnata nel restauro delle proprie collezioni, con priorità assoluta per la salvaguardia dei materiali nitrati. Sta inoltre cercando di aprirsi maggiormente in direzione della Svizzera tedesca e italiana.

Cinémathèque Suisse / Schweizer Filmarchiv / Cineteca Svizzera

The Association Cinémathèque Suisse - Schweizer Filmarchiv - Cineteca Svizzera was legally formed on the Nov, 3,1948 in Lausanne on the initiative of various members of the local film club, among whom Claude Emery, René Favre and the art critic Freddy Buache. The local Council made available an office, funded an annual contribution of 6,000 francs and a (rather modest) sum of money for the installation of a film deposit. The new institution, of which Buache assumes the direction, was prestigiously patronised by Erich von Stroheim, who was present at its inauguration. The new Swiss museum of cinema was supported on one side by Langlois' Cinémathèque Française, which made its films available, while contemporaneously it inherited some collections from the Archives du Film in Bâle, a section of the Museum of Fine Arts created in 1943 and later abandoned due to lack of funds. In 1981 the Cineteca became a foundation and left its tiny premises alongside the cathedral for the new offices at the Casino of Montbenon. Tens years later, construction of a great conservation centre was terminated at Penthaz, 12 km north of Lausanne, where the films can be finally stored and conserved satisfactorily (the shelves run to 23 km). Cineasts of international fame, such as Claude Autant-Lara, deposit all their works there. In 1996 the cinema historian Hervé Dumont succeeded Freddy Buache as the head of the Archive. The institution currently employs 21 staff, 14 full-time and 7 part time, divided between Montbenon and Penthaz.

Collections and activities

The majority of the films held at the Cineteca come from the old Emelka deposit, going back to 1943. The archive possesses an important stock of French and German films from the Thirties and Forties. 20th Century-Fox has deposited its films there since 1965, Warner since 1974 and Columbia since 1975. From 1985 onwards, approximately 90% of the films distributed in the country (especially those of American production) are kept at Penthaz. There is also a legal deposit reserved for Swiss works which have obtained quality prizes. Alongside Ufa, Fox and Gaumont newsreels, the archive conserves 600 hours of "Ciné-Journal suisse", with news from 1940 to 1975. Up to the present day, 48.700 copies of films have been catalogued on computer, between short and full length films; 15% of the ancient sources has not yet been computerised (owing to delays mainly due to moving the archive in 1991), while approx. 10% of the material (mainly nitrates) is waiting to be identified. Completing this work, which has been interrupted all too often for various reasons, constitutes the archive's main objective for the moment. As well as films, Penthaz today houses a collection of a million and a half photographs, 35.000 posters (relating to the whole history of cinema) and 650 pieces of old equipment. At the Casino di Montbenon 15.000 volumes and magazines, together with a collection of 50.000 press dossiers (critiques and other material) are available to researchers. The Cineteca has two projection rooms which daily offer three sessions of programming: the "Cinématographe", with a capacity of 100 seats, and the "Paderewski" room (500 seats, active two days a week). Currently, the institution is engaged in the restoration of its own collections, with absolute priority being given to the safeguarding of nitrate materials. It is also attempting to open up more in the direction of the German and Italian-speaking cantons.

ore 22.20

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME! (Germania, 1929)

R. e Sc.: Robert Land. S.: Rolf E. Vanloo, Robert Land. F.: Karl Drews, Gotthardt Wolf Scgf.: Robert Neppach. In.: Harry Liedtke (Jacques), Marlene Dietrich (Laurence Gerard), Pierre de Guingand (Adolf Gerard), Karl Huszar-Puffy (Tallandier). P.: Super-Film Production.

L.: 1881m., D.: 83'.

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Musiche scelte da (*music chosen by*): *Marco Dalpane*

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), Ugo Mantiglia (violino, violin), Bruno Briscick (violoncello, cello) *Marco Dalpane*, (pianoforte, piano).

La musica

In *Ich küsses ihre Hand, Madame!*, Marlene Dietrich trova il suo primo ruolo da protagonista con una parte già perfettamente disegnata sullo stereotipo di donna fredda e, a un tempo passionale, incarnazione enigmatica di ciò che per l'uomo è meraviglioso e magico, stereotipo che da lì a pochi anni incarnerà compiutamente nella Lola dell' *Angelo Azzurro*. Certamente l'atmosfera complessiva del film non ha nulla di morboso e di tragico, ma si tratta piuttosto di una commedia garbata e divertente, dove il personaggio interpretato dalla Dietrich è già molto distante rispetto alle palpitanti e fatali dive del cinema muto. Il titolo del film è preso a prestito da una canzone di Ralph Erwin e Fritz Rotter che, nell'interpretazione di Richard Tauber, fu postsincronizzata alle immagini.

Ci è parso naturale realizzare l'accompagnamento musicale al film utilizzando esclusivamente musiche appartenenti a diversi generi - dall'operetta al cabaret, dal varietà alla canzone scritta appositamente per il cinema - che in quegli anni contribuirono a creare un'esperienza culturale ed estetica del tutto peculiare nella Germania tra le due guerre.

Sono diverse le tradizioni musicali che confluiscono in questo particolare repertorio, dalla chanson francese alle marcette, dal tango al jazz, da forme di danza moderne (come il foxtrot e il valzer) ad antichi canti contadini.

E del resto il cinema tedesco nel primo decennio del sonoro privilegia le versioni cinematografiche di operette e spettacoli di varietà che hanno già ottenuto successo nei teatri, favorendo così l'affermazione dei musicisti resi celebri dalle scene teatrali. (Marco Dalpane)

The music

In Ich küsses ihre Hand, Madame!, Marlene Dietrich plays her first starring role in a part which is already drawn around the stereotype of the cold woman and the enigmatic incarnation of what for man is marvellous and magical - a stereotype which just a few years later she was to incarnate as Lola in the Blue Angel. Certainly the overall atmosphere in the film is not at all morbid or tragic, but this is more a well-mannered and entertaining comedy, where the character played by Dietrich is already very distant from the palpitating and fatal divas of silent cinema. The title of the film is borrowed from a song by Ralph Erwin and Fritz Rotter and performed by Richard Tauber, which was later recorded onto the picture.

It seemed natural to us to realise the musical accompaniment to the film using only music belonging to the different styles - from operetta to cabaret, from variety to the song written specially for the cinema - which in those years contributed to the creation of a cultural and aesthetic experience which was peculiar to the Germany between the wars. The musical traditions which run together in this particular repertory are different, from the French chanson to the marcette, from tango to jazz, from forms of modern dance (such as the fox-trot and the waltz) to ancient folk songs. German cinema in the first decade of sound gave preference to cinematographic versions of operettas and variety shows which had already obtained success in the theatres, thus favouring the affirmation of musicians made famous by theatrical scenes. (Marco Dalpane)

Il restauro

Il film di Robert Land *Ich küsses ihre Hand, Madame!*, apparve per la prima volta sullo schermo nel gennaio del '29. Il

titolo del film approfittava del successo di una canzone che aveva fatto furore durante l'anno precedente in diverse registrazioni di Richard Tauber. Benché in quell'epoca in Germania i film fossero girati ancora muti, e venissero accompagnati nelle sale cinematografiche da orchestre, pianisti o piccoli ensemble a seconda dello spazio e delle possibilità, *Ich küssé ihre Hand, Madame!* era alle soglie del cinema sonoro: il 10 gennaio 1929, in vista della "prima", il "Lichtbildbuhne" annunciava: "Da alcuni giorni, Harry Liedtke è filmato col sonoro negli studi di Tempelhof. Canta il successo Ich küssé ihre Hand, Madame! (...). La voce di Harry Liedtke sarà esibita in tutti i teatri che hanno già installato l'apparecchio compatto "Tobis".

(...) Purtroppo non è rimasta traccia di questa versione sonora ed il luogo in cui possono trovarsi i negativi originali resta sconosciuto. Fino ad oggi ho potuto rintracciare una copia presso il Danske Filmmuseum a Copenaghen, ed una sopravvissuta in due archivi statunitensi a Washington e Rochester, accorciata per il mercato americano e provvista di musica. Dopo aver messo a confronto queste copie abbiamo potuto desumere che, probabilmente, la versione danese doveva essere la più prossima all'originale. Ma la copia danese su supporto nitrato al momento della duplicazione avvenuta nel 1965 era già in decomposizione. Immagini sfocate e lampi indicano deformazioni e decomposizioni cui non era possibile riparare con la tecnologia di allora. L'originale danneggiato fu distrutto dopo la duplicazione, e i danni registrati sulla pellicola di sicurezza non potevano più essere eliminati.

Un controtipo positivo della copia danese, conservato al Bundesarchiv era il miglior materiale da cui poter avviare il lavoro di restauro, a cui sono state inserite, al posto delle didascalie in danese, le didascalie tedesche, riprodotte attraverso i documenti della censura. Nel quarto e sesto atto, sono state rimontate al loro giusto posto alcune sequenze, che erano scivolate per sbaglio dall'inizio alla fine del rispettivo rullo durante la fase di duplicazione.

Oggi il film è nuovamente suddiviso in sette atti, in ciascuno dei quali l'azione si conclude compiutamente e coerentemente all'arco narrativo del film. La versione restaurata misura, incluse le aggiunte del prologo, 1893 m, e rispetto ai 2020 del '29 manca ancora di 127m. In verità, però, le stime circa la lunghezza originaria dei film muti sono sempre assai vaghe, in quanto le indicazioni di metraggio non dicono l'esatta lunghezza delle immagini e delle didascalie. E' ipotizzabile che le didascalie filmate nel '95, siano meno lunghe delle originali perché oggi gli spettatori leggono più rapidamente del pubblico degli anni '20. (Martin Körber, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

The Restoration

Robert Land's film *Ich küssé ihre Hand, Madame!*, appeared on the screen for the first time in January '29. The title of the film took advantage of the success of a song which had been a hit throughout the previous year in different recordings made by Richard Tauber. Though in that time films in Germany were shot as silent movies, and were accompanied in the cinemas by orchestras, pianists or small ensembles according to their size and possibilities, *Ich küssé ihre Hand, Madame!* was on the threshold of the era of talkies: on the 10 January 1929, just before the "premiere", the "Lichtbildbuhne" announced: "For some days now, Harry Liedtke has been filmed with sound in the Tempelhof studios. He sings the success *Ich kusse ihre Hand, Madame* (...). The voice of Harry Liedtke will be exhibited in all the theatres which have already installed the compact "Tobis" apparatus".(...) Unfortunately no trace remains of this sound version and the location of the original negatives remains unknown. Up to the present date I have been able to trace a copy at the Danske Filmmuseum in Copenhagen, and one which has survived in two American archives in Washington and Rochester, shortened for the US market and with music. After having compared these two copies we were able to infer that, probably, the Danish version is the closest to the original. But the Danish nitrate print at the moment of copying in 1965 was already in a deteriorated state. Cloudy pictures and flares of light indicate deformations and decomposition which it was not possible to repair with the technology of the day. The damaged original was destroyed after copying, and the damage on the safety film could no longer be eliminated. A duplicate positive of the Danish copy, kept at the Bundesarchiv was the best material from which to begin restoration work, in which German captions were inserted in place of the intertitles in Danish, being reproduced via the censorship documents. In the fourth and sixth acts, certain sequences which had slipped by mistake from the beginning to the end of the respective reels during the copying phase have been returned to their original position. Today the film is again divided into seven acts, in each of which the action closes coherently with the narrative flow of the film. The restored version measures, including the additions of the prologue, 1893 m, and with respect to the 2020 of '29 is still missing

127m. Nevertheless, the estimates regarding the original length of silent films are always very vague, because the indications of length do not tell us the exact length of the pictures and captions. It is possible that the captions filmed in '95, are not as long as the originals because today audiences read faster than those of the Twenties. (Martin Körber, in "Cinegrafie", VI, no.9, 1996)

La storia, i dizionari ed ogni repertorio cinematografico ignorano il nome di *Robert Land*, viennese che, lungo quindici anni (tanto è durata la sua carriera prima di essere costretto all'esilio dal nazismo e perdersi chissà dove), dirige più di trenta film tra Austria e Germania.

Gli esordi registici avvengono a Vienna nell'immediato primo dopoguerra. Un suo film che ottiene vasto successo di critica e di pubblico è *Der Fluch* (1925), ambientato nel ghetto di Varsavia. Il film segna anche il debutto di un'attrice che avrà in seguito un brillante avvenire, *Lilian Harvey*.

Regista e attrice vengono scritturati in Germania, dove hanno però carriere separate. Land viene presto immerso in un tour de force, passando disinvoltamente da spumeggianti commedie come *Venus im Frack* e *Prinzessin Olala*, entrambe interpretate dalla sbarazzina Carmen Boni, a quadretti sentimentali con la rugiadosa Liane Haid: *Zwei rote Rosen*, *Spiel um der Mann*, dai "Bergfilme" come *Alpentragödie*, al sensibile *Primanerliebe*, con la delicata Grete Mosheim.

Ich küssse ihre Hand, Madame (titolo italiano, ohibò, *Il bacillo dell'amore*), anche questo concepito espressamente per Liedtke, è però dominato dalla personalità magnetica di Marlene Dietrich, al meglio delle sue capacità artistiche: capricciosa, appassionata e cinica. C'è già in embrione la crudele Lola-Lola, quella che umilia il maturo adoratore.

"Farei qualunque cosa per voi" sussurra un ansimante corteggiatore alla vista di Marlene che si incipria maliziosamente il naso e poi si lancia voluttuosamente la gonna sulle cosce per farla aderire. Lei lo guarda allusiva tra le rose che l'uomo le ha offerto, poi, per tutta risposta: "Va bene, può portare a passeggiare il suo cagnolino". *Ich küssse Ihre Hand, Madame* ci familiarizza con una Marlene presternberghiana, emanante una naturale spudorata sensualità che i suoi biografi hanno spesso ignorata per dilungarsi sulla sua successiva identità hollywoodiana, così levigata e sfingea da renderla quasi irreale.

Appena il nazismo prende il potere, Land è costretto a lasciare la Germania. Prima tappa del suo esodo è l'Italia, dove dirige assieme a Giorgio Simonelli il remake di un film franco-tedesco di due anni prima, *Melodramma*, dalla commedia di Henry Bernstein, con Elsa Merlini al posto di Elisabeth Bergner. E' poi la volta della Cecoslovacchia: a Barrandow, Land gira in doppia versione ceco-austriaca *Jana*, con la debuttante Leny Marenbach nel ruolo di una contadina dei boschi boemi che si reca a servizio in città, andando incontro ad un tragico destino.

Non si conosce il successivo destino del regista, di cui dal 1935 si perdono le tracce. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Film history, dictionaries and programmes all ignore the name of Robert Land, a film-maker from Vienna, who in a period of fifteen years (the whole span of his career before he was forced into exile by the Nazis to vanish no one knows where) directed more than thirty movies in Austria and Germany.

He made his directing debut in Vienna in the aftermath of the First World War with a crime film set in Holland, Adrian Vanderstraaten, but Land had already had some experience as a screenwriter for a costume movie, Die Jüdin von Toledo, based on a play by Franz Grillparzer.

After several other pictures, he brought to the screen a dark and sombre story set in the Viennese underworld, Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens, and in 1922 he tried his hand at directing an 18th-century costume movie, Der Rosenkreuzer, for which he got permission to shoot inside the Hofburg, the Belvedere and other famous royal settings to tell the story of Franz Anton Mesmer, the scientist who founded Mesmerism.

Another movie which won the praise of critics and audiences was Der Fluch (1925), set in the ghetto of Warsaw. The film also marked the screen debut of an actress who went on to have a bright future, Lilian Harvey.

The director and the actress then signed a contract to work in Germany, where however they followed separate careers. Soon Land plunged into a whirlwind of directing, moving with careless ease from sparkling comedies, such as Venus im Frack and Prinzessin Olala, both interpreted by the roguish Carmen Boni, to sentimental sugary pictures with the dewy-eyed Liane Haid, such as Zwei rote Rosen and Spiel um der Mann; from "Bergfilme" such as

Alpentragedie, to the sensitive Primanerliebe with the delicate Grete Mosheim. The recently found *Der lustige Witwer* and *Ich küss die Hand, Madame!* stand out amongst his productions. *Ich küss die Hand, Madame!*, also tailored-made for Liedtke, is, however, overshadowed by the magnetic personality of Marlene Dietrich, at the height of her expressive ability: capricious, passionate and cynical. We can already see traces of the later cruel *Lola-Lola* who humiliates her elderly admirer. "I would do anything for you," whispers a panting suitor at the sight of Marlene mischievously powdering her nose and coyly straightening her skirt which clings invitingly to her thighs. She throws a meaningful glance at him looking up from the roses the man has offered her, then, as her only answer, "Alright, you can walk my little dog". *Ich küss die Hand, Madame!* helps us to make our acquaintance with a pre-Sternberg Marlene, a Marlene exuding a natural and shameless sensuality often ignored by her biographers, who preferred to harp on about her later Hollywood persona, so polished and sphinx-like that it became almost unreal.

As soon as Nazism seized the reins of power, Land was forced to leave Germany. The first stop in his exile was Italy, where he directed, together with Giorgio Simonelli, the remake of a Franco-German movie from two years before, *Melodrama*, from a comedy by Henri Bernstein, with Elsa Merlini in the part played by Elisabeth Bergner. Then Czechoslovakia, where, in Barrandow, Land shot *Jana*, in a double Czech-Austrian version, introducing Leny Marenbach in the part of a peasant girl from the Bohemian woodlands who moves to the big city to work as a maid and eventually meets a tragic fate.

Nothing is known of the subsequent whereabouts of the director; all traces of him were lost in 1935. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Lunedì / Monday 1

Cinema Lumière ore 9.00

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

VIRTUOUS SINNERS (Stati Uniti, 1919)

R.: Emmett J. Flynn. In.: Norman Kerry (Hamilton Jones), Wanda Hawley (Dawn Emerson), Harry Holden (Eli Barker), David Kirby (l'informatore), Bert Woodruff (McGregor), Rudolph Valentino (un duro della Bowery). P. e D.: Pioneer Film Photoplay.

L.: 1100m, D.: 65' a 16 f/s

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division

La copia manca dei titoli, dei credits e di alcune scene a causa del deterioramento del nitrato originale dal quale è stato duplicato.

This print lacks main titles, production credits and some scenes due to deterioration of the original nitrate from which it was preserved.

Curiosamente in *Virtuous sinners*, melodramma edificante girato nel 1919 e chiuso nei cinquanta metri di un Lower

East Side approssimativamente ricostruito in studio, Valentino è di nuovo solo una comparsa, un volto nella folla, senza il nome sui credits: ma, paradossalmente, proprio questa volta il suo è un volto indimenticabile, faccia bruna e selvatica di ragazzo di strada in un primo piano assolutamente "fotogenico", mentre fa la fila davanti ad una sede dell'esercito della salvezza per farsi poi riempire il cappello di mele (star del film è Norman Kerry, piccolo malavitoso dai baffi sottili al cui cuore tenero, previsto dal copione, non è immediato credere: e l'amicizia di Valentino con Kerry, raffinato animatore dei circoli gay hollywoodiani, è tra gli elementi che da un certo momento in poi contribuiscono a spargere voci dubbie sulla virilità del divo italiano). (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*Strangely, in Virtuous sinners, an edifying melodrama filmed in 1919 and confined to the fifty metres of a Lower East Side rather approximately reconstructed in the studio, Valentino is again just an extra, a face in the crowd, without a name in the credits: but, paradoxically, this time his face is an unforgettable one, the brown wild face of a street kid in an absolutely "photogenic" close-up, while he queues outside a branch of the salvation Army to have his hat filled with apples (the star of the film is Norman Kerry, a small time gangster with a thin moustache whose soft heart, foreseen by the script, is not immediately obvious: and Valentino's friendship with Kerry, refined animator of Hollywood gay circles, is one of the elements which, from a certain point on, contributes to spreading doubting rumours regarding the Italian divo's virility). (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

ore 10.10

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

FRAUEN, DIE NICHT LIEBE DURFEN (Germania, 1925)

R.: Geza von Bolvary. In.: Elena Lunda, Ilona Mattyaszsky, Paul Otto, Ellen Kurti, Olaf Fjord. P.: Ewe-Film GmbH, Munchen.

L 1870 m. D.: 80' a 20 f/s

Didascalia francesi / French intertitles.

Da: Cinémathèque Royale Belge, Cinémathèque Suisse, Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Film che sorprende per le sue atmosfere esplicitamente erotiche e per la crudeltà delle situazioni, ben lontane da quelle che il cinema ci mostrerà a partire dall'avvento dei codici di (auto)censura.

Anticipiamo come invito alla visione la perfida didascalia iniziale attribuita a Dumas "Una donna muore due volte, la prima quando compaiono i capelli bianchi".

This is a film which surprises both for its explicitly erotic atmosphere and for the cruelty of the situations - well distant from those which cinema was later to show us after the advent of the (self)censure codes.

As an invitation to a viewing we shall anticipate the wicked initial caption which is attributed to Dumas: "A woman dies twice, the first time when white hairs appear".

Geza von Bolvary (Budapest 1897-Altenbeuern 1961), questo ex-allievo dell'Accademia Militare di Budapest che aveva fatto il giornalista e scritto qualche commedia, aveva iniziato a soli vent'anni ad occuparsi di cinema nell'Ungheria della Repubblica dei Consigli, un momento fervido anche nella cultura, in cui molti altri giovani a lui coetanei, come Alexander Korda o Mihály Kertész, si erano impegnati. Ma il progetto di Béla Kuhn durò solo pochi mesi e Bolvary, che a differenza dei suoi colleghi era rimasto in patria, mise saggiamente da parte i progetti di un cinema rivoluzionario e si dette a dirigere film molto meno ambiziosi, ma almeno illuminati dal sorriso della sua bella moglie, Ilona Mattyaszky (1895-1943).(...) Nel 1923, Bolvary abbandona l'Ungheria, la cui produzione cinematografica non va oltre i cinque o sei film all'anno, e si reca a Monaco, dove è gioco forza ricominciare da capo. Dapprima scrive delle sceneggiature, poi dirige qualche filmetto; (...) Sempre per la Bavaria Filmkunst affronta "Ein Bild aus seiner Zeit" con *Madchen, die man nicht heiraten*, storia di una prostituta che non piacerà alla censura. Infatti, il film subirà molteplici tagli ed infine gli verrà revocato il visto. L'anno dopo, il 1925, Bolvary realizza, sempre a

Monaco, stavolta però per la Ewe-Film, un'opera quasi analoga, *Frauen, die vom Weg abirren*: anche qui non mancheranno interventi censori, il cambio del titolo in *Frauen die nicht lieben dürfen*, e di nuovo la revoca del visto. Ma una copia del film si è miracolosamente salvata. (...) Bolvary ha poi la ventura di dirigere, verso la fine del muto, alcune commedie coprodotte con la Gran Bretagna e con protagonisti attori allora popolarissimi come Betty Balfour ed Ivor Novello. Il successo di questi film, commerciali ma affatto spregevoli, lo afferma come artigiano di tutto rispetto e gli permette la realizzazione di alcune opere del primo sonoro. (...)

Ma dal 1933 in poi, a Bolvary non sarà più possibile continuare a proporre temi così stravaganti e satire di costume. Si dedicherà allora, con la docezza e la levità dei "unsterbliche Valzer", a raccontare le "Wiener Geschichten" le "Schwarzwald Melodie", il profumo delle rose del tirolo ed i fasti da revival asburgico dell'Opernball". (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Maybe the name of Geza von Bolvary (Budapest 1897 - Altenbeuern 1961) can still rekindle in a few movie-goers tender memories of Viennese comedies, light and full of song, in which Willi Forst appeared, charming and captivating, elegant turn-of-the-century dandy, into whose arms at the end would fall a "gandige, schöne Frau". And throughout the whole film there would unfailingly be Hans Moser, Theo Lingen and Paul Hörbinger to give flavour to these stories played out in the era of Franz Josef, the Radetzky March and the Blue Danube.

There was also another Bolvary, totally unknown to us, from earlier years. Why did this former student of Budapest's Military Academy, who had worked as a journalist and wrote several plays, start to be interested in cinema when just 20 years old in Hungary during the Republic of the Councils, a fertile time not least in the world of culture, a time which saw the involvement of many other young people his own age, such as Alexander Korda or Mihály Kertész? But Bela Kuhn's project lasted only a few months and Bolvary who, unlike his colleagues remained in his country, soon put aside his ideas for a revolutionary cinema and started directing less ambitious movies, but movies that were illuminated by the smile of his beautiful wife, Ilona Mattyasovszky (1895-1943). (...)

In 1923 Bolvary, whose output never exceeded five or six films a year, left Hungary and moved to Munich, where he had to start again from scratch. At first he wrote scripts, then directed several minor movies; one set in the desert (Wüsteraus), recreated on the edge of the Black Forest.

Also for Bavaria Flimkunst, he tried his hand at "Ein Bild aus seiner Zeit" with Mädchen, die man nicht heiraten, the story of a prostitute which did not please the censors. The following year, 1925, Bolvary made, also in Munich but this time for Ewe-Film, a similar work, Frauen, die vom Weg abirren. Also here the censor intervened - the title was changed to Frauen, die nicht lieben dürfen, and again the censor's certificate was denied. A copy of the film, however, has miraculously survived and has been found recently in the Film Archives of Lausanne. It tells the story of Yvonne, a humble seamstress who, fascinated by a life of luxury offered to her by a rogue, comes close to suicide, but is saved at the last moment by the sincere suitor she had jilted earlier: the story is told with a keen eye to the reality of life lived in those years and is cloaked in pervasive eroticism.

At the end of the silent era Bolvary also directed several comedies co-produced with Great Britain with highly popular leading actors and actresses of the time such as Betty Balfour and Ivor Novello.

The success of these films, which were commercial but not contemptible, made his reputation as a craftsman worthy of respect and gave him the chance to direct several early talkies.

But from 1923 onwards Bolvary was no longer in a position to put forward such extravagant story lines and costume satires. Instead, with the sweetness and lightness of touch of the "unsterbliches" waltzes, he turned to tales of "Wiener Geschichten", "Schwarzwald Melodie", the perfume of Tyrolean roses and the celebrations of the Hapsburg revival in Opernball. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 11.35

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

A POET FROM THE SEA (Cina, 1928)

R.: Y. Hou. Art Titles: C.Y. Van, H.Y. Tong, S.D. Per. In.: Y. Hou, M. Tsong, D.D. Lee. P.: China Sun Motion Picture Co, Shanghai.

L.: 550m., D.: 23' a 20fs .

D *idascalie inglesi e cinesi / Chinese and English intertitles*

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Il poeta Bing declama i propri versi sugli scogli, davanti al mare. E' convinto che solo un ritorno alla natura possa fargli recuperare la libertà innata. Per questo, quando i contadini gli chiedono perché getti in mare i suoi magnifici versi, egli risponde che solo il mare può comprenderlo. Per questo, quando gli dicono che il posto adatto a un grande poeta come lui è la città con i suoi onori e lussi, egli risponde che preferisce la sincera desolazione della campagna. Appare una giovane contadina, subito notata da alcuni alti dignitari dall'aspetto equivoco. Difficile dire cosa accada a questo punto e quanti rulli di film manchino: con ogni probabilità la ragazza viene rapita e condotta per mare. Infatti ritroviamo Bing, divenuto cieco, che passa le sue giornate sugli scogli aspettando che la voce del mare gli porti notizie della sua amata. Ma la giovane è salva e i due possono ricongiungersi: Bing torna a vedere un mondo che, in assenza della donna amata, non valeva la pena di essere visto.

Un breve elenco delle cose notevoli di questo frammento: una notevole ironia. Una passione sconfinata per le dissolvenze. Un grandissimo pudore nel seguire la trama principale che spinge il regista a lasciarci intravedere le vicende dei protagonisti attraverso il filtro delle azioni di comprimari (esemplare, in questo senso, l'ultima sequenza in cui il ritrovarsi dei due protagonisti è suggerito quasi sullo sfondo mentre la macchina da presa sembra voler dissimulare il suo interesse, preoccupandosi delle faccende di casa eseguite da un personaggio secondario). (Giacomo Manzoli)

The poet Bing declaims his own verses on the cliffs overlooking sea. He is convinced that only a return to nature can allow him to recover his innate freedom. For this reason, when the peasants ask him why he throws his magnificent poems into the sea he answers that only the sea can understand him. For this reason, when they say that the right place for a great poet like him is the city with its honours and luxury, he answers that he prefers the sincere desolation of the countryside. A young peasant girl appears, and is quickly noticed by some high dignitaries of dubious aspect. It is difficult to say what occurs at this point and how many reels are missing: in all probability the girl is kidnapped and taken away by sea. In fact we later find Bing, now blind, who passes his days on the cliffs waiting for the voice of the sea to bring him news of his loved one. But the young girl is safe and the two are reunited: Bing returns to a world which, in the absence of the he woman loved, was not worth seeing.

A short list of remarkable things of this fragment: a remarkable irony. An endless passion for fading in and out. A great reserve in following the main plot which pushes the director to have us make the story of the protagonists out through the filter of the actions of secondary characters (exemplary in this sense is the last scene in which the meeting of the two stars is almost suggested in the background while the camera seems to want to dissimulate its interest, concentrating on the housework being done by a secondary character). (Giacomo Manzoli)

ore 12.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

LE JUIF ERRANT (Francia, 1926)

Prologue

R.: Luitz Morat. Dir. art.: Louis Nalpas. Sc.: dal romanzo di Eugène Sue. F.: Raoul Aubourdier, Mérobian, André Reybas, Georges Daret, Maurice Arnou. In.: Gabriel Gabrio (Dagobert), Fournez-Goffard (Rodin), Jean Devalde (L'Abbé Gabriel), Maurice Schutz (d'Aigrigny), Silvio de Pedrelli (Djalma), Claude Mérelle (Barone di St. Dizier), Jeanne Helbling (Adrienne de Cardoville), Suzanne Delmas (la Mayeux), Simone Mareuil (Céphise), Antonin Artaud (Gringalet), André Marnay (Ashaverus), Jean Peyrère (Cristo e Rennepong), Charlotte Barbier-Krauss (Françoise), Jean Méa (Mme Grivois), Génia Dora (Rebecca), Suzy Hiss (Rose), Janine Pen (Blanche), Adine Bertin, Rose Mai, Stella Dargis, Jane Pierson. P.: Société des Cinéromans.

L.: 954m, D.: 40' a 20 f/s'

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française e Cineteca del Comune di Bologna

Luitz Morat è uno dei molti metteurs en scène quasi sconosciuti del cinema francese. Eppure, anche se i suoi film sono in buona parte invisibili, la sua attività è ricca di molti motivi d'interesse; soprattutto perché Luitz Morat è stato uno dei migliori realizzatori di quella fucina d'immagini che fu la Pathé Consortium Cinéma nel periodo della direzione di Jean Sapène, il *Producer* che con grande determinazione indirizzò i destini della ditta sui serials e sui *colossal*, capaci, secondo la sua interpretazione del mercato, di scoraggiare gli americani a introdurre in Francia i loro nuovi sistemi distributivi che avrebbero dato il colpo di grazia alla produzione nazionale.

Luitz Morat, di origine ginevrina, inizia a Parigi come attore teatrale, esordendo nel cinema nel 1913 nei drammi che Louis Feuillade realizza per la Gaumont. Un anno più tardi sarà uno dei metteurs en scène della casa della margherita. Autore di oltre una decina di lungometraggi il suo nome è legato essenzialmente alla *Cité foudroyée* (1924), in cui Parigi viene distrutta da uno scenziato pazzo - un film che impressionò la critica d'epoca ammirata dalle scenografie e dai trucchi di Robert Gys e dalle scene catastrofiche di questa proto-fantascienza francese. Il successo del film lo consacra come uno dei maestri del *colossal* francese e la Pathé Consortium Cinéma gli affiderà ben tre *cinéromans*: *Surcouf*, otto episodi dedicati al re dei corsari, interpretati da Jean Angelo (e in un ruolo minore Artaud), *Jean Chouan*, con Maurice Schutz, epopea della Vandea realista e, appunto, *Le Juif errant*. Morirà nel 1928. Di lui, artigiano del cinema, oggi non sappiamo quasi più nulla.

Le Juif errant è tratto da uno dei primi e più popolari feuilleton, scritto nel 1848 da Eugène Sue e, nonostante una storia che abbraccia 18 secoli e segue le avventure di una quindicina di personaggi, Luitz Morat è riuscito ad asciugare la trama semplificandone i passaggi facendoli poggiare sulla più antica regola narrativa del mondo, l'opposizione tra il bene e il male.

Il *bene* è Marius de Rennepong, un ebreo che nel 1640, durante un Progrrom nel ghetto di Varsavia, di fronte alla certezza della morte ha affidato le sue sostanze al mercante ebreo Eléazar. I suoi eredi potranno aprire il testamento soltanto il 13 febbraio del 1830. Essi partiranno dai quattro angoli del globo per giungere in tempo a quell'apertura misteriosa. Ma contro di loro si ergerà lo stesso nemico, il *male* che aveva ucciso Rennepong, la setta degli Ardenti che cercherà di sottrarre ai legittimi eredi l'enorme fortuna che nei tre secoli i successori di Eléazar avevano saputo custodire e accrescere.

Attorno a questo nucleo narrativo si muovono infinite maschere in un tempo dilatato e attraversato dall'Ebreo condannato dal giorno della Crocefissione ad errare eternamente.

Il tempo è dunque la prima chiave di un film che si snoda per 6.500 metri, cinque episodi, cinque ore di proiezione, sempre sull'orlo di concludersi, ma continuamente rinnovantisi, tanto da far pensare, a metà del racconto, di poter, come un labirinto, rinnovarsi infinitamente.

Che il tempo sia la chiave del film lo si capisce nel dialogo essenziale tra Marius de Rennepong e il vecchio mercante ebreo Eléazar, presso cui ha trovato un momentaneo rifugio, che gli dirà: "si vous me croyez, votre fortune sera restaurée, mais il faut employer l'arme de ma race, l'arme plus puissante; le TEMPS!"

Sembra la regola prima di un *Cinéroman*, invece è, secondo Sue/Luitz Morat il principio di sopravvivenza degli ebrei. Ma l'uso della dilatazione temporale non potrebbe da solo giustificare il fascino di questo film che ha nel gusto per la messa in scena uno dei suoi motivi principali; il décor è il motore dell'azione, spazio che genera senso: fin dalla prima inquadratura che vede Ponzio Pilato invocare il parere del popolo di Gerusalemme, e poi via via nelle strade del Ghetto di Varsavia, sull'oceano dove due imbarcazioni si affondano, nella Parigi del 1832, invasa da scene *des bals et des courtilles*, dal Carnevale, dal Colera; e ancora nei cavalli impazziti, negli incendi, negli incubi.

In questo caleidoscopio di avvenimenti e di luoghi si muovono degli stereotipi di personaggi, interpretati da una schiera d'attori perfetti che danno vita ad un affresco che trova, nella coralità, la sua unità.

Su tutti Rodin (interpretato da un quasi esordiente Fournez-Goffard, che sarà poi il medico de *La Chute de la Maison Usher* e lo spaventoso Jean Aspelée de *La passion de Jeanne d'Arc*), "confit en sourires, inquiétant même pour sa souplesse visqueuse"; è il genio del male, il vero artefice della storia che oppone all'eternità dell'Ebreo errante una

miserabile umanità; la sua morte segnerà la fine del racconto. (Gian Luca Farinelli)

Luitz Morat is one of the many metteur en scène almost unknown by French cinema. And yet, even though his films are in good part invisible, his activity is full of many reasons for interest; above all because Luitz Morat was one of the best creators of that hotbed of images which was the Pathé Consortium Cinéma at the time of Jean Sapène's direction - the producer who, with great determination, directed the destinies of the company to serials and kolossals, able, according to his interpretation of the market, to discourage the Americans from introducing their new distribution systems into France which would have given the coup de grace to national production

Luitz Morat, born in Geneva, started his career in Paris as a theatre actor, making his debut in cinema in 1913 in the dramas which Louis Feuillade realised for Gaumont. One year later, he became one of the scriptwriters for the 'daisy house'. Author of over ten full-length films, his name is tied to Cité foudroyée (1924), in which Paris is destroyed by a mad scientist - a film which made an impression on the critics of the age who admired his screenplay and the tricks of Robert Gys and the catastrophic scenes of this French proto-science fiction film. The success of the film consecrated him as one of the masters of the French colossal and Pathé Consortium Cinéma entrusted him with three cinéromans: Surcouf, eight episodes dedicated to the king of the corsairs, interpreted by Jean Angelo (and in a small role Artaud), Jean Chouan, with Maurice Schutz, the epic poem of the realist Vandea and, of course, Le Juif errant. He died in 1928. Today we know almost nothing else about this artisan of cinema.

Le Juif errant is taken from one of the first and most popular feuilleton, written in 1848 by Eugène Sue and, despite a story which embraces 18 centuries and follows the adventures of fifteen or more characters, Luitz Morat manages to straighten the plot by simplifying its passages - making them rest on the oldest narrative rule in the world, the opposition between good and evil.

The good is Marius de Rennepong, a Jew who in 1640, faced with certain death during a pogrom in the Warsaw ghetto, entrusts his worldly goods to the Jewish merchant Eléazar. His heirs will only be able to open his will on the 13 February, 1830. They leave from the four corners of the globe to arrive in time for the mysterious opening. But against them, rises the same enemy, the evil which had killed de Rennepong, the sect of the Ardent which tries to do the legitimate heirs out of the enormous fortune which in the three centuries the successors of Eléazar had nurtured and increased.

Around this narrative nucleus, infinite masks move in a dilated temporal space crossed by the Jew condemned from Crucifixion day to wander in eternity.

Time is thus the first key of a film which runs for 6.500 metres, five episodes and five hours of projection, always on the edge of finishing but continually renewing itself, so much so as to make us think, half way through the story, that it might renew itself to infinity like a labyrinth.

That time is the key to the film can be understood in the essential dialogue between Marius de Rennepong and the old Jewish merchant Eléazar, where the former has found temporary shelter. Marius says to him: "si vous me croyez, votre fortune sera restaurée, mais il faut employer l'arme de ma race, l'arme plus puissante; le TEMPS!"

This might seem to be the prime rule of a Cinéroman, instead it is, according to Sue/Luitz Morat the Jewish principle of survival.

But the use of time dilation could not by itself justify the fascination of this film which has one of its principal motifs in the taste for screenplay; the décor is the driving force of the action, a space which creates sense: right from the first shot which sees Pontius Pilate invoke the will of the people of Jerusalem, and then in the streets of the Warsaw ghetto, on the ocean where two ships sink, in the Paris of 1832, invaded by scenes des bals et des courtilles, by the Carnival, by cholera; and again in the terrified horses, the fires, the nightmares.

In this kaleidoscope of events and places the stereotypes of characters move, played by a band of perfect actors who give life to an affresco which finds, in chorality, its unity.

On all, Rodin, (played by an almost unheard-of Fournez-Goffard, who would later play the doctor of La Chute de la Maison Usher and the frightening Jean Aspelée in La passion de Jeanne d'Arc), "confit en sourires, inquietant même

pour sa souplesse visqueuse"; he is the genius of evil, the true artificer of the history which opposes a miserable humanity to the eternity of the wandering Jew; it is his death which marks the end of the tale. (Gian Luca Farinelli)

ore 14.45

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN - Parte seconda(*second part*) **Dida Ibsen's Geschichte** (Germania, 1918)

R.: Richard Oswald

L.: 1162 m., D.: 58' a 18 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Dalla Stiftung Deutsche Kinemathek

Prostitutione, malattie veneree, omosessualità, droga sono argomenti generalmente tabù per il cinema muto. I problemi che agitano escono dalla normalità e diventano immediatamente scabrosi, attirano l'occhiuta vigilanza delle censure e la negazione del visto di circolazione. Quando essi vengono affrontati si ricorre ad ellissi, a circonvoluzioni, ad ammorbidimenti. Insomma, pure con le maggiori cautele, le case produttrici non rinunziano a proporre nei loro prodotti questa scottante materia data la morbosa attrattiva che hanno sul pubblico. In Germania venne prodotta una serie abbastanza numerosa di film del genere, che nell'immediato primo dopoguerra, venne chiamato come "Aufklärung film", letteralmente "illuminante" e, forse più correttamente, "istruttivo".

Specialista del genere fu Richard Oswald, regista versatile, il quale firmò una decina di queste opere, oggi, in gran parte considerate perdute. Tra queste v'è *Das Tagebuch einer Verlorenen*, tratto dal romanzo di Margarethe Böhme, dal quale dieci anni dopo Pabst ricaverà il film con Louise Brooks. Interprete di Thymiane, la giovane che appunta sul suo diario una vera e propria discesa agli inferi fu la fascinosa Erna Morena, che ci piacerebbe poter paragonare alla Brooks se il film di Oswald fosse ritrovato. E pur tra divieti censori e proteste di spontanei difensori della pubblica morale, il film raccolse un larghissimo consenso di pubblico, tanto da indurre Oswald a girare il seguito, questo *Dida Ibsen's Geschichte*, ritrovato e restaurato, anche se parzialmente incompleto. Dida Ibsen, la protagonista, è Anita Berber, celebre "nacht-tänzerin", attorniata da uno sprezzante Conrad Veidt e da un baffuto e sardonico Werner Krauss.

Dida Ibsen's Geschichte venne vietato in toto dalla censura ed ebbe saltuarie visioni. Gli odierni spettatori di questo reperto dell'Aufklärung film saranno più fortunati dei pubblici del 1918, ai quali il film venne sottratto.

Prostitution, venereal diseases, homosexuality and drugs are subjects which are generally taboo for silent cinema. The problems which they rouse are beyond normality and immediately become scabrous, they attract the watchful vigilance of the censor and the denial of the circulation visa. When they are confronted one must resort to ellipses, tangents, and toning down. But even with the great caution which had to be used, the production houses did not renounce proposing this material in their products - given the morbid fascination it exerts on the public. In Germany a fairly numerous series of films of this type was produced which, immediately after the war, were called "Aufklärung film", literally "illuminating films" and perhaps more correctly "instructive films".

The specialist of the genre was Richard Oswald, a versatile director, who was the author of ten or so of these works, today mostly considered as lost. Among these is Das Tagebuch einer Verlorenen, taken from the novel by Margarethe Böhme, and from which Pabst was to draw the film with Louise Brooks almost ten years later. The actress playing Thymiane, the young girl who notes her descent into hell in her diary was the fascinating Erna Morena, who we should like to be able to compare with Brooks if the Oswald's film were to be found. And though squeezed between censorship and the protests of spontaneous defenders of public decency, the film gathered a very wide public consensus, enough to induce Oswald to film the follow-up, Dida Ibsen's Geschichte, rediscovered and restored, though partially incomplete. Dida Ibsen, the protagonist, is Anita Berber, a famous "nacht-tänzerin", surrounded by a disdainful Conrad Veidt and a moustached and sardonic Werner Krauss.

Dida Ibsen's Geschichte was prohibited in toto by the censor and had rare viewings. Today's audience of this remnant of the Aufklärung film is more fortunate than the audiences of 1918, to whom the film was in large measure denied.

Il tempo non è stato generoso con *Anita Berber*, la "sacerdotessa della danza erotica", colei che, anche se pare impossibile, riesce, nella Berlino del dopoguerra, corrosa dal vizio, ma anche pervasa da un fermento culturale che ha fatto epoca, a dare scandalo con quel suo corpo flessuosamente felino, con uno stile di danza animalesco e spregiudicato che, sposati al suo temperamento stravagante, ne fanno immediatamente un personaggio singolare. La Berber viene richiesta subito dal cinema, in cinque o sei anni interpreta una ventina di film sia a Berlino che a Vienna (...).

(Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Time has not been kind to Anita Berber, the "priestess of erotic dance". Although now it may seem hard to believe, she was a woman who managed to create scandal in post-war Berlin - a Berlin corroded by vice and pervaded by a sense of cultural turmoil which made history - with her slender feline body, her animal-like and free dancing style which, along with her extravagant temperament, instantly made her a unique figure. Berber was snapped up by the cinema, and in four or five years she played in around twenty pictures both in Berlin and Vienna. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 15.45

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

A BANYA TITKA (Ungheria, 1918)

Prima parte (Part I): Een adelijke misdadiger.

R.: Edmund Uher. S.: dal romanzo omonimo di Max Pemberton. In.: Mea Melitta, Emil Fennoy, Karoly Latjthay. P.: E. Uher.

L.: 2828m (complessiva), Durata complessiva: 148' a 18 f/s (prima parte 75')

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Eva, orfana di nobili natali, raggiunta in convento la maggiore età prende possesso delle proprie miniere, gestite fino ad allora con pugno di ferro dal proprio tutore, Rudolf. Questi, per nulla rassegnato a cedere il comando, cerca di far montare il malcontento dei minatori, vessandoli in maniera insostenibile e cercando di far ricadere la colpa sulla neoproprietaria. Nel frattempo la ragazza ha conosciuto Jura, un misterioso figuro, a metà fra l'eremita e il santone, figlio adottivo di una maga, abitatore da sempre della miniera e capo indiscusso di tutti i minatori. Fra i due nasce qualcosa e sarà proprio Jura a impedire il linciaggio della ragazza da parte dei minatori inferociti. In tal modo si guadagna l'odio di Rudolf e la qualifica di fuorilegge. In questa prima parte il film dispiega un intreccio da feuilleton di ampio respiro, fra nobili ingenui ed eroi esotici e carismatici. La vicenda scorre rapida, l'azione fluida e si avverte costante una certa suspense che tocca l'apice nella scena dell'incendio e del salvataggio rocambolesco. (Giacomo Manzoli)

When Eva, an orphan of a noble family, comes of age, she leaves the nunnery and enter into full possession of her family's mines, which were managed until then by her tutor Rudolf. The tutor, unwilling to give up the control, tries to provoke the miners, by harassing them and by pretending it was Eva's order. In the meantime the girl meets Jura, a mysterious man, something between a prophet and an anchor, who was adopted by a sorceress, and spent his whole life in the depths of the mine and is the one leader of the miners. It is Jura who is to save Eva from the exasperated miners who want to lynch her. By doing that, Jura obtains to be hated by Rudolf and to be accused of being a criminal. In this first half, A Banya Titka deploys a typical feuilleton-like plot, with young, noble and "naives" girls, and exotic heros. The story runs fluently and the "suspense" is always there, until it explodes in the scenes of the fire and the fantastic rescue. (Giacomo Manzoli)

ore 17.00

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

FURCHT (Germania, 1918)

R.: Robert Wiene. Sc.: Robert Wiene. In.: Bruno Decarli, Conrad Veidt, Bernhard Goetzke, Mechthildis Thein. P.: Messter-Film GmbH.

L.o.: 1361m., D.: 85' a 16 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Deutsches Institut für Filmkunde

Il protagonista, Bruno Decarli, ruba un idolo durante un soggiorno a Giava. Il fantasma del sacerdote cui ha sottratto l'oggetto sacro, però, lo ossessiona e raggiuntolo gli profetizza una morte vicina: ha ancora soltanto sette giorni di vita. Film sorprendente, misterioso e onirico, dominato da un sentimento di paura che preesiste ad ogni azione, dalla prima all'ultima inquadratura. Film romantico e psicanalitico, apparentemente senza limiti temporali ma dominato dallo scorrere ineluttabile dei giorni che ritmano la storia. Un film di corpi, quello giovanissimo di Veidt, magrissimo e inquietante, corpo immateriale che attraversa le scene del film per la sua inevitabile rivincita. Quello di Decarli sempre più appesantito dal trascorrere del tempo, nonostante le folgoranti avventure che vive, su tutte l'incontro amoroso, girato con una macchina fissa e animato da corpi che sembrano ballare tra loro alla ricerca di un punto di equilibrio. (Gian Luca Farinelli)

The star, Bruno Decarli steals an idol during a stay in Java. The ghost of the priest from whom he stole the sacred object, however, haunts him and when it reaches the man prophesies his imminent death: he has only seven days left to live.

A surprising film, mysterious and oneiric, dominated by a feeling of fear which haunts every action, from the first to the last shot. A romantic and psychoanalytical film, apparently without limits of time but dominated by the ineluctable passing of the days which give the story its rhythm. A film of bodies, the very young one of Veidt, thin and disquieting, an immaterial body which crosses the scenes of the film as it seeks its inevitable revenge. That of Decarli, ever more weighed down by the passing of time, notwithstanding the dazzling adventures which he experiences, above all the amorous encounter, filmed with a fixed camera and animated by bodies which seem to dance with each other in the search for a point of equilibrium. (Gian Luca Farinelli)

Il *Dizionario dei Cineasti* di Sadoul, da cui tanti successivi imitatori hanno trafugato acriticamente, reca questa testuale sentenza: "Pur avendo firmato nel 1919 un film fondamentale della storia del cinema, *Das Kabinett des Dr Caligari*, (Wiene) non fu che un regista di second'ordine, essendo il successo del suo capolavoro dovuto, più che a lui, ad un eccezionale incontro di interpreti, soggettisti, scenografi. *Genuine*, *Roskolinikow*, *I.N.R.I.*, *Orlac's Hände* conservano ancora un certo interesse, ma il sonoro (*Polizeiakte 909*, *Ultimatum*) finì per declassarlo definitivamente".

Un giudizio perentorio ed assolutamente ingeneroso, al quale, lentamente, si sta concedendo un appello.

Lasciamo pure in pace il dottor Caligari. Ammettiamo, pro bono pacis, che ad emulsionare la pellicola sia stato un insieme di irripetibili circostanze, un prodigioso meeting di cervelli lasciati liberi da un regista inesistente, un miracolo generatosi anarchicamente, e andiamo oltre.

In questi film Wiene dimostra mano leggera nella direzione degli attori e un perfetto timing nel mantenere il tono della storia. In questa edizione 1996 de *Il Cinema Ritrovato*, a parte *Genuine*, recentemente ricostruito sulla scorta di due copie provenienti da altrettanti archivi, viene presentato l'ultimo ritrovamento, *Furcht*, soggetto e sceneggiatura di Wiene, che lo diresse quindici film prima di *Caligari*; circolò solo in Germania ed in qualche paese scandinavo, la copia infatti è d'origine danese. Nessuna storia lo cita, è stata reperita solo una recensione. Non vogliamo anticipare nulla. Possiamo solo confermare che prima di lasciarsi andare a verdetti definitivi, i film bisogna vederli. (Vittorio Martinelli)

ore 18.30

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

THE YOUNG RAJAH (Stati Uniti, 1922)

PRESENTAZIONE / TRAILER. Versione Italiana, Distribuzione Pittaluga, 1925, L.: 58m, 2'.

R.: Philip Rosen. S.: dal romanzo *Amos Judd* di John Ames Mitchell e dalla commedia omonima di Alethea Luce. Sc.: June Mathis. F.: James van Trees. In.: Rudolph Valentino (Amos Judd), Wanda Hawley (Molly Cabot), Pat Moore (Amos da bambino), Charles Ogle (Joshua Judd), Fanny Midgley (Sarah Judd). P.: Famous Players-Lasky. D.: Paramount.

Didascalie italiane / *Italian Intertitles*

Dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Dei trentasette film in cui Valentino appare come interprete venti sono, apparentemente, perduti; tra questi spicca *The young Rajah* di cui è sopravvissuto solamente una presentazione italiana.

Secondo il Bollettino dell'Ufficio Revisione Cinematografica (Anno XII, n.9, 30 settembre 1925) il film di Rosen ebbe in Italia il Visto di approvazione n. 21048, per una lunghezza accertata di 2196m.

Fra i materiali dell'"Anonima Pittaluga" conservati dalla Cineteca Nazionale è stata ritrovata questa presentazione. (Restauro effettuato da un negativo originario dell'epoca).

Of the thirty-seven films in which Valentino appeared as an actor twenty have apparently been lost. Out of these one, The young Rajah , of which only an Italian presentation has survived, stands out.

According to the Bollettino dell'Ufficio Revisione Cinematographica (Year XII, n.9, 30 September 1925) Rosen's film obtained the approval visa n. 21048 in Italy, for a total length of 2196m.

This presentation was found among the materials of the "Anonima Pittaluga" conserved by the Cineteca Nazionale. (Restoration made from an original negative).

THE SHEIK (Lo sceicco / Stati Uniti, 1921)

R.: George Melford. S.: dal romanzo omonimo di Edith Maude Hull. Sc.: Monte B. Katterjohn. F.: William Marshall. In.: Agnes Ayres (Diana Mayo), Rudolph Valentino (lo sceicco Ahmed Ben Hassan), Adolphe Menjou (Raoul de Saint Hubert), Walter Long (Omair), Lucien Littlefield (Gaston), George Wagener (Youssef), Patsy Ruth Miller (schiava), F.R. Butler (sir Aubrey). P.: Famous Players-Lasky. D.: Paramount.

L.: 2.895m, D.: 85' a 18 f/s

Didascalie inglesi / *English intertitles*

Dal George Eastman House - Motion Picture Department

(...)Quel che oggi ci colpisce di *The Sheik* è piuttosto la sua assenza di sensualità, e il suo tenersi lontano da ogni accentuazione violenta o selvaggia. George Melford dirige gli esterni, tutti dune e sabbie, come se si trattasse di un western di routine con i ribelli arabi al posto dei banditi; e gli interni come regolari scene di commedia borghese, solo incorniciando i totali in archi e drappeggi che dovrebbero restituire un'atmosfera orientale. L'Oriente non pare mai veramente *altro*, veramente misterioso, né minaccioso: c'è come un gioco educato di culture a confronto nel segno di un'opposta eleganza, ricercatezza coloniale verso esotismo civilizzato, e lo scenario è del genere che poteva compiacere i gusti del nascente turismo borghese. (...) La sorpresa è, invece, il fatto che in questo orizzonte addomesticato la vera nota disturbante finisce per essere proprio lui, Valentino. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

(...)What strikes us today about The Sheikh is rather its absence of sensuality, and its distance from any violent or savage accentuation. George Melford directs the location shots, all dunes and sand, as if it were a routine western with Arab rebels in place of bandits; and the internal shots like regular scenes from a middle-class comedy, only framing it all in arches and drapes which are supposed to give an oriental atmosphere. The East never seems really different, really mysterious, nor menacing: there is a sort of educated game of cultures being compared though an opposing elegance, colonial affectation against civilised exoticism, and the scenario is of the type which might take the fancy of the nascent bourgeois tourism. (...) The surprise is, instead, the fact that in this domesticated horizon the really

disturbing note ends up by being him; Valentino. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

Palazzo Re Enzo

ore 21.30

Inaugurazione della mostra

"DIVO. LA VITA E IL SOGNO DI RODOLFO VALENTINO

Opening of the exhibition

"DIVO" THE LIFE AND DREAM OF RODOLFO VALENTINO

E' già da vent'anni che i due fratelli, Jan e Gilbert Dalemans, si dedicano allo studio dell'iconografia del film muto. Nella loro opera, Rodolfo Valentino è diventato l'icona più importante.

L'esposizione, appositamente ideata per *Il Cinema Ritrovato*, rappresenta il tentativo, da parte dei fratelli Dalemans, di avvicinare una leggenda, di cogliere l'esistenza di un idolo in funzione del pubblico.

Essi esplorano il sentimento evocato da Valentino nei suoi film che ancor oggi riescono ad avere un'influenza indipendente dall'immagine. La sua presenza come mito, come concetto, come Divo.

It is now twenty years that the two brothers, Jan and Gilbert Dalemans, have dedicated themselves to the study of the iconography of the silent film: in their work, Rudolph Valentino has become the most important icon.

The exhibition, created specially for Cinema Ritrovato represents the Dalemans brothers' attempt to get closer to a legend, to grasp the existence of a public idol.

They explore the feeling evoked by Valentino in his films which still manage to have an influence today which is independent of the image. His presence as myth, as concept, as Divo.

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.30

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

Trésors à la Cinémathèque Suisse

BLOOD AND SAND (Sangue e arena / Stati Uniti, 1922)

R.: Fred Niblo. S.: dal romanzo *Sangue e arena* di Vicente Blasco Ibáñez. Sc.: June Mathis. F.: Alvin Wyckoff. In.: Rudolph Valentino (Juan Gallardo), Lila Lee (Carmen), Nita Naldi (Doña Sol), George Field (El Nacional), Walter Long (Plumitas), Rosa Rosanova (señora Augustias), Leo White (Antonio), Charles Belcher (don Joselito), Jack Wynn (Potaje), Marie Marstini (El Carnacione), Gilbert Clayton (Garabato), Georges Periolat (Marchese de Guevara), Harry La Mont (El Pontelliyo), Sidney De Gray (dr. Ruiz), Fred Becker (Don José), Dorcas Matthews (señora Nacional), William Lawrence (Fuentes). P.: Famous Players-Lasky. D.: Paramount.

L.: 2472 m., D.: 130' a 16 f/s

Didascalile inglese / English intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Musiche originali e arrangiamenti di motivi popolari spagnoli composti da *(original music and arrangements from*

spanish folk music): François Laurent e Guido Sodo.

Eseguite da / performed by Roberto Bartoli (contrabbasso, bass), Paolo Caruso (percussioni, percussions), François Laurent (chitarra, guitar), Guido Sodo (chitarre, flauto, voce / guitars, flute, voice)

Guido Sodo e François Laurent collaborano da vari anni ad un progetto di riproposizione in chiave classico-contemporanea di musiche e canti napoletani dal '200 in poi, che hanno presentato in concerto in Italia e all'estero. L'attività del duo è stata caratterizzata dall'incarico da parte della Cineteca di Bologna di sonorizzare dal vivo dei film muti napoletani del primo novecento (fra cui *Assunta Spina* e *Il miracolo*), presentati al Moma di New York, al Centre Pompidou di Parigi, ad Haifa, a Il Cinema Ritrovato di Bologna ed in altre cineteche italiane e straniere. In questa occasione al duo si uniscono Paolo Caruso e Roberto Bartoli, musicisti che hanno già lavorato con Guido Sodo nel gruppo di musica napoletana "Cantoediscanto".

Guido Sodo and François Laurent have been working together for some years on a project which reposes Neapolitan music and songs from the 13th century on in a classical-contemporaneous key, and which they have presented in concert in Italy and abroad.

The duo's activity has been characterised by the task offered them by the Cineteca di Bologna of accompanying the Neapolitan silent films live (among which Assunta Spina and Il miracolo), presented at the Moma in New York, at the Centre Pompidou in Paris, in Haifa, at the Festival in Bologna and in other Italian and foreign film archives. On this occasion Paolo Caruso and Roberto Bartoli join the duo. Both are musicians who have already worked with Guido Sodo in the Neapolitan music group "Cantoediscanto".

Alla base del film di Fred Niblo c'è ancora Blasco Ibáñez, alla sceneggiatura ritorna June Mathis, il risultato è straordinario. Valentino è uno zapaterin, giovane, proletario, immagine forte di una giusta aggressività sessuale giustamente controllata dai codici etici ed etnici, culturali e cattolici. Giusta, nel senso di straight. *Blood and Sand* è straordinario, e imprevedibile, anche per l'insolenza con cui rilancia quell'ambiguità che un film come *Moran* aveva provveduto a sfumare. Come già in *Moran*, anche qui Valentino è un vero corpo di carne (muscoli bene in vista attraverso camicie opportunamente lacere), carico tuttavia di altra densità drammatica. E il primo abbraccio di questo corpo vero è riservato ad un uomo, ad un compagno di corridore che muore, scena lunga, recitata, che porta con sé una certa enfasi di melodramma, quasi imbarazzante: Valentino stringe l'amico, lo bacia, si dispera, tuffa il viso nel suo braccio, con un trasporto finora mai concesso ad una donna. (...) La fine è nota: abiezione, redenzione in punto di morte, sangue sulla sabbia e sabbia sul sangue. Juan Gallardo muore, come già Julio Desnoyers, per una donna (in suo nome, o per sua colpa; poco cambia che là fosse un angelo, e qui un demonio), muore dopo aver perduto una donna, o avervi rinunciato. Muore coi vestiti di scena, nella solitudine d'obbligo al vero latin lover, sempre di tutte e di nessuna. Il film sarà il più clamoroso dei suoi successi, prima del secondo *Sceicco*. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

At the base of Fred Niblo's film there is again Blasco Ibáñez. June Mathis returns to scriptwriting, and the result is extraordinary. Valentino is a "zapaterin", young, proletarian, a strong image of a just sexual aggressiveness justly controlled by the ethical and ethnic, cultural and catholic codes. Just in the sense of straight? Blood and Sand is extraordinary, and unpredictable, also for the insolence with which it relaunches that ambiguity which a film like Moran had attempted to tone down. Like in Moran , here too Valentino is a real body of flesh (muscles well evident through opportunely torn shirts), loaded nevertheless with highly dramatic density. and the first true embrace of this body is reserved for a man, for a bull-fighting companion who dies, in a long, acted, scene which brings with it a certain, almost embarrassing, emphasis of melodrama: Valentino holds his friend, he kisses him, he despairs, he hides his face in his arm, with a rapture until this moment not conceded to a woman. (...) The end is well-known: abjection, redemption on the point of death, blood on the sand and sand on blood. Juan Gallardo dies, as Julio Desnoyers, for a woman (in her name, or for her fault; little does it matter that there she was an angel and here a devil), he dies after losing a woman, or renouncing her. He dies with the scene clothes, in the obligatory loneliness of the real Latin lover, belonging to all women and to none. The film was to be the greatest of his successes, before the second Sheik. (Paola

Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

Martedì / Tuesday 2

Cinema Admiral
via San Felice 28, tel.227911

ore 9.30

Presentazione di Luciano Berriatúa della ricostruzione di Faust
Luciano Berriatúa presents the reconstruction of Faust

ore 11.30

FAUST (Germania, 1926)
R.: Friedrich Wilhelm Murnau - *replica*

Cinema Lumière

ore 9.00

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen
THE DELICIOUS LITTLE DEVIL (La diva del tabarin / Stati Uniti, 1919)

R.: Robert Z. Leonard. S.: dalla novella *Kitty, Mind Your Feet* di Harvey F. Thew e John B. Clymer. Sc.: Harvey F. Thew. F.: Allen Zeigler. In.: Mae Murray (Mary Mc Guire), Harry Rattenbury (Patrick Mc Guire), Richard Cummings (zio Barnley), Rudolpho De Valentine (Jimmie Calhoun), Ivor Mc Fadden (Percy), Bertram Grassby (Duca di Sauterne), Edward Jobson (Michael Calhoun), William Mong (Larry).

P.: Carl Laemmle per Universal Film Mfg. Co.

L.: 1.500m, D.: 75' a 18 f/s

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Non è ancora veramente riconoscibile, non è ancora sicura nemmeno l'immagine di Valentino nei panni ricchi e

borghesi di Jimmie Calhoun, che entra in scena esibendo bombetta, doppiopetto sportivo e una disinvoltura all-american. Si cerca tuttavia, evidentemente, di accreditare il tipo già sbizzato in *A society sensation*, scegliendo questa volta un milieo irlandese: Mae Murray è la ragazza povera e intraprendente che per mantenere la famiglia si improvvisa ballerina e si inventa un passato torbido, Valentino è il rampollo borghese che la vede e se ne innamora, nonostante la presunta fama di peccatrice. Tutta la commedia, dove ancora una volta ogni progressione narrativa è affidata all'elementare prodursi e all'elementare sciogliersi di un equivoco, sembra volersi adeguare all'iperattività mimico di Mae Murray. In questo senso, è già un dato lievemente straniante l'immobilità, la passività sospesa di Valentino, che dopo le prime scene di presentazione troviamo quasi sempre seduto al tavolo del varietà, sguardo attonito e sedotto oppure torvo e riflessivo (...). In questa attitudine ad una certa inerzia disorientata, in questa difficoltà a muoversi (...) è l'altra faccia dello *Sceicco*, è la prima chiara apparizione dell'uomo posseduto, rapito, vagamente terrorizzato dalle donne che avrà in *Cobra* la sua apoteosi drammatica ("le donne lo irretivano come il cobra irretisce le sue vittime"). (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*The whole comedy, where once again each narrative progression is entrusted to the elementary production and the elementary resolution of a misunderstanding, seems to want to adapt to the mimic hyperactivity of Mae Murray. In this sense, Valentino's immobility, his suspended passivity is a rather strange accompaniment. (...) In this attitude of disorientated inertia, in this difficulty in moving between the complex fascination of the femminine, (...) it is the first clear apparition of the man possessed, kidnapped, vaguely terrorised by women which will have its dramatic apotheosis in *Cobra* ("women lured him like the cobra lures its victims").* (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

ore 10.10

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

INRI - DIE KATASTROPHE EINES VOLKES (Germania, 1920)

R.: Ludwig Beck. F.: Franz B. Seyr. In.: Ria Mabeck (Tatjana), Dorian René (Dmitij), Gil de Costa (Alexej). P.: Cinescop.

L.: 1583m., 81' a 16 f/s.

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cinémathèque Royale e Bundesarchiv-Filmarchiv

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Ancor oggi quasi sconosciuto, *INRI* fu il primo film prodotto dalla casa di produzione tedesca Cinescop di Monaco. La nuova compagnia desiderava creare un suo stile specifico, lo stile Cinescop, che rompesse radicalmente con la traduzione teatrale, enfatizzando il ruolo della messa in scena e il lavoro della macchina da presa. Il regista Ludwig Beck rifiutava attori con esperienza teatrale, preferendo i non professionisti che poteva plasmare fino a farli diventare veri attori di cinema. Beck credeva che questo potesse portare ad una forma pura dell'espressione cinematografica. Anche le tematiche ricorrenti del film hanno un aspetto visionario, in accordo con le avventure altamente simboliche di Dmitrij Kowalew, studente russo autore di un trattato idealistico di legge ed economia. Le sue idee vengono plagiate dal diabolico Alexej, che le utilizza per i propri scopi e tenta di sconvolgere Dmitrij e pervertire le sue speranze utopiche di pace per l'umanità. L'azione ci trasporta dalla Russia all'Italia, a Parigi, alle montagne del Caucaso. Dmitrij sopravvive a una vita di intrighi e tragedie, senza mai vacillare nel tentativo di aiutare il prossimo. Girato nel 1919-20, agli albori della rivoluzione russa, in un periodo di grande sconvolgimenti in Germania, marcato dalla rivolta Spartachista, *Die Katastrophe eines Volkes* sembra essere stato ben accolto dal pubblico e dalla critica contemporanei. Venne distribuito dall'Ufa, fenomeno insolito per un film bavarese. I recensori apprezzarono il film a diversi livelli: la splendida fotografia del capo operatore Franz B. Seyr; le sensazionali scene del circo e dell'incendio al teatro; le scene di massa realistiche; la recitazione, specie quella di Ria Mabeck; e lo stile sperimentale del film, incluso un utilizzo avanguardistico di doppio e triplo *split screen*. (Catherine A. Surowiec, *The European Film Archives at the Crossroads*, Lisbona, The Lumière Project, 1996)

*Almost unknown today, INRI- Die Katastrophe eines Volkes, was the first film produced by the German production company Cinescop, based in Munich. The new company aimed to create a distinctive "Cinescop style", a radical departure from theatrical tradition, emphasizing mise-en-scène and camerawork. Director Ludwig Beck refused actors with theatrical experience, preferring non-professionals he could mould to become true cinema actors. Beck believed this would result in a pre-form of cinematic expression. The film's topical themes were also visionary, dealing with the highly symbolic adventures of one Dmitrij Kowalew, a Russian student who writes an idealistic treatise on law and economy; his ideas are stolen by the evil Alexej, who uses them to his own ends and attempts to destroy Dmitrij and subvert his utopian hopes for peace and humanity. The action takes us from Russia to Italy to Paris to the Caucasus mountains. Dmitrij surmounts a lifetime of intrigues and tragedy, never wavering in his quest to help his fellow man. Made in 1919-1920, in the wake of the Russian Revolution and at a time of great unrest in Germany marked by the Spartacist uprisings (in Munich the local revolution had just collapsed, destroyed by pre-fascist and paramilitary troops), Die Katastrophe eines Volkes seems to have been well received by the public as well as contemporary critics. It was released by Ufa, which was unusual for a Bavarian film of the time. Reviewers praised the work on several levels - its impressive production values and fine photography by chief cameraman Franz B. Seyr; the sensational scenes of the circus and a theatre fire; its realistic crowd scenes; the acting, especially that of Ria Mabeck; and the film's experimental style, including an early use of double and triple split-screens. (Catherine A. Surowiec, *The European Film Archives at the Crossroads*, The Lumière Project, Lisbona, 1996)*

ore 11.50

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

LE JUIF ERRANT (Francia, 1926)

Premier Episode: Les Ardents

R.: Luitz Morat.

L.: 1822m, D.: 81' a 20 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Riassunto dei capitoli precedenti: La società segreta degli Ardenti concupisce un'enorme eredità che deve essere divisa il 13 febbraio 1832 tra tutti i discendenti di Marius Rennepon che saranno presenti a Parigi in quella data. I capi degli Ardenti, d'Aigrigny e Rodin vogliono impedire agli eredi di arrivare a Parigi, ad eccezione dell'abate Gabriel, del quale vogliono sfruttare la fiducia.

Summary of the preceding chapters: *The secret society of the Ardents covets an enormous inheritance which is to be divided on the 13 February 1832 between the descendants of Marius Rennepon who will be present in Paris on that date. The leaders of the Ardents, d'Aigrigny and Rodin want to prevent the inheritors from arriving in Paris, with the exception of abbot Gabriel, whose trust they wish to take advantage of.*

ore 14.45

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

HAIDUCII (Romania, 1929)

R., S. e Sc.: Horia Igirosanu. F.: Iosif Bertok. In.: Cristache Antoniu (Mereanu), Lucian Braila (Corbea), George Stefanescu (Iancu Jianu), Lucian Stefanescu-Braila (Tudor Vladimirescu), Cristian Niculescu (L'aiducco Vulpe), Iva Dugan (Victorita/Mihaita), Ana Ciobanu (Ileana), Sultana Giurescu (Rada), Tititandrescu (Tunsu), Angela Buica (Ruxandra), P. Stoianoff, Coca Filipescu, I.G. Felioara, Iancu Stefanescu-Arvinte, George Stanoiu, E. Kirjanska, Dumitru Radulescu, Paul Sbrantea, Ion Balaceanu, Scarlat Dociu, Nicolae Miarlete, Vasile Ionescu, Simion Radulescu.

P.: Clipa-Film.

L.: 3241m, D.: 109' a 24 f/s.

Didascalie rumene / Rumanian intertitles

Da: Arhiva Nationala de Filme

(...) Il film fa parte della trilogia nazionale, assieme a *Iancu Jianu* (1928) e *Cioceii/I villani* (1931), dedicata alla lotta del popolo romeno all'inizio dell'Ottocento, quando l'impero Ottomano designava i principi farinoti (greci allevati nel quartiere Fanat di Istanbul) come signori della Romania. Gli Haiducii erano gli uomini che, condotti da Iancu Jianu, difendevano i poveri dagli abusi di questi dominatori stranieri. L'azione del film si svolge tra il 1812 e il 1817, prima dello scoppio della rivoluzione del 1821, capeggiata da Tudor Vladimirencu (i due personaggi si incontrano alla fine del film). Su questa realtà storica si innesta la vicenda melodrammatica di due sorelle, Ileana e Victorita; la prima viene rapita dai farinoti e la seconda, nei panni del ragazzo Mihaita, tenta di salvarla e per questo entra nel gruppo di cui è appena divenuto capo l'haiduco Mereanu. Aiutato da Tunsu, nella cui osteria i farinoti hanno stabilito la loro sede, Mereanu riesce a scavalcare ogni ostacolo, trionfando nel lungo confronto con questi. Scoprendo la vera identità di Victorita, si innamora di lei e i due decidono di "lottare insieme per la libertà del popolo", accanto ai loro fedeli haiducii.

Il regista Horia Igirosanu si è prodigato per diffondere il film. Ha firmato contratti per la distribuzione di *Haiducii* negli Stati Uniti (nel circuito riservato agli immigrati romeni) e in Francia. In Romania, Igirosanu intraprese una lunga tournée (1931-1933) con tutta la sua trilogia.

Haiducii è l'unico film di Igirosanu sopravvissuto; fortunatamente la sua attività pubblicitaria è stata molto intensa (come dimostrano le collezioni delle riviste "Clipa" e "Clipa cinematografica", da lui dirette) cosicché possiamo avere della sua personalità un quadro sufficientemente completo. (...) (Dinu-Ioan Nicula, in "Cinegrafie", n.9, 1996)

(...) *the film is part of the national trilogy, together with Iancu Jianu (1928) and Cioceii (1931), dedicated to the struggle of the Rumanian population at the beginning of the 1800s, when the Ottoman Empire designated the Pharinote princes (Greeks raised in the Fanat quarter of Istanbul) as the lords of Rumania. The Haiducii were men who, led by Iancu Jianu, defended the poor from the abuses of these foreign dictators. The action takes place between 1812 and 1817, before the revolution of 1821, led by Tudor Vladimirencu (the two characters meet at the end of the film).*

Against this historical background, the melodramatic story of two sisters is set, Ileana and Victorita; the first is kidnapped by the Pharinotes and the second, in the guise of the boy Mihaita, tries to rescue her by joining the group of which the haiduco Mereanu has just become leader. Helped by Tunsu, in whose hostelry the Pharinote have set up their headquarters, Mereanu manages to overcome every obstacle, triumphing in his long encounter with the latter. Having discovered the true identity of Victorita, he falls in love with her and the two decide to "fight together for the freedom of the people ", alongside their faithful haiducii.

The director, Horia Igirosanu, made every effort to distribute the film. He signed contracts for the distribution of the Haiducii in the United States (on the circuit reserved for Rumanian immigrants) and in France. In Rumania, Igirosanu undertook a long tour (1931-1933) with his entire trilogy.

Haiducii is the only film of Igirosanu to have survived; fortunately his publicising activities were very intense (as the collection of the magazines "Clipa" and "Clipa cinematographica", run by him show) so that we have a sufficiently complete picture of his personality. (...) (Dinu-Ioan Nicula, in "Cinegrafie", n.9, 1996)

ore 16.10

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

A BANYA TITKA (Ungheria, 1918)

Seconda parte (Part II): De schurk ontmaskerd

R.: Edmund Uher. S.: dal romanzo omonimo di Max Pemberton. In.: Mea Melitta, Emil Fennoy, Karoly Latjthay. P.: E. Uher.

L.: 2828m (complessiva), Durata della seconda parte: 75'

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Dal Nederlands Filmmuseum

Dopo che Eva ha fatto fuggire Jura di prigione, questi, anche a causa del tradimento di una vecchia fiamma, viene scovato e costretto a fuggire per la campagna. Nel frattempo Eva si sta dando da fare per scoprire le vere origini del giovane, in forte sospetto di nobiltà. Contemporaneamente la ragazza chiede per lui la grazia a generali e alti prelati. Rudolf, però, non resta inattivo e paga un faccendiere (di origine italiana) perché faccia sparire ogni documento riguardante Jura. L'uomo è naturalmente a disposizione del miglior offerente e affida i suoi dati a Robertson, che indaga nella direzione giusta. Scagionato e riabilitato nel suo rango, Jura può vivere felice e contento insieme ad Eva per la gioia dei minatori festanti.

La seconda parte della vicenda insegue il tema classico dell'identità negata e recuperata: uno dei suoi maggiori motivi di interesse consiste nell'urto che si produce fra i due tronconi della storia. Da un lato abbiamo i ritmi sincopati e gli scenari ariosi e variati della fuga e degli inseguimenti che vedono Jura al centro della scena. Dall'altra (in un eccesso di didascalie) i ritmi cadenzati e gli ambienti claustrofobici degli intrighi di palazzo nel cui ambito si deve muovere l'abile diplomatica Eva.

After Eva helped Jura to escape from jail, he is betrayed by a woman and must flee in the country. In the meantime Eva is trying to unveil Jura's true origins, suspecting he is a noble. Rudolf, on the other hand, pays a meddler (of italian origins) in order to destroy any document concerning Jura's origins. Fortunately the man offers the documents - for a higehr sum - to Robertson, who is investigating on Eva's behalf. Finally Jura can live happily with Eva for the joy of his beloved and happy miners.

The second part of the plot follows the classical theme of the secret identity denied and recovered: a reason of interest is due to the clashing of the two parts. On one hand we have the syncopated rhythm of Jura's escape, on the other, the slow pace and claustrophobic sets in which the diplomatic Eva intrigues.

ore 17.25

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

HET GEHEIM VAN DELFT (Olanda, 1917)

R.: Maurits H. Binger: In.: Annie Bos, Lilly Bouwmeester, Louis Chrispijn Sr., Willem van der Veer, Jan van Dommelen. P.: Hollandia Filmfabriek.

L.: 1192m D.: 60' a 18 f/s.

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Dal Nederlands Filmmuseum

Jan Vogel lavora nella fabbrica di china di Van Haaften; vuole carpire il segreto dello splendore della china blu di Delft. Ci riesce, ma quando Van Haaften si suicida, Vogel viene sospettato di omicidio e arrestato. Willem Berg, diabolico nipote di Jan Vogel, ne prende il posto in fabbrica e dichiara di conoscere il segreto. In realtà non ne è affatto a conoscenza e tenta anzi di farselo rivelare da Vogel. Ma le figlie di Vogel vengono a conoscenza dei piani di Berg, riescono a tenere il segreto lontano dalla sua portata e a provare l'innocenza del padre.

Una copia nitrato del film venne ritrovata nel 1994 in una collezione privata dal personale della Film & Science Foundation e affidata al Nederlands Filmmuseum per il restauro. Fino a quel momento *Het Geheim van Delft* era uno dei molti film muti olandesi scomparsi. Negli anni dieci, l'Hollandia Filmfabriek divenne il più importante studio olandese per la produzione di fiction e Annie Bos era la principale star del periodo. Da segnalare che le acrobazie dell'ultima parte del film - fino a poco tempo fa conosciute solo attraverso fonti scritte - vennero eseguite realmente dalla stessa Annie Bos.

Jan Vogel works in the Van Haaften china factory; he wants to uncover the secret of the splendour of Delft blue china. And he succeeds, but when Van Haaften commits suicide, he is suspected of murder and arrested. Willem Berg, diabolical nephew of Jan Vogel takes his place in the factory and declares that he knows the secret. In reality however he is not at all aware of it and attempts to get Vogel to reveal it to him. But Vogel's daughters discover Berg's plans,

manage to keep the secret out of his hands and prove their father's innocence.

A nitrate print of the film was found in 1994 in a private collection by the staff of the Film & Science Foundation and was entrusted to the Nederlands Filmmuseum for its restoration. Up till that moment *Het Geheim van Delft* was one of the many lost Dutch silent films. In the 1910s, the Hollandia Filmfabriek became the most important Dutch studio for the production of fiction films and Annie Bos was the main star of the period. Note are the acrobatics in the last part of the film (up until a short time ago known to us only through written sources) - they were performed by Annie Bos herself.

ore 18.40

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - *Rodolfo Valentino: The Passion's Screen*

SON OF THE SHEIK (Il figlio dello sceicco / Stati Uniti, 1926)

R.: George Fitzmaurice. S.: dal romanzo *The Sons of the Sheik* di Edith Maude Hull. Sc.: Frances Marion, Fred De Gresac. F.: George Barnes. Scgf.: William Cameron Menzies. In.: Rudolph Valentino (Ahmed e lo sceicco), Wilma Banky (Yasmin), George Fawcett (André), Montague Love (Ghabah), Bull Montana (Alì), Karl Dane (Ramadan), Bynsky Hyman (il borsaiolo), Agnes Ayres (moglie dello sceicco), Edward Connelly (uno zuavo), Charles Requa (Pierre), William Donovan (S'rir). P.: Feature Productions. D.: United Artists.

L.: 1888 m. , D.: 74' a 22 f/s

Didascalie francesi e tedesche / French and German intertitles

Da: Cinémathèque Royale Belge

Valentino è di nuovo sceicco. Il regista che lo guida stavolta è George Fitzmaurice, che lui già avrebbe voluto ai tempi di *Blood and Sand*. La sceneggiatura, che dalla tensione avventurosa si sbilancia verso le variazioni erotiche, è di Frances Marion, altra potente e capace signora della scrittura hollywoodiana anni Venti. L'immaginazione è ancora quella da romanzo soft-core per donne (testo di partenza, d'altra parte, è il seguito del primo Sceicco, ancora firmato da Edith Hull); l'ambientazione orientalista mostra chiaramente che gli anni sono passati, che Hollywood ha imparato a elaborare l'esotismo in modo sfumato, suggestivo, quasi astratto, continuando a contaminarlo felicemente con moduli di altri generi (qui, il western). Catturato dai banditi del deserto, Valentino diventa una sorta di Prometeo incatenato, sferzato, lacero e seminudo, corpo definitivamente smascherato, oggetto di visioni voyeuristiche e sadiche. Non si tratta, in realtà, che del lungo preliminare di un altro, perverso rituale amoroso, quello che consentirà a Valentino di mostrare più tardi, alla donna sdraiata ai suoi piedi, il proprio corpo torturato; ma intanto è interessante vedere come, in quest'ultima svestizione, Valentino somigli sempre meno a se stesso, e poco anche a qualsiasi attore della sua generazione, compreso quel Douglas Fairbanks che di lì a poco imiterà, in un'altra scena, slanciandosi da un cornicione verso un lampadario. (...) (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

Valentino is sheikh once again. The director who leads him this time is George Fitzmaurice, who he wanted at the time of *Blood and Sand*. The screenplay, which from adventurous tension leans towards erotic variations, is by Frances Marion, another powerful and able Hollywood woman writing in the Twenties. The imagination is still that of a women's soft-core novel (the starting text, on the other hand, was the follow-up to the first *Sheikh*, again written by Edith Hull); the orientalist setting clearly shows that the years have passed and that Hollywood has learned to represent exoticism in a more toned-down manner, suggestive, almost abstract, though continuing to contaminate it happily with models from other genres (here, the western). Captured by desert bandits, Valentino turns into a sort of chained Prometheus, flogged, lacerated and half-naked, body definitively unmasked, the object of voyeuristic and sadistic visions. This is nothing, in reality, but the long lead-up to another, perverse amorous ritual, the one which will allow Valentino to show later, to the woman lying at his feet, his tortured body; but it is anyway interesting to see how in this latest uncovering, Valentino resembles himself ever less, and indeed any actor of his generation, including the Douglas Fairbanks who, shortly after in another scene, he imitates, launching himself from a ledge towards a chandelier. (...) (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

FUNERALI DI VALENTINO / VALENTINO'S FUNERALS

L.: 94 m. D.: 5'

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da Nederlands Filmmuseum

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

DIE TOLLE LOLA (Germania, 1927)

R.: Richard Eichberg. S.: da *Der Weg zur Hölle* di Gustav Kadelburg. Sc.: Hans Sturm. In.: Lilian Harvey, Harry Halm, Hans Junkerman, Julia Serda, Julius von Szöreghy.

L.: 1995m. D.: 90' a 20 f/s.

Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Gosfilmofond e Cineteca del Comune di Bologna

Musiche composte ed eseguite da (*music composed and performed by*) Arturo Annechino (pianoforte), Ezio Bosso (contrabbasso), Luigi De Filippis (violino)

Lilian Harvey è l'indimenticabile Lola Cornero e la casta Tilly Schneider in una commedia che è un meccanismo perfetto. Due uomini, una moglie e due immagini di donna. Da questo mazzo di figure nascono, come da un cappello a cilindro, infinite combinazioni con l'uomo totalmente in balia della donna così forte da trasformarsi e dare vita alla figura dell'amante spagnola-passionale e a quella della bambina-fidanzata. Passando da una donna all'altra, come su una giostra, lo spettatore passa dal ritmo frenetico del tango al dolce abbraccio del valzer e rapidamente, come le figure maschili del film, ne viene avvinto e sopraffatto.

Per anni questa commedia, portata dall'Armata Rossa a Mosca come bottino di guerra, è stata praticamente invisibile. Oggi che è riapparsa è da non perdere.

Lilian Harvey is the unforgettable Lola Cornero and Tilly Schneider casts her in a comedy which is a perfect vehicle. Two men, a wife and two images of woman. From this bunch of figures, like a rabbit from a hat, infinite combinations are born with the man totally at the mercy of a woman so strong as to transform herself and give life to the figure of the passionate Spanish lover and the baby fiancée. Passing from one woman to the other, like on a merry-go-round, the spectator passes from the frenetic rhythm of the tango to the sweet embrace of the waltz and is quickly, like the male figures in the film, won over and overwhelmed.

For years, this comedy, brought by the Red Army to Moscow as a war trophy, has been practically invisible. Now that it has finally reappeared, it is not to be missed.

"Il cinema non è un mestiere per adulti!"

Non si sa con certezza se questa affermazione, tratta da *Ein blonder Traum*, sia da attribuirsi a Walter Reisch o a Billy Wilder. Quel che è certo è che Orson Welles arrivò alla stessa conclusione quando, molti anni dopo, definì il cinema un giocattolo per adulti. Le differenze ideologiche tra i due punti di vista sono piuttosto di natura psicologica che oggettiva. Si potrebbe aggiungere: il cinema è l'evidente attività onirica di un inconscio collettivo che tenta di tramandare i propri riti qualsiasi sia, fosse, e sarà l'atteggiamento individuale rispetto ad esso.

Il cinema è lo specchio di un'epoca, di un'idea, di una potenza creativa. "Il cinema...esiste per le masse" era il motto, nei

turbolenti anni Venti, del più abile regista di Berlino, capace di dare al pubblico esattamente quello che voleva - molto rumore per nulla: conflitti che in realtà non erano tali, pretesti su cui ridere a dispetto di tutto, la sensazione di trovarsi in un altro mondo e, per rendere l'illusione più completa, le star che continuavano a interpretare il proprio personaggio nella vita reale. Una di esse era una bella ragazza, una *Chorus Girl* dal nome affascinante: Lillian Harvey. Robert Land l'aveva scoperta a Vienna, poi Richard Eichberg le aveva affidato piccole parti nelle sue produzioni e l'aveva portata a Berlino, la capitale del cinema, dove le venne confezionata un'immagine su misura. L'attrice ancora giovanissima venne così presentata al pubblico e alla stampa. Lei fu un'ottima allieva e fu il successo. Pochi anni dopo il suo valore di mercato era considerevolmente aumentato tanto che passò alla Universum Film A.G.. Di nuovo si fece consigliare e guidare da persone esperte e la sua carriera la condusse ai primi posti dello star system europeo. Poi con la sicurezza di un sonnambulo prese la strada per Hollywood. Olimpo del cinema. Anche qui obbedì alle regole del gioco lavorando duro ma venne giudicata inadeguata; tornò in Europa dove nel frattempo la sua popolarità era notevolmente diminuita. Questo perchè il cinema non è un mestiere per adulti. (...) (Herbert Holba)

"Film no profession for adults!"

It cannot be definitely ascertained, today, whether this observation from the film Ein Blonder Traum was made by Walter Reisch or Billy Wilder. But it is certain that Orson Welles, the directors' director, came to the same conclusion when many years later, he characterized the cinema as a toy for adults. The ideological difference of both these viewpoints is more psychic than based on the thing-in-itself. One could add to this: Film is the apparent dream activity of a collective unconsciousness which tries to maintain its ritual, whatever the attitude of the individual to this theme may have been, is and will be - film is the expression, creed and evidence at the same time. It is the eye-witness of an epoch, an idea and a creative power.

"Film...is here for the masses", was the motto of the cleverest Berlin film director of the turbulent twenties and he gave the public what it demanded: the great Pi-pa-po (much ado about nothing): the conflict which really wasn't one, humor over which one laughed in spite of everithing, the feeling of being in another world, and to make the illusion complete, the star who had to continue playng her part in real life. One of these stars was a slender young woman, a chorous girl with the attractive name, Lillian Harvey.

Robert Land discovered her for the cinema in Vienna, then Richard Eichberg gave her parts in his productions and had her follow him to Berlin, the film metropolis where her image was tailored to suit her perfectly; then the still-in-her-teens-actress was presented skinfully to bith the public and press. The pupil relied upon the advice of her mentor and was successful. A few years later, her market value had increased considerably and she changed to Universum Film AG studios which under the name of UFA had become world-known. Again she permitted herself to be advised and guided by shrewd people and she advanced to te position of a top star of the European films. Then she wandered directly with the security of a sleepwalker to Hollywood, the film Olympus.

There, too, she obeyed the rules of the game, worked hard but was judged to be inadequate; she returned to Europe and hardly noticed that her popularity was running low. For the cinema is not a profession for adults. (...) (Herbert Holba)

ore 23.35

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

THE BATTLING ORIOLES (Stati Uniti, 1924)

R.: Ted Wilde, Fred Guiol. In.: Glenn Tryon, Blanche Mehaffey. P.: Hal Roach/Pathé Exchange. L.o.: 1506 m., D.: 70' a 20 f/s

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Didascalie francesi / French intertitles

The Battling Orioles parte da un'ottima idea: il contrasto fra il presente di un gruppo di anziani e il loro passato, un confronto sul quale il film riesce a giocare con strepitoso umorismo. Per il resto *The Battling Orioles* è un film generoso e denso, nel quale le idee si inseguono rapidissime e nel quale i classici meccanismi slapstick, per lo più inseriti in scene complesse che vedono impegnati numerosissimi personaggi, sono eseguiti con una fluidità disarmante.

Il ritmo è perfetto e non manca la necessaria carica di crudeltà nella messa in ridicolo di tutti i simboli della vecchiaia: parrucchini, bastoni, reumatismi, sordità, sedie a rotelle e tutto il resto. Un apparato che i combattivi Orioles sapranno sfruttare a proprio vantaggio nella battaglia decisiva che dimostrerà l'eterna giovinezza del loro spirito. (Giacomo Manzoli)

The Battling Orioles starts from an excellent idea: the contrast between the present of a group of old people and their past, a comparison on which the film manages to play with amazing humour. For the rest The Battling Orioles is a generous and dense film, in which ideas follow one another like lightning and in which the classical mechanisms of slapstick (what is more, inserted in complex scenes which see a huge number of characters involved), are executed with a disarming fluidity. The rhythm is perfect and is not lacking in the necessary charge of cruelty in ridiculing all the objective appurtenances of old age: wigs, walking-sticks, rheumatism, deafness, wheelchairs and all the rest. Equipment which the fighting Orioles show they know how to exploit to their own advantage in the decisive battle which will show the eternal youth of their fighting spirit. (Giacomo Manzoli)

Mercoledì / Wednesday 3

Cinema Lumière

9.00

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS (Germania, 1922)

R.: Willi Wolff. In.: Ellen Richter, Arnold Korff, Georg Alexander. P.: Ellen Richter Film GmbH, Berlin.
L.: 1800m., D.: 81' a 20 f/s.

Didascalie franco-tedesche / French and German intertitles

Da: Cinémathèque Royale, Cinémathèque Suisse, Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Protagonista sin dal primo dei suoi sessanta film, che vennero visti in tutt'Europa ed apprezzati per le sue interpretazioni, *Ellen Richter* è un nome oggi completamente dimenticato.

Per fortuna, qualche vecchio almanacco tedesco permette di desumere che Ellen Richter nasce a Vienna il 21 luglio 1893 e che dopo aver frequentato l'Accademia ed il Conservatorio di quella città, esordisce giovanissima al Burgtheater, andando poi in tournée a Brno, Monaco ed infine Berlino. Qui, nel 1915, Joe May le offre di affiancare Max Landa in un film della serie poliziesca "Stuart Webb" (...) Quando nel 1918, la Richter, ormai un volto familiare degli schermi germanici, viene scritturata dalla Frankfurter Film Co. GmbH, il suo regista di fiducia diviene Rudolf Meinert, il quale ha come assistente e sceneggiatore un singolare personaggio, il dottor Willi Wolff.

Dentista di professione, improvvisatore di salaci stornelli ed autore di riviste (mai rappresentate) per vocazione, Wolff (Schoenebeck, 16 aprile 1883), si innamora della fascinosa attrice, per la quale scrive soggetti sempre più singolari e fantasiosi. A lui si devono film come *Das Spielzeug der Zarin*, dove la Richter impersona una bizzosa Caterina di Russia, *Das Teehaus zu den zehn Lotosblumen*, con la protagonista travestita da giapponese, *Der rote Henker*, variazione della *Marion Delorme* di Victor Hugo, ma anche una Maria Tudor, una Madame sans-Gêne (*Napoleon und die kleine Wäscherei*), una *Avventuriera di Montecarlo*, in ben tre episodi, una siciliana assetata di sangue (*Sizilianische Blutrache*, vietato in Italia dalla censura).

In questi ed altri film del periodo, che escono sotto il marchio "Ellen Richter Produktion", l'attrice, che per temperamento e per aspetto ricorda più un'attrice mediterranea che una star mitteleuropea, nella linea di una Pola Negri più slanciata, si muove disinvoltamente, anche se non sempre i ruoli immaginati da Wolff le si attagliano.

Va a finire che i due si sposano e la luna di miele la passano tra la Spagna e l'Italia, girando *Lola Montez*, il film con cui Wolff, oltre che ad averlo scritto, fa il suo debutto dietro la macchina da presa. Ne sortirà un'opera di tutto rispetto, che racconta splendori e miserie della celebre danzatrice, meticolosamente riferita alla reale vicenda umana, dalla vita da zingara fino a quando diverrà la rapinosa cortigiana di tante teste coronate.

Saranno ancora molti i film che tra la fine degli anni Venti e l'inizio del sonoro avranno la congiunta firma di Wolff regista e Ellen Richter protagonista.

La storia di questa fortunata coppia si ferma al 1933: un giorno di quell'anno maledetto, Wolff viene malmenato da un gruppo di scalmanate camicie brune dinnanzi ad un cinema di Berlino ove si proietta un suo film, tolto immediatamente dalla programmazione. Riesce a fuggire, non si sa dove, insieme alla moglie.

Ellen Richter ritornò in Germania solo vent'anni dopo, vedova di Wolff, morto nel 1947, e si spense, completamente dimenticata, a Düsseldorf nel 1969. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafia", VI, n.9, 1996)

Always the leading player from the very first of her sixty movies, seen all over Europe and lauded for her interpretations, Ellen Richter is today a completely forgotten name.

Fortunately, certain old German reviews allow us to deduce that Ellen Richter was born in Vienna on July 21st 1893 and that after having attended the town's Academy and Conservatory, she made her debut at a very young age at the Burgtheater, later going on tour to Brno, Munich and finally Berlin. Here in 1915, Joe May offered her the chance to play alongside Max Landa in a movie in the crime series "Stuart Webb" (...) In 1918, when Richter, already a familiar face on the German screen, was put under contract to Frankfurter Film Co. GmbH, Rudolf Meinert became her favourite director, a director who had a singular figure as his assistant and screenwriter, Doctor Willi Wolff.

A dentist by profession, witty improviser of rakish songs and author of revues (never staged) by vocation, Wolff (Schoenebeck, 16th April 1883) fell in love with the fascinating actress for whom he wrote more and more bizarre and fantastic scenarios. From his hand came such pictures as Das Spielzug der Zarin, where Richter played the role of the wayward Catherine of Russia, Das Teehaus zu den zehn Lotosblumen, with the protagonist as a Japanese woman, Der rote Henker, a variation of Marion Delorme by Victor Hugo, but also Mary Tudor or Madame Sans-Gêne (Napoleon und die kleine Wäscherin), the Adventuress of Montecarlo, in three episodes, a blood-thirsty Sicilian woman (Sizilianische Blutrache, banned by the censorship in Italy).

In these and other films of that period, released under the imprint of "Ellen Richter Produktion", the actress, who by temperament and features resembled more a Mediterranean woman than a Central European star, a slimmer version of Pola Negri, seemed to move with perfect ease, although some of Wolff's roles did not suit her.

In the end the two got married and spent their honeymoon in Spain and Italy, shooting Lola Montez, the movie where Wolff, as well as writing the script, made his debut behind the camera. The result was a praiseworthy work recounting the splendour and misery of the famous dancer, painstakingly based on her real life story, from her days as a gypsy to the heady times when she became the voluptuous mistress of many crowned heads. (...)

From the late twenties to the arrival of the talkies, there were to be many more movies that bore the joint signature of Wolff as director and Ellen Richter as star. (...) The story of the fortunate couple ended in 1933: one day in that accursed year, Wolff was beaten up by a group of frenzied Brown Shirts outside a Berlin movie theater, where one of his movies was being screened - the picture was immediately cut from the programme after the incident. He managed to flee with his wife to no one knows where.

Ellen Richter returned alone to Germany twenty years later to die, completely forgotten, in Düsseldorf in 1969. Wolff had died in 1947. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafia", n.9, 1996)

ore 10.20

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN (Austria, 1923)

R.: Max Neufeld. In.: Friedrich Feher, Max Neufeld, Eugen Neufeld, Dagny Servaes, Viktor Franz. P.: Vitri-Neufeld, Wien. 1923.

L.: 2100m. D.: 108' a 16 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Tre episodi scivolano uno dentro l'altro quasi senza soluzione di continuità. I tre brani risultano dalla collazione di alcuni fra i migliori racconti di E.T.A. Hoffmann, scrittore che più di ogni altro ha saputo descrivere la fascinazione di un'epoca per i misteri della visione e della fantasmagoria. Il protagonista del film è proprio Hoffmann. Anzi, due volte Hoffmann.

I temi misteriosi che si intrecciano e sovrappongono sono numerosi e derivano da un'abbondantissima tradizione letteraria (e da una cinematografica per nulla scarsa): marionette, giocattoli animati, lenti miracolose, demoni, uomini senza ombra o senza immagine. Siamo nella fase più fertile dell'incontro fra un'immaginazione melodrammatica di stampo romantico e l'amore per le macchine e i congegni che si sviluppa nell'epoca dei Lumi.

Neufeld riesce a dar conto di tutto questo con un film magnifico e sconcertante, cormaniano ante-litteram, dove l'impianto teatrale della messa in scena e della scenografia si sposa con perfetta fluidità a un apparato di effetti speciali sorprendente.

Dove ci si mantiene costantemente in equilibrio fra l'ironia del grottesco e il thrilling del perturbante.

Se il primo e il secondo episodio sono, da un punto di vista cinéphile, più accattivanti, bisogna sottolineare come il terzo rasenti la genialità, giocando spudoratamente, in maniera funambolica, sul filo di due elementi, la voce e la musica, che ci sono semplicemente interdetti. (Giacomo Manzoli)

Three episodes merge into one another almost without continuity. The three pieces result from the collation of some of the best tales of E.T.A. Hoffmann, a writer who more than any other was able to describe the fascination of an era for the mysteries of vision and phantasmagoria. The star of the film is Hoffmann himself. Or rather twice Hoffmann.

The mysterious themes which intertwine and superimpose themselves are many and derive from a rich literary (and cinematographical) tradition: marionettes, animated toys, magic mirrors, demons, men with no shadow or reflection. We are in the most fertile stage of the meeting between a melodramatic imagination of Romantic style and the love for the machines and devices which were developed during the age of Enlightenment.

Neufeld manages to take account of all this with a magnificent and disconcerting film, where the theatrical device of scripting and screenplay are coupled with perfect fluidity to a range of surprising special effects. Where it maintains itself constantly balanced between the irony of the grotesque and the thrill of the perturbing. If the first and second episode are, from a cinéphile point of view, more attractive, it should be underlined how the third borders on genius, playing shamelessly and walking a tightrope between two elements, voice and music, which are forbidden. (Giacomo Manzoli)

Max Neufeld nasce a Guntendorf il 3 febbraio 1887, studia recitazione e dopo aver calcato per un paio d'anni il palcoscenico del Theater an der Josefstadt, in qualità di "giovane amoro", viene scritturato dalla Wiener Filmkunst nel 1913, debuttando in un film intitolato *Treue Seelen* in coppia con Polly Janish.

Al ritorno dalla guerra, interpreta *Don Cäsar, Graf von Irun*, ovverossia il *Don Cesare di Bazan*, creato da Dumanoir e D'Ennery. Nella parte del temerario spadaccino che affronta pericoli, agguati, tradimenti e duelli ed arriva a sposare una sconosciuta pur di salvarsi la pelle, Neufeld fa faville.

Il film rende Neufeld l'attore giovane più popolare del momento in Austria: lo ritroviamo tra il 1919 ed il 1921 in due dozzine di film, quasi tutte storie d'amore, di passione e di morte, in coppia con la prosperosa, ma dolce Liane Haid.

Con *Lasset die kleinen zu mir kommen* (1920), Neufeld diventa regista di se stesso. (...) Tra la fine del muto e l'Anschluss (1938), Neufeld è di casa a Vienna, Praga, Budapest e Parigi. Quando la Österreich diventa Östmark, se ne viene in Italia ed il resto è storia patria su cui ci si può documentare su altri testi. (...). (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", n.9, 1996)

Max Neufeld was born in Guntendorf on February 3rd, 1887, studied acting and after having trod the boards of the Theater an der Josefstadt for a couple of years, as romantic juvenile, he signed a contract with Wiener Filmkunst in 1913, making his debut together with Polly Janish with a film entitled Treue Seelen .

Back from the war, he played in Don Cäsar, Graf von Irun, (...) In the role of a dare-devil swordman facing danger, betrayal and duels and even marrying an unknown woman in order to save his skin, Neufeld was sparkling. The movie was a huge hit both in Germany and abroad.

The film made Neufeld the most popular young actor in Austria at the time: we find him again between 1919 and 1921 in two dozen movies, almost all love stories, of passion and death, in company with the curvaceous and sweet Liane Haid.

With Lasset die kleinen zu mir kommen (1920), Neufeld directed himself for the first time. (...) Between the end of the silent era and the Anschluss (1938), Neufeld was at home in Vienna, Prague, Budapest and Paris. When Österreich became Östmark, he moved to Italy and now his story can be read in many other accounts. (...). (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafia", n.9, 1996)

ore 12.10

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

LE JUIF ERRANT (Francia, 1926)

Deuxième Episode: Monsieur Rodin

R.: Luitz Morat.

L.: 1356m, D.: 58' a 20 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Riassunto degli episodi precedenti: La società segreta degli Ardenti concupisce un'enorme eredità che deve essere divisa, il 13 febbraio 1832, tra tutti i discendenti di Marius Rennepon che saranno presenti a Parigi a quella data. I capi degli Ardenti, d'Aigrigny e Rodin, vogliono impedire agli eredi di arrivare a Parigi, ad eccezione dell'abate Gabriel, del quale vogliono sfruttare la fiducia. Hanno già fatto arrestare come pazza Adrienne de Cardoville, una discendente di Rennepon; ma altre eredi, Rose e Blanche Simon, sono potute arrivare a Parigi sotto la protezione del soldato Dagobert.

Summary of the preceding chapters: The secret society of the Ardents covets an enormous inheritance which is to be divided on the 13 February 1832 between the descendants of Marius Rennepon who will be present in Paris on that date. The leaders of the Ardents, d'Aigrigny and Rodin want to prevent the inheritors from arriving in Paris, with the exception of abbot Gabriel, whose trust they wish to take advantage of. They have already succeeded in having Adrienne de Cardoville, a descendant of Rennepon, arrested as a madwoman: But the other heirs, Rose and Blanche Simon, have managed to arrive in Paris under the protection of the soldier Dagobert.

ore 14.45

Around Valentino

RED LANTERN (Stati Uniti, 1919)

R.: Albert Capellani. S.: dal romanzo omonimo di Edith Wherry. Sc.: June Mathis e Albert Capellani. F.: Tony Gaudio. In.: Alla Nazimova (Mahlee/Blanche Sackville), Frank Currier (Philip Sackville), Noah Beery (Sam Wang) Yukio Ao Yama, Edward J. Connelly, Darrell Foss. P.: Nazimova/Metro.

L.: 1800 m., D.: 90' a 18 f/s

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Cinémathèque Royale Belge

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière/ *Restoration cofinanced by the Proiecto Lumière*

Melodramma esotico, tratto da una novella di Edith Wherry ambientata in Cina, durante la rivolta dei Boxer. Alla Nazimova vi interpreta due ruoli, quello di una ragazza euroasiatica di nome Mahlee, e quello della insospettabile sorellastra di quest'ultima, Blanche Sackville. Tra missioni, ultime volontà da rispettare, sinistri agenti segreti, mandarini e strane divinità, la morte di una delle sorelle sarà condizione per la sopravvivenza dell'altra.

Exotic melodrama, drawn from a novella by Edith Wherry and set in China, during the Boxer rebellion. Alla Nazimova plays two roles, that of a Eurasian girl called Mahlee, and that of the unsuspected half-sister of the latter, Blanche Sackville. Between missions, last wishes to respect, sinister secret agents, mandarins and strange divinities, the death of one of the sisters is to be the condition for the survival of the other.

ore 16.20

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

DIX HOMMES POUR UNE FEMME (Francia, 1905 ca.)

P.: Pathé. L.: 127 m., D.: 6' a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

LA NUOVA CAMERIERA E' TROPPO BELLA (Italia, 1912)

P.: Ambrosio. L.: 130m., D.: 6' 16 f/s.

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

ore 16.35

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

JUSTICE D'ABORD! (Russia, 1921)

R.: Jacob Protazanov. S.: Ivan Mosjoukine. F.: Fédor Bourgassoff. In.: Nathalie Lissenko, Jeanne Bérangère, Vera Orlova, Ivan Mosjoukine, Nicolas Koline, Nicolas Panoff. P.: Ermolieff Films/Cinéma.

L.o.: 1177m., D.: 60' a 16 f/s.

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

In più occasioni Ermolieff si rivelò fine psicologo nell'utilizzare a suo vantaggio le alterne vicende e le diverse complessità dei rapporti umani e di lavoro tra le varie personalità dell'ambiente cinematografico russo, su cui era sempre ben informato. Così, per esempio, nel 1915, venuto a sapere di uno sgarbo ricevuto da Mosjoukine, allora star senza uguali dei concorrenti studi Changonkov, al quale era stato preferito Radin per la parte di protagonista del *Leon Drey*, riuscì a convincerlo a lavorare per lui con un'offerta allettante non tanto sul piano economico, quanto su quello dell'orgoglio ferito dell'attore. I registi Protazanov e Gardin, avendo lasciato la Società Timan con l'intenzione di fondare una propria casa di produzione indipendente, non riuscirono in seguito a raggiungere un accordo: fu così che Protazanov venne ingaggiato da Ermolieff con un ottimo salario, divenendo il più importante regista dei suoi studi. A Moissej Aleinikov, giovane impiegato della rivista, Ermolieff offrì la grande opportunità professionale di dirigere la propria rivista (1915-1918), che divenne così una pubblicazione seria e indipendente.

Durante gli anni della sua esistenza in Russia, la società di Ermolieff produsse più di 120 film, attingendo a un repertorio assai popolare e avvalendosi delle interpretazioni di Mosjoukine, che Ermolieff aveva saputo legare a sé con un contratto d'acciaio. Molti anni dopo, Aleinikov ricordava un commento di Ermolieff relativo a quel periodo, quasi un motto per la sua casa di produzione: "Io devo andare a colpo sicuro. (...) Io, caro mio, sono obbligato a produrre un bestseller ogni quindici giorni." (Natalya Nussinova, in "Cinegrafie", n.9, 1996)

On more than one occasion Ermolieff showed himself to be a shrewd psychologist in using to his advantage the ups and downs and the various difficulties in the human and professional relationships between the personalities in the Russian film industry, about which he was always well informed. Therefore, for example, in 1915, having come to hear of a

snub which had been made to Mosjoukine, at that time the foremost star of the rival Changonov Studios, who had been passes over in favour of Radin for the leading role in Leon Drey, Ermolieff succeeded in convincing him to work for him with an inviting offer not so much on a financial level, but by healing the wounded pride of the actor. The directors Protazanov and Gardin, having left the Timan Company with the intention of creating their own independent production company, were subsequently unable to reach an agreement: it was thus that Protazanov signed a contract with Ermolieff with a hefty salary, becoming the most important film-maker of his studios. Ermoliff offered Moissej Aleinikov, a young employee of the magazine, the important professional opportunity to edit his own magazine (1915-1918) which thus became a serious, independent publication.

During its years of activity in Russia, Ermolieff's company produced more than 120 motion pictures, by following a rather popular repertory and using the acting services of Mosjoukine, who Ermolieff had been able to tie to him by an cast-iron contract. Many years later Aleinikov recalled a remark made by Ermolieff regarding that period which was almost a motto for his production company: "I must avoid risk. My dear friend, I am forced to produce a box-office hit every two weeks" (Natalya Nussinova, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 17.40

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

FRAMMENTO DI (A FRAGMENT OF)

A ROGUES'S ROMANCE (Il ladro di perle / Stati Uniti, 1919)

R.: James Young. S.: H.H. Van Loan. Sc.: James Young. In.: Earle Williams (Jules Marier/Armand Du Bois/Monsieur Picard), Katherine Adams (Helen Deprenay), Brinsley Shaw (Henri Duval), Maude George (Jeanne Deprenay), Harry van Meter (Léon Voliere), Herbert Standing (Anton Deprenay), Sid Franklin (borgomastro), Karl Formes (Brulon), Rudolph Valentino (l'apache che danza). P. e D.: Vitagraph Co. of America. L.O.: 1.614m

Didascalie inglese / English intertitles

Da: Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division (with permission from Paramount Pictures)

Questa copia è stata preservata da un nitrato originale, manca di brevi scene e ha, probabilmente, alcune scene montate non in sequenza.

This print was preserved from an original 35mm print, short scenes are missing, with some scenes possibly out of sequence.

"Sfruttando la rapida e fenomenale ascesa al successo di Rodolfo Valentino, la Vitagraph ha rieditato questo titolo di qualche stagione fa, attribuendo al nome del *Perfetto Amante* altrettanta importanza che a quello del protagonista Earl Williams. Niente da dire su una comune pratica commerciale, ma precisiamo almeno che è Williams a fare tutto il lavoro. Valentino si è conquistato la sua prima popolarità come ballerino, e in questo film si esibisce appunto in un paio di audaci numeri di ballo in stile apache, con tanto di virile maltrattamento della bella partner; il suo ruolo è quello di Ferret, un duro di Montmartre. Le ragazze non mancheranno di correre in massa per veder ballare Rudy." («Motion Picture Classic», 1922)

MONSIEUR BEAUCAIRO (Stati Uniti, 1924)

R.: Sydney Olcott. S.: dal romanzo di Booth Tarkington. Sc.: Forrest Halsey. F.: Harry Fischbeck. Scgf.: Natasha Rambova. C.: George Barbier. In.: Rudolph Valentino (duca di Chartres/Monsieur Beaucaire), Bebe Daniels (principessa Henriette), Lois Wilson (Regina di Francia), Doris Kenyon (Lady Mary), Lowell Sherman (Re Luigi XV°), Paulette Duval (Madame Pompadour), John Davidson (Richelieu), Oswald Yorke (Miropoix), Flora Finch (Duchessa di Montmorency), Louis Waller (François), Ian Mac Laren (Duca di Winterset), Frank Shannon (Badger), Templar Powell (Molyneux), H. Cooper Cliffe (Beau Nash), Downing Clarke (Lord Chesterfield), Yvonne Hughes (Duchessa di Flauhaut), Harry Lee (Voltaire), Florence O'Denishawn (Colombine), André Daven (fratello di Beaucaire). P.: Famous Players-Lasky. D.: Paramount.

L.. 3028 m., D.: 130' a 20 f/s

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Cinémathèque Royale Belge

"(...) Film messo in scena con grande sfarzo. Pur non contenendo scene scorrette, riproduce la vita mondana alla Corte di Francia, e non è consigliabile alla gioventù".

Giudizio del C.U.C.E. (Consorzio Utenti Cinematografia Educativa) in, Milano, n.12, dicembre 1925.

E' un film cattivo *Monsieur Beaucaire*, è un film lucidamente votato al ridicolo (ma un ridicolo assai meno ilare di quanto vorrà la parodia che ne farà Gene Kelly in *Cantando sotto la pioggia*). Valentino sparisce dentro la maschera, dietro le molte maschere di questo intemperante cortigiano della corte di Luigi XV. E' un duca di Chartres che si finge barbiere, che da barbiere si finge nobile, che prima viene smascherato della sua falsa maschera e poi di quella vera, e riconsegnato infine al suo ruolo d'origine: quasi una vertigine del trucco e dell'inganno, gran bel materiale da commedia irrigidito dai tableaux della regia di Sidney Olcott. Rambova concentra sui costumi il suo solito estro, riesce a inventare ricami déco per marsine secentesche, ma il suo primo impegno sembra fare di Valentino una sorta di sinistro giullare: incipriato, con la parrucca bianca, i nei, la bocca a cuore, appoggiato ad un liuto di dimensioni esagerate, ripreso in controluce da dietro le quinte di un piccolo palcoscenico di corte, esposto (più che mai burattino) allo sguardo di un pubblico femminile incipriato e imparruccato non diversamente da lui.

(...) Nonostante il finale lieto e riparatore, *Monsieur Beaucaire* resta il più tetro, il più perverso dei film di Valentino. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*Monsieur Beaucaire is a cruel film, a film lucidly devoted to the ridiculous (but a ridiculous much less funny than the parody which Gene Kelly was to make of it in Singing in the Rain) . Valentino disappears behind the mask, behind the many masks of this intemperate courtesan of the Court of Louis XV. He is a duke of Chartres who pretends to be a barber, who as a barber pretends to be a noble, who is first uncovered in his false mask and then in his real one, and delivered at last to his original role: almost a vertigo of tricks and deceit, great comedy material made rigid by the tableaux of Sidney Olcott's direction. Rambova concentrates her usual bent on the costumes, managing to invent art déco embroidery for 17th century tailcoats, but her first effort seems to make of Valentino a sort of sinister minstrel: powdered, with a white wig, moles, a heart-shaped mouth, resting on a lute of outrageous dimensions, shot against the light from behind the curtains of a small court stage, exposed (more than ever like a puppet) to the looks of a female public powdered and be-wigged like him. (...) Despite the happy end, Monsieur Beaucaire remains the darkest, the most perverse of Valentino's films. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

GIGETTA E' PEDINATA (Italia, 1916)

In.: Gigetta Morano, Armando Pilotti. P.: Ambrosio, Milano.

L.o.: 120m., D.: 6' a 16 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

ON NE JOUE PAS AVEC LE COEUR (Francia, 1913)

R.: Léonce Perret. In.: Léonce Perret, Alice Tissot. P.: Gaumont.

L.: 283m., D.: 16' a 16 f/s.

Senza didascalie / Without intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

ore 22.30

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

BELLE DAME SANS MERCI (Francia, 1920)

R.: Germaine Dulac. S.: da Mme Irène Hillel Erlanger. Sc.: Germaine Dulac. F.: Jacques Oliver. In.: Yolande Hillé, Tania Daleyme (Lola de Sandoval), Denise Lorys (Contessa d'Amaury), Jean Toulout (Guy d'Amaury), Pierre Mareg, Jean Tarride, Lucine Glen, Louis Monfils. P.: Les Films D.H.

L.o.: 1935m, D.: 90'

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Musiche scelte da (*musics chosen by*): *Maud Nelissen*

Eseguite da / *performed by*: *Maud Nelissen* (pianoforte, piano), Wynanda Zeevaaner (soprano), Willem Korteling (baritono)

La partitura è di Maud Nelissen e Frank Mol (compositore e pianista del Nederlands Filmmuseum) che hanno utilizzato composizioni per piano e canzoni (liede) francesi risalenti alla fine del secolo scorso e all'inizio dell'attuale.

Caratteristica musicale di questo periodo è la cosiddetta *bonne chanson*: tipico componimento musicale francese elaborato dai musicisti romantico-impressionisti, ricco di delicate liriche e drammi decadenti. Accanto alle composizioni di musicisti famosi quali Debussy, Fauré e Poulenc, vengono presentate quelle di autori meno noti quali Chaminade, Schindler e Durand.

The score was prepared by Maud Nelissen and Frank Mol (composer and pianist at the Nederlands Filmmuseum) who used music for piano and French songs from late 19th and early 20th century; typically characteristic of this period is the "bonne chanson", elaborated by romantic-impressionist musicians. Together with music by famous composers as Debussy, Fauré and Poulenc, we will hear works by less famous authors as Chaminade, Schindler and Durand.

Il baritono *Willem Korteling*, ha frequentato i corsi di Bep Ogterop ad Amsterdam, e si è perfezionato con Bernhard Diamant e Lucia Meeuwsen. Ha cantato in cori ed ensembles, e come solista in opere ed operette. Da alcuni anni è membro stabile della *Nederlandse Opera* ed ha recentemente lavorato al *Mosé ed Aronne*, a *L'Olandese Volante* ed al *Flauto Magico*.

Baritone Willem Korteling studied with Bep Ogterop in Amsterdam and with Bernhard Diamant and Lucia Meeuwsen. He sang in choirs and ensembles and as a soloist in operas and operettas. Since years, he is member of the Nederlandse Opera.

Maud Nelissen ha conseguito il diploma, nel 1990, di pianista al Conservatorio di Utrecht. In seguito ha suonato sia come solista che in orchestre da camera. Già durante gli anni di formazione, si è cimentata nella composizione di musiche per film. Dal 1994 lavora per produzioni del Nederlands Filmmuseum.

Maude Nelissen obtained the diploma in 1990 as pianist at the Utrecht conservatorium. Then he performed as soloist and in chamber orchestras. Already in her study years she worked on music for films. From 1994 she works open productions for the Nederlands Filmmuseum.

Anche la soprano *Wynanda Zeevaarder* ha completato i suoi studi al Conservatorio di Utrecht. Quindi si è dedicata a lungo alla musica da camera, oratori ed accompagnamento musicale di film muti. E' stata invitata a diversi festival cinematografici (Paris, Groningen, Utrecht, Rotterdam e Bologna).

Also the soprano Wynanda Zeevaarder completed her studies at the Utrecht conservatorium. Then she dedicated herself to chamber music and musical accompaniments for silents. She was invited in many festivals (Paris, Groningen, Utrecht, Rotterdam and Bologna)

La belle dame sans merci, ha riscosso i consensi di tutti coloro che vedevano in Germaine Dulac uno degli apostoli dell'arte muta. Una volta di più fu Irene Hillel-Erlanger a fornire l'argomento del film: un'attrice, divenuta una grande star, che venne in passato sedotta e abbandonata da un uomo di mondo, si vendica nei confronti di tutti gli uomini e diventa una "bella dama senza scrupoli". Soggetto che alcuni, fra cui Maurice Kéroul, giudicarono deboluccio; e altri, come Henriette Janne, un po' lungo e appesantito da inutili particolari. Ma un soggetto di cui tutti riconobbero l'eccellente realizzazione. Il film conteneva bellissime trovate fotografiche, l'interpretazione era ottima: in breve, la messa in scena era brillante. Luis Delluc, la cui testimonianza non è senza interesse scriveva a proposito di questo film: "*La belle dame sans merci* comprende, in mezzo a numerosi minuti eleganti e animati, un bel quadro. Uno crederebbe di trovarsi dai fratelli Bernheim. Si tratta della visione della piscina con la fatale e soave Tania Daleyme. Il tatto, la sensibilità, il senso della sintesi, una sorta di stile fanno pensare ai Manet migliori". Qualche mese più tardi, Delluc tornava alla carica: "Nel momento in cui la stampa ignorava Germaine Dulac abbiamo lodato con veemenza *Ames de fous* e *Le bonheur des autres*. Il gusto, l'estetica, la profondità dell'abilità di questa regista sono ancora aumentate". (Charles Ford, *Anthologie du Cinéma*, 1968)

La belle dame sans merci , won the favour of all those who saw in Germaine Dulac one of the apostles of the silent art. Once again it was Irene Hillel-Erlanger to provide the subject for the film: an actress, now a great star, who was in the past seduced and abandoned by a man of the world, takes her revenge on all men and becomes a "beautiful woman without mercy". A subject which some, among whom Maurice Kéroul, judged to be a little weak; and others, such as Henriette Janne, a bit long and weighed down by useless details. But a subject of which everyone recognised the excellent realisation. The film contains some startling photographic ideas, the performance is excellent: in short, the screenplay was brilliant. Luis Delluc, whose testimony is not without interest wrote about this film: "La belle dame sans merci includes, in the midst of numerous elegant and animated minutes, a beautiful picture. One would think oneself at the Bernheim brothers. This is the vision of the swimming pool with the fatal and soave Tania Daleyme. The tact, sensibility, sense of synthesis, a sort of style, make one think of the best Manets". A few months later, Delluc returned to the fray: "In the moment in which the press ignored Germaine Dulac we vehemently praised *Ames de fous* and *Le bonheur des autres*. The taste, the aesthetics, the profundity of this director's ability are further attested to by *La fête espagnole* and *La cigarette*.. (Charles Ford, *Anthologie du Cinéma*, 1968)

UN COUP D'OEIL A CHAQUE ETAGE (Francia, 1905)

P.: Pathé. L.: 101m., D.: 5' a 16 f/s.

Senza didascalia / Without Intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Giovedì / Thursday 4

Associazione Culturale Italo-Francese
via de'Marchi 4
9.30-13

Assemblea Generale dell' **Association des Cinémathèques de la Communauté Européenne (ACCE)**
General Meeting of the Association des Cinémathèques de la Communauté Européenne (ACCE)

Cinema Lumière

ore 9.00

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

EYES OF YOUTH (Stati Uniti, 1919)

R.: Albert Parker. S.: dalla commedia omonima di Max Marcin e Charles Guernor. Sc.: Albert Parker. F.: Robert Edeson. In.: Clara Kimball Young (Gina Ashley), Gareth Hughes (suo fratello), Pauline Stark (Rita), Sam Sothern (Asa), Edmund Lowe (Peter Judson), Ralph Lewis (Robert Goring), Milton Sills (un corteggiatore), Rudolfo Valentino (Clarence Morgan), Vincent Sercano (lo yogi), William Courtleigh (Paolo Salvo), Norman Selby (Dick).

P.: Garson Productions. D.: Equity Pictures Corp.

L.: 2.122m, D.: 120' a 16 f/s

Didascalie inglese / English intertitles

Da: Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division

Copia preservata "come è" su film safety dal nitrato originale.

This print is unrestored print preserved "as is" on safety film from the original nitrate.

Piccolo ruolo immorale anche quello che Valentino interpreta in *Eyes of youth*, film lambiccato e bizzarro, che piace molto alla critica d'epoca: lo scenario è quello di un esoterismo di cartapesta, Clara Kimball Young interroga uno Yogi e sbircia dentro una sfera di cristallo per sapere quale delle tre strade che le apre il destino sarà meglio seguire, e su una di quelle strade intravvede anche Valentino, sorta di gigolò prezzolato e senza scrupoli, agitatore su commissione d'uno scandalo che la rovinerà. Il film ha un'aria e una costruzione figurativa piuttosto arcaiche, è un *morality play* illustrativo e troppo lungo, inevitabilmente convenzionale nella conclusione: divisa tra due uomini e una carriera, la ragazza sceglierà l'uomo povero e onesto, confortata e illuminata nella scelta da uno spiritualismo orientalista di taglio piuttosto reazionario. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*Valentino again plays a small immoralist role in Eyes of youth , a stilted and bizarre film, which was much praised by the critics of the time: the setting is paper machè exoticism, Clara Kimball Young goes to see a Yogi and looks into his crystal ball to discover which of the three roads which destiny opens to her she should follow, and on one of the roads she sees Valentino, a sort of rent-a-gigolo without scruples, agitator to order of a scandal which will ruin her. The film has a rather archaic air and a figurative construction, it is an illustrative and over-long morality play , inevitably conventional in its conclusion: torn between two men and a career, the girl chooses the poor honest man, comforted and illuminated in her choice by a rather reactionary oriental spiritualism. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

ore 11.05

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

JON AZ OCSEM (Ungheria, 1919)

R.: Mihály Kertész. S.: dal poema di Antal Farkas. In.: Ozskar Beregi. P.: Phonix.

L.: 224 m., D.: 13' a 16 f/s. Frammento.

Didascalie ungheresi / Hungarian intertitles

Da: Magyar Filmarchivum

Un uomo invita i suoi connazionali alla rivolta, con la disperata forza del suo carattere, e riesce a spingerli alla ribellione. Ozskar Beregi sale su un colle, ferito, sofferente, con una bandiera stretta fra le mani e subito, come se spuntassero direttamente dalla terra ungherese, una folla di patrioti gli si forma attorno. I colori sono magnifici e l'eclettico Kertész non fa alcuna fatica ad adattarsi alla forma epica. Semplicità assoluta, dunque, e inquadrature che, nella durata più che negli angoli di ripresa o nella messa in scena, devono rendere il senso e la profondità dell'azione eroica scolpita nella Storia.

A man invites his countrymen to rebellion with the desperate force of his character and manages to push them to revolt. Ozskar Beregi climbs a hill, injured, suffering, with a flag grasped between his hands and immediately, as if sprouting directly from the Hungarian soil, a crowd of patriots forms around him. The colours are magnificent and the eclectic Kertész makes no effort to adapt himself to the epic form. Absolute simplicity, and shots which, in their length rather than from the camera angles of the screenplay, must render the sense and depth of heroic action carved into History.

ore 11.25

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

LE JUIF ERRANT (Francia, 1926)

Troisième Episode: Le 13 Février

R.: Luitz Morat.

L.: 1968m, 90' a 18 f/s'

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Riassunto degli episodi precedenti: La società segreta degli Ardentí concupisce un'enorme eredità che deve essere divisa il 13 febbraio 1832 tra tutti i discendenti di Marius Rennepon che saranno presenti all'apertura del testamento. I capi degli Ardentí, d'Aigrigny e Rodin sono riusciti a mettere fuori gioco tutti gli eredi, ad eccezione dell'abate Gabriel, del quale si vuole sfruttare la fiducia.

Summary of the preceding chapters: The secret society of the Ardentí covets an enormous inheritance which is to be divided on the 13 February 1832 between the descendants of Marius Rennepon who will be present in Paris on that date. The leaders of the Ardentí, d'Aigrigny and Rodin want to prevent the inheritors from arriving in Paris, with the exception of abbot Gabriel, whose trust they wish to take advantage of.

ore 14.45

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

O DESTINO (Portogallo, 1922)

R.: Georges Pallu. Sc.: Ernesto de Meneses. F.: Maurice Laumann. In.: Palmira Bastos, Antonio Sacramento, Maria Clementina, Raul de Oliveira, Maria Emilia Castelo Branco, Henrique de Albuquerque, Francisco Sena. P.: Invicta

Film.

L.: 1.600m, D.: 87' a 20 f/s

Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles

Da: Cinemateca Portuguesa e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

L'ambiente è quello dell'alta aristocrazia portoghese, dove si vive fra il lusso di ville fastose e l'esotismo di ospiti che, come minimo, fanno i ministri in Brasile. L'armonia dell'ambiente è turbata da un vecchio cieco e, soprattutto, da una misteriosa dama nera che irrompe nella vita della viscontessa Maria Da Silva Oliveira come un fulmine a ciel sereno, a bordo di un'auto lanciata a folle velocità. Da questo momento la figura principale sarà quella dell'agnizione: quando, dopo l'incidente, la donna riacquista la memoria, nessuno sarà più ciò che credeva o voleva mostrare di essere. La donna rammenterà di essere figlia del cieco e madre della Viscontessa, mentre uno degli spasmanti più insistenti e morbosi di quest'ultima scoprirà di esserne, in realtà, il padre. Perfino il giovane Francisco Manuel verrà accusato di truffe scandalose salvo essere rapidamente scagionato. Alla fine di tutti questi sconvolgimenti riusciranno i due giovani innamorati a riunirsi per la vita? La parola definitiva spetterà, ovviamente, al destino.

A prima vista, *O Destino* pare essere un film di una staticità desolante. In effetti, gli avvenimenti e i fatti si rincorrono velocissimi e così si può azzardare l'ipotesi che una certa ieraticità della messa in scena sia l'effetto di una strategia precisa che mira a tenere compresso il dramma per evitare l'inflazione dei colpi di scena. D'altra parte, dal punto di vista figurativo, il dinamismo è tutto delegato ad un impianto cromatico ricchissimo che, in certi momenti, è in forte odore di virtuosismo. (Giacomo Manzoli)

The setting is that of the Portuguese aristocracy, where one lives between the luxury of sumptuous villas and the exoticism of hosts who, at the very least, are ministers in Brazil. The harmony of the environment is disturbed by an aged blind man and, above all, by a mysterious woman in black who bursts into the life of the Countess Maria Da Silva Oliveira like a bolt from the blue, aboard an automobile travelling at crazy speed. From this moment the main figure will be that of recognition: when, after the accident, the woman regains her memory, no-one is to remain what they believed themselves to be or wanted to show themselves as. The woman remembers that she is the daughter of the blind man and the mother of the Countess, while one of the most insistent and morbid pretenders of the latter will discover that in reality he is her father. Even the young Francisco Manuel will be accused of scandalous frauds though he is rapidly freed. At the end of all these disturbances will the two young lovers succeed in staying together for the rest of time? The last word, obviously, belongs to destiny.

At first sight, O Destino seems to be a film of devastating staticness. In effect the events and facts follow one another with amazing speed and thus one may hazard the guess that a certain solemnity in the screenplay is the effect of a precise strategy which aims at keeping the drama compressed in order to avoid an inflation of coups de théâtre. On the other hand, from the figurative point of view, the dynamism is delegated to a rich chromatic installation which, in certain moments, is close to virtuosity. (Giacomo Manzoli)

ore 16.20

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

RIVISTA LUCE N.2

P.: Istituto Luce. D.: 15'

Dall' Archivio storico dell'Istituto LUCE

Grazie alla determinazione di un giovane studioso riminese, recentemente laureatosi al Dams di Bologna con una tesi su Corrado D'Errico, è possibile oggi mostrare uno dei rarissimi esempi di cinema astratto italiano.

Thanks to the determination of a young student from Rimini, recently graduated in Dams at Bologna with a thesis on Corrado D'Errico, it is today possible to show one of the extremely rare examples of futurist cinema.

(...) Ebbene, se confrontiamo le immagini di questo breve film con i fotogrammi pubblicati su "Cinema" nel dicembre 1952, a integrazione di un articolo di Anton Giulio Bragaglia sul cinema astratto, e poi anche con quelli apparsi nell'ultima pagina di uno studio di Carlo Belloli sul cinema d'avanguardia, non possiamo che giungere ad un'unica conclusione: quel breve film assoluto o, secondo un'altra espressione, astratto che chiude la *Rivista LUCE* N.2 è *La gazza ladra* di Corrado D'Errico (che Belloli chiama *Musica visualizzata*), trasposizione visiva dell'omonima opera di Rossini. (...) *La gazza ladra* è realizzata utilizzando diverse tecniche: il disegno animato costruito secondo la tecnica classica del 'passo uno', ma anche quello prodotto con la tecnica della cancellazione, la disseminazione di materiale - in prevalenza ritagli di carta - direttamente sulla pellicola, fotogrammi (o rayogrammi), e forse altro ancora. Il film si apre con la sagoma di una tromba ed una sfera in alto a destra, dalla quale partono cerchi concentrici di luce bianca, a guisa di onde. Si vuole forse alludere alla propagazione del suono, della musica? Chissà! Si può anche ipotizzare che il film prenda l'avvio da un suono di tromba (o di altro strumento a fiato) presente nell'ouverture.

Appare poi la figura più caratteristica di quest'opera di D'Errico: la spirale, che nasce a partire da una sorgente puntiforme per svilupparsi in una serie di cerchi sempre più grandi, sovrapponendosi. (Silvio Celli, in "Cinegrafie", n.9, 1996)

However, if we compare the images of this short film with the frames published on Cinema in December 1952 as appendix to Anton Giulio Bragaglia's article on Abstract cinema, and also the ones included at the end of Carlo Belloli's study on avant-garde cinema, we can only come up with the conclusion that the short (absolute, or according to another definition, abstract) movie which concludes Rivista LUCE n. 2 is La gazza ladra by Corrado D'Errico (which Belloli called Visual Music), the visual transposition of Rossini's masterpiece under the same title. (...) La gazza ladra was made by using different techniques: classic animation, but also animated cartoons produced with the cancellation technique, the spreading of material - mostly paper clips - directly on the film, frames (or rayogrammes), and maybe something else. The movie starts with the outline of a trumpet and a sphere on the upper right corner, from which white concentric circles emanate, resembling waves. Is this a suggestion of the propagation of sound, or music? Who knows! We can also suggest that the movie starts with the sound of a trumpet (or another wind instrument) in the overture.

(...) We can infer that the production of *La gazza ladra* was made possible in the Istituto LUCE's laboratories only after the updating of technical equipment in the Special Effects and Animation department, carried out in 1934. (Silvio Celli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 16.35

Ritrovati e restaurati dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale - Rediscovered&Restored by Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

VELOCITA' (Italia, 1931-1933)

R.: Pippo Oriani, Cordero, Martina. P.: Futurista Film. L.: 360m. D.: 13'.

Di questo film si conoscevano solo la sceneggiatura originale (pubblicata per la prima volta nel 1971 da Enrico Crispolti) e poche frammentarie notizie, frutto delle ulteriori ricerche di Mario Verdome. Seguendo le indicazioni dello stesso Verdome, la Cineteca Nazionale ha potuto individuare e recuperare negli archivi del National Film and Television Archive, questa copia, unica testimonianza superstite, fino ad oggi, dell'opera e uno dei rarissimi esempi rimasti del cinema d'avanguardia italiano. Realizzato a Torino fra la fine del 1930 e gli inizi del '31, il film venne, a quanto sappiamo, successivamente sdoppiato in due film più brevi: uno, della durata di 45', fedele alla sceneggiatura originale e il secondo - di cui ignoriamo la lunghezza originaria - montato invece da Eugene Deslaw con un ritmo più analogico e astratto. La copia ritrovata presenta in realtà molti elementi di novità rispetto alla sceneggiatura originale: in assenza di dati certi, è ragionevole credere che si tratti dell'edizione di Deslaw.

(Recuperato dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale grazie alla collaborazione del National Film and Television Archive di Londra).

Only the original screenplay of this film was known of (published for the first time in 1971 by Enrico Crispolti) and some fragmentary reports, the fruit of further research carried out by Mario Verdone. Following the indications of Verdone, the Cineteca Nazionale was able to identify and recover this copy in the archives of the National Film and Television Archive, the only surviving testimony, until today, of the work and one of the very rare examples left of Italian avant-garde cinema. Made in Turin between the end of 1930 and the start of '31, the film was, as far as we know, divided into two shorter films: one lasting 45', faithful to the original screenplay and the second - whose original length is unknown to us - edited by Eugene Deslaw with a more analogical and abstract rhythm. The rediscovered copy presents in reality many new elements with respect to the original screenplay: in the absence of certain data, it is reasonable to believe that this is Deslaw's edition.

(Recovered by the Centro Sperimentale di Cinematographia-Cineteca Nazionale thanks to the collaboration of the National Film and Television Archive, London).

LE FILS DU DIABLE A PARIS (Francia, 1906)

R.: Charles-Lucien Lépine. F.: Segundo de Chomon. Scgf.: Hugues Laurent. In.: André Deed. P.: Pathé. L.: 342m D.: 15'

Se il figlio di Belzebù è malato *d'ennui*, dove può curarsi se non a Parigi? E quale donna se non una giovane, ingenua e appassionata *paysanne* francese può vincere, con la forza dell'Amore, il Diavolo e la Morte?

Apologo fantastico, pochade, umorismo surreale e dramma romantico si fondono felicemente in questa deliziosa commedia, che mostra il sorprendente grado di maturità della produzione Pathé del primo decennio.

Da una copia in bianco e nero della versione originale francese - già a suo tempo recuperata dalla Cineteca Nazionale - e da una copia infiammabile con colorazioni dell'epoca dell'edizione italiana, recentemente ritrovata negli archivi della stessa Cineteca, è stato possibile completare il restauro del film nella sua forma originaria. Il lavoro è stato portato a termine nel laboratorio del Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, presso Cinecittà, nell'ambito del progetto di recupero del cinema francese delle origini, svolto in collaborazione con il Centre Nationale de la Cinémathographie - Les Archives du film, con il contributo del Proiecto Lumière.

If the son of Beelzebub is suffering d'ennui, where can he cure himself if not in Paris? and what woman if not a young, ingenuous and passionate French "paysanne" can defeat, with the power of Love, the Devil and Death?

Fantastic Apologue, a small sketch, surreal humour and romantic drama are happily merged in this delicious comedy, which demonstrates the surprising degree of maturity of Pathé's production in its first decade.

From a copy in black and white of the original French version - already recovered in its turn from the Cineteca Nazionale - and from an nitrate print with colouring from the era of the Italian edition, recently rediscovered in the archives of the same Cineteca, it has been possible to complete the restoration of the film in its original form. The work was completed in the laboratory of the Centro Sperimentale di Cinematographia-Cineteca Nazionale, at Cinecittà, in the ambit of the recovery project for original French cinema, carried out in collaboration with the Centre Nationale de la Cinémathographie - Les Archives du film, and a contribution of the Proiecto Lumière.

RIVISTA CINES N.1 (Italia, 1930)

P.: Cines-Pittaluga. L.: 350m D.: 11'. vc. n. 26030 del 30 settembre 1930.

Il 23 maggio 1930, un venerdì, vengono inaugurati ufficialmente gli stabilimenti romani della nuova Cines, da poco rilevati e rimessi in opera da Stefano Pittaluga per farne il primo centro di produzione italiano di film sonori.

Alla cerimonia interviene Giuseppe Bottai, ministro per le Corporazioni del regime fascista che, rispondendo al saluto e agli interessati auspici di Pittaluga, preannuncia un organico programma di intervento statale - per la prima volta nella storia italiana - a sostegno della produzione cinematografica nazionale.

Il 7 ottobre seguente, al Supercinema di Roma venne presentato il primo film realizzato nei nuovi stabilimenti, *La*

canzone dell'amore di Gennaro Righelli, introdotto da questo numero speciale (in realtà il primo numero: con ogni evidenza, il pilota di una serie ancora allo stadio di progettazione) della Rivista Cines: singolare esperimento di cinegiornale che la neonata casa di produzione tentò di contrapporre, nei due anni seguenti, ai già affermati concorrenti stranieri, come *la Fox Movietone Review* e, soprattutto, al *Giornale Luce*, organo di informazione ufficiale controllato direttamente dal regime.

Interamente dedicata all'inaugurazione e ai primi passi dei nuovi stabilimenti, la Rivista costituisce un documento eccezionale, non solo perché contiene quasi per intero il discorso di Bottai, ma anche perché è una delle pochissime testimonianze dirette che restano sulla Cines di Pittaluga (gli stabilimenti, in parte distrutti da un incendio nel 1935, vennero definitivamente demoliti nel 1937) e in quanto testimonianza di un linguaggio cinematografico che tentava di coniugare informazione e spettacolo.

Restaurata dal negativo originario ritrovato negli archivi della Cineteca Nazionale.

On the 23 May 1930, a Friday, the Rome premises of the new Cines were officially inaugurated, recently taken over and put to work again by Stefano Pittaluga to make of them the first Italian production centre for talkies.

At the ceremony Giuseppe Bottai, Minister for Corporations of the fascist regime who, answering Pittaluga's welcome and hopes for the future, made a speech announcing a programme of state intervention - for the first time in Italian history - in support of national cinematographic production.

On the following 7 October, at the Supercinema in Rome the first film made on the new premises was presented, La canzone dell'amore by Gennaro Righelli, introduced by this special edition (in reality the first edition: quite apparently the pilot for a series still in the planning stage) of the Rivista Cines : a peculiar experiment in newsreels with which the new-born production house attempted to compete in the following two years with the already affirmed foreign competitors, such as Fox Movietone Review and, especially, the Giornale Luce, the official information organ controlled directly by the regime.

Entirely dedicated to the inauguration and the first months of the new studios, the Rivista constitutes an exceptional document, not only because it contains almost all of Bottai's speech, but also because it is one of the very few direct testimonies that remain of the Pittaluga's Cines (the premises, partly destroyed by a fire in 1935, were finally demolished in 1937) and as a testimony of a cinematographic language which attempted to join information with entertainment.

Restored from the original negative found in the archives of the Cineteca Nazionale.

VIVERE ANCORA (Italia, 1943-1944)

R.: Leo Longanesi e Nico Giannini. Sc.: Ennio Flaiano, Steno e Orsola Nemi. Sc. riprese a Torino: Nino Giannini e Paola Ojetto. F.: Aldo Tonti (a Roma) e Domenico Scala (a Torino). Scgf.: Leo Longanesi. In.: Gualtiero Tumiati (l'anarchico pazzo), Giuseppe Pierozzi (portiere del palazzo), Gino Cervi, Aldo Fiorelli, Lida Baarova, Virgilio Riento, Irma Grammatica, Andrea Checchi, Nuto Navarrini, Tito Schipa, Roldano Lupi, Alfredo Varelli, Guido Barbarisi, Anna Capodaglio, Aldo Grimaldi, Tina Maver, Felice Minotti, Dino Peretti, Fausto Tommei. P.: Romolo Marcellini per A.C.I./Norditalia. L.: 970m, D.: 66'.

vc. n.407 del 12/02/46. 1831m.

A Roma vennero girate scene con Clara Calamai, Assia Noris, Umberto Melnati, Giuditta Rissone che non compaiono nella versione definitiva.

Copia restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Basato su un racconto di Longanesi, sceneggiato da Ennio Flaiano insieme al futuro regista Steno e ad Orsola Nemi, il film venne iniziato a Roma nel luglio del '43. Interrotto, dopo l'8 settembre, a causa del precipitare degli eventi bellici, venne ripreso e ultimato a Torino -sotto il regime della Repubblica Sociale Italiana- da Nico Giannini, con nuovi attori e una sceneggiatura in parte riscritta.

Gli unici materiali superstiti di questo singolare esempio di dramma surreale erano due diverse copie dell'epoca

(entrambe incomplete) conservate dalla Cineteca Nazionale e dal Museo Nazionale del Cinema. Dalla collazione di questi frammenti è stato possibile ricostruire le parti iniziale e finale del film, restaurandone un'edizione che corrisponde all'incirca alla metà di quella originaria attestata dal Visto di censura.

Il restauro dell'immagine e del suono è stato ultimato nel laboratorio della Cineteca Nazionale presso Cinecittà.

Based on a story by Longanesi, adapted for the big screen by Ennio Flaiano together with the future director Steno and Orsola Nemi, the film was started in Rome in July of 1943. Interrupted after the 8 September, because of the precipitation of events in the war, it was then taken up again and finished in Turin - under the regime of the Repubblica Sociale Italiana- by Nico Giannini, with new actors and a partly re-written screenplay.

The only surviving materials of this singular example of surreal drama were two different copies of the time (both incomplete) conserved by the Cineteca Nazionale and the Museo Nazionale del Cinema. From the collation of these fragments it was possible to reconstruct the initial and final parts of the film, restoring an edition corresponding roughly to half of the original as attested by the censorship Visa.

The restoration of the pictures and sound was completed in the laboratory of the Cineteca Nazionale at Cinecittà.

SELEZIONE FREGOLI (Italia, 1898-1903)

(I titoli seguenti, così come la numerazione indicata nei cartelli, corrispondono alla prima fase di identificazione e ricerca) *(The following titles, as with the numbering indicated in the cards, correspond to the first phase in identification and research)*

"Bianco e nero", 27". "Pere cotte", 33". "Burla al marito", 33". "Fregoli soldato", 32". "La serenata di fregoli", 32". "Maestri di musica (Rossini, Wagner, Verdi, Mascagni)", 32". "Segreto per vestirsi", 18". "Fregoli retroscena", 32". "Fregoli trasformista", 32". "Fregoli giochi di prestigio", 33".

Il Centro Sperimentale di Cinematografia presenta, in anteprima al Cinema Ritrovato 1996, una significativa selezione costituita da dieci brevi film realizzati agli albori della storia del cinema da Leopoldo Fregoli, attore camaleontico e pioniere della cinematografia in Italia.

I materiali originari di tali film, per un numero complessivo di 23 titoli (nella maggior parte copie positive su pellicola originale Lumière a perforazione rotonda, individuati nell'ambito di una più ampia rosa di 28 originariamente attribuiti), sono stati (ri)scoperti nei cellari della Cineteca Nazionale nel corso dei lavori di identificazione condotti per il Proiecto Lumière in alcune cineteche mondiali e successivamente restaurati, con il sostegno finanziario di quest'ultimo, a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Centre National de la Cinématographie - Les Archives du film. Il restauro è avvenuto nel laboratorio del CNC, unico al mondo dotato di strumentazione tecnica per il restauro di pellicola Lumière a perforazione rotonda.

Come noto, Fregoli, affascinato dalle potenzialità del Cinématographe appena messo a punto dai fratelli Lumière, riuscì ad ottenere da questi ultimi le attrezature necessarie alla realizzazione di filmati che dovevano completare e moltiplicare, nel corso delle sue performances teatrali, attraverso trucchi e irresistibili gags, le sue straordinarie doti di attore e trasformista.

The Centro sperimentale di Cinematographia presents, at Cinema Ritrovato 1996, a significant selection composed of ten brief films realised at the dawn of the history of cinema by Leopoldo Fregoli, chameleon-like actor and pioneer of cinematography in Italy.

The original materials of these films, a total of 23 titles (in the majority of cases positive prints on original Lumière round hole film, identified within the ambit of a larger set of 28 originally attributed), were (re)discovered in the stores of the Cineteca Nazionale in the course of identification work carried out for the Proiecto Lumière in some world cinema archives and successively restored, with the financial support of the latter and edited by the Centro Sperimentale di Cinematographia and the Centre National de la Cinématographie - Les Archives du film. The restoration was made in the laboratory of the CNC, the only one in the world possessing technical equipment for the restoration of round hole Lumière film.

As is known, Fregoli, fascinated by the potential of the Cinématographe recently perfected by the Lumière brothers,

succeeded in obtaining from the latter the necessary equipment for the realisation of the films which were to complete and multiply, in the course of his theatrical performances, via tricks and irresistible gags, his extraordinary talents as an actor and quick-change artist.

ore 18.40

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

MORAN OF THE LADY LETTY (Il mozzo dell'Albatros /Stati Uniti, 1922)

R.: George Melford. S.: dall'omonimo romanzo di Frank Norris. Sc.: Monte M. Katterjohn. F.: William Marshall. In.: Dorothy Dalton (Moran/Letty Sternensen), Rudolph Valentino (Ramon Laredo), Charles Brinley (capitano Sternensen), Walter Long (Kitchell), Emil Jorgensen (Nels), Maude Wayne (Josephine Herrick), Cecil Holland (Bill Trim), George Kuwa (Chopstick Charlie), Charles K. French (taverniere). P.: Famous Players-Lasky. D.: Paramount.

L.: 1804 m., D.: 80' a 20 f/s

Didascalie inglese / English intertitles

Da: Cinémathèque Royale e Narodni Filmovy Archiv

Accade poi che, rispetto a *The Sheik*, il primo film che Valentino gira nel 1922, *Moran of the Lady Letty*, sia una sorta di immagine in negativo. Questo rende assai interessante la sua costruzione, e molto eloquente il suo tiepido successo. C'è la freschezza del mare e la bellezza aperta delle scene portuali vs l'aridità del deserto e la claustrofobia delle tende; c'è, all'inizio della storia, un Valentino che viene rapito, battuto e umiliato, proprio lui, appena uscito dai panni conquistatori dello sceicco; c'è persino un principio di svestizione che si oppone letteralmente alla vestizione simbolica di Ahmed. Giovanotto molto corteggiato e malinconicamente insoddisfatto della ricca borghesia californiana, il Ramon Laredo di Valentino (la differenza etnica viene appena suggerita dal nome spagnolo, comunque enunciata) si ritrova per caso tra le grinfie rudi di un gruppo di marinai avventurieri, che lo stordiscono e lo rapiscono per aggiungere un uomo alla ciurma. Prima iniziazione alla nuova vita che lo attende è, inevitabilmente, la rinuncia agli abiti da yachtman: strappati a forza doppiopetto blu, pantaloni bianchi, cappello con visiera (i suoi "minstrel clothes", lo irride il torvo capitano), Rudy riappare nel trionfo della canottiera bianca, del basco obliquo, del ciuffo che cade sulla fronte. Naturalmente è una nuova icona, la più classica e compiuta icona di virilità italiana che gli sia toccato interpretare. Non è un caso che l'immagine coincida con quella di un'improvvisa, temporanea caduta sociale, ma è anche vero che l'apparente caduta permetterà al borghese annoiato la riscoperta dei valori più veri. Tra convenzionalità morale e leggerezza di favola marinara, comunque, questo film trascurato e infine poco divistico sembra aprire a Valentino una strada diversa e subito interrotta, l'accesso ad un cinema più moderno. In una storia certamente pensata anche per proporre di lui un'immagine maschia e *straight*, in un periodo in cui già circolavano dubbi sulle sue preferenze e competenze sessuali, Valentino è davvero bellissimo, ma senza languori passatisti da latin lover; è esplicitamente giovane, risolutamente sexy, ed è la sceneggiatura stessa che lo impegna alla definizione laboriosa del proprio ruolo, assalendolo fin dall'inizio con un'ironia tutt'altro che innocente. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

With respect to The Sheikh, the first film which Valentino makes in 1922, Moran of the Lady Letty, is a sort of negative image. This renders its construction rather interesting, and very eloquent its tepid success. There is the freshness of the sea and the open beauty of the port scenes vs. the aridity of the desert and the claustrophobia of the tents; there is, at the beginning of the story, a Valentino who is kidnapped, beaten and humiliated, yes him, just out the conquering guise of the sheikh; there is even a beginning of an undressing which literally opposes the symbolic of Ahmed. A much-courted and melancholically unsatisfied young man of the Californian upper class, Ramon Laredo di Valentino (the ethnic difference is suggested by the Spanish name) finds himself by chance in the rough grips of a groups of adventurer sailors, who stun and then kidnap him to add a man to the depleted crew. The first initiation in the new life which awaits him is, inevitably, the renunciation of the yachtsman's clothes: with the blue blazer, white trousers, cap with visor (his "minstrel clothes", the grim captain derisively roars), Rudy reappears in the triumph of a white vest, and lock of hair falling unkempt on his forehead. Naturally this is a new icon, the most classical and complete icon of Italian virility which he has had to play. Not by chance the image coincides with that of a sudden,

temporary social fall from grace, but it is also true that the apparent fall will allow the bored bourgeois to rediscover some real values. Between moral conventionality and the lightness of a marine fable, this overlooked and in the end little celebrity-orientated film seems to open Valentino a different and immediately interrupted road, access to a more modern cinema. In a story which was certainly thought of in order to propose him with a straight and macho image, at a time when doubts had already begun to circulate regarding his sexual preferences and competence, Valentino is really quite beautiful, but without traditionalist Latin lover languor; he is explicitly young, resolutely sexy, and it is the screenplay itself which forces him into the laborious definition of his own role, assailing him from the beginning with an anything but innocent irony. (Paola Cristalli, Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione, Ancona, Transeuropa, 1996)

Cortile di Palazzo d'Accursio
ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

"Les couleurs du muet"

RODEO (Stati Uniti, 192?)

L.: 200m. D.: 10' a 16 f/s.

Didascalie francesi e tedesche / French and German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Film di non-fiction che mostra il paesaggio, i cowboy e le mandrie dell'Arizona. Il giorno di festa è il giorno del Rodeo, evento centrale del film e della vita in Arizona. Non mancano immagini degli ultimi Apaches, vecchi e bambini colti davanti ai loro teepee e giovani impegnati in danze caratteristiche. Danze "sauvages, qui après tout ne manquent pas de civilisation", recita una didascalia. Ci sono poi il "Canyon d'Or", ripreso da una barca che ne discende il fiume, il deserto e i cactus, nonché i villaggi pittoreschi dove si girano film. Viene suggerito infatti che Hollywood prediligesse l'Arizona come set ideale per film western. Quando scende la sera, un tramonto, molto rosa, sovrasta il paesaggio con i suoi tipici cactus.

Il film è colorato per intero a pochoir e risale sicuramente agli anni Venti, forse alla seconda metà di questi. Le colorazioni sono molto precise, indice di un sistema pochoir totalmente meccanizzato. Le tinte sono calde, prevalgono infatti i gialli, i marroni e i rosa, ma tenui. I colori in questo film svolgono un ruolo perfettamente complementare all'immagine, senza soffocarla, diversamente da ciò che accade in alcuni film colorati a pochoir in epoca anteriore. Le colorazioni e l'ambientazione ricordano un altro film non-fiction americano della fine degli anni Venti, colorato a pochoir con altrettanta precisione, *Het zuiden van de Verenigde Staten* (copia conservata presso il Nederlands Filmmuseum) di Eugene W. Castle. (Giovanna Fossati)

A non-fiction film which shows the landscape, the cowboys and the herds of cattle in Arizona. The festival day is the day of the Rodeo, the central event of the film and of life in Arizona. Pictures of the last Apaches, old men and children filmed in front of their teepees and young people in characteristic dances. Dances "sauvages, qui après tout ne manquent pas de civilisation", recites a caption. There are then the "Canyon d'Or", shot from a boat travelling down the river, the desert and the cactus, and the picturesque villages where the films are shot. It is suggested that Hollywood privileges Arizona as the ideal set for westerns. When the evening descends, a very pink sunset, hangs over the landscape with its typical cactuses.

The film is coloured entirely by stencilling and certainly goes back to the Twenties, perhaps to the second half of the decade. The colorations are very precise, an indicator of a totally mechanised pochoir system. The shades are warm, yellows, browns and pinks prevail but are tenuous. The colours in this film play a perfectly complementary role to the images, without suffocating them, on the contrary to what occurred with some films coloured a pochoir in earlier times.

The colorations and settings remind us of another American non-fiction film of the end of the Twenties coloured with similar precision, Het zuiden van de Verenigde Staten (print preserved at the Nederlands filmmuseum) by Eugene W. Castle. (Giovanna Fossati)

L'ECRIN DU RAJAH (Francia, 1906)

R.: Gaston Velle. F. e trucchi: Segundo de Chomòn. P.: Pathé.

L: 138 m., D.: 6' a 16 f/s

Senza didascalie / Without intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Lunghezza copia: 138 mt. (6 min.), quasi completo, mancano le didascalie e, forse, il finale; all'inizio della pellicola è stato aggiunto un breve frammento della Gaumont in cui si vede una ragazzina che tiene in mano un cartello con la scritta *Entr'acte*.

La prima parte del film, che si svolge nel palazzo del Rajah, non è stata colorata. Fa eccezione un "effetto speciale" della durata di pochi fotogrammi: il mago fa apparire, per tre volte, una fiamma, colorata in giallo/rosso. Quando il mago, appropriatosi, grazie ai suoi trucchi, dello scrigno, fugge sul dorso del drago, il colore entra in scena. Il mago è giallo e rosa, il drago è verde e il fuoco, che esce dalla sua bocca, è rosso. Il tutto su fondo nero. L'ingresso della caverna, dove il mago ha portato lo scrigno, è ancora privo di colore. Nel mondo sotterraneo invece le colorazioni impazzano. Le ballerine da blu diventano gialle, da gialle verdi e da verdi rosa. Il décor muta di forma e di colore più volte. Il Rajah, che per un po' aveva conquistato una colorazione gialla, nel finale la perde e rimane bianco e nero. (Giovanna Fossati)

Length: 138m. (6 min.), almost complete, the captions are missing and, perhaps, the finale; at the beginning of the film a brief fragment of Gaumont in which one sees a young girl holding a card in her hand with the words Entr'acte written on it.

The first part of the film which takes place in the Raja's palace is not coloured. An exception is a "special effect" which lasts for only a few frames: the wizard makes a flame appear three times, coloured in yellow/red. When the wizard, having stolen a casket thanks to his tricks, escapes on the back of a dragon, colour enters the scene. The wizard is yellow and pink, the dragon is green and the fire which escapes from its mouth, is red. All this on a black background. The entrance to the cave where the wizard has taken the casket, is still without colour. In the underground world, however, the colouring goes crazy. The dancers go from blue to yellow, from yellow green and green pink. The décor changes form and colour many times. The Raja, who had for a while taken on a yellow colour, in the finale loses it and remains in black and white. (Giovanna Fossati)

CARNEVALE DI MILANO (Italia?, 1907..)

L.: 30 m., D.: 1'

Senza didascalie / Without intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Davanti all'ingresso (posticcia?) di un "Cinematograf", sfilano i carri del carnevale. La folla è assiepata per vederli. Ogni carro si ferma qualche istante per mettere in mostra le sue caratteristiche ma è difficile individuarne il tema. Tra i passeggeri dei carri carnevaleschi si può riconoscere un "Napoleone". Un carro, tutto giallo, decorato con numerose trombe, sembra attirare in modo particolare l'attenzione del pubblico.

La colorazione è alquanto imprecisa, le numerose sbavature potrebbero indicare che si tratti di tinte applicate manualmente. Blu per il cielo, che sbava spesso sul fotogramma contiguo, coprendo alcune teste della folla. Verde vivo per alcuni cappelli sparsi fra il pubblico. Giallo e rosa appaiono ogni tanto per vivacizzare i carri e i loro passeggeri. (Giovanna Fossati)

In front of the entrance (fake?) of a "Cinematograph" are the carnival floats. The crowd is thronging to see them. Each float stops for a moment to show off its decoration but it's difficult to identify the theme. Among the passengers on the carnival floats one can recognise a "Napoleon". One cart, all yellow, decorated with numerous trumpets, seems to particularly attract the attention of the audience.

The colouring is rather imprecise, the many overflows might indicate that these were manually applied tints. Blue for the sky, which often runs onto the contiguous frame, covering some of the heads in the crowd. Green for some hats spread among the audience. Yellow and pink appear every now and then to liven up the floats and their passengers.
(Giovanna Fossati)

LES BOHEMIENS (Francia, 1906)

P.: Pathé. L.: 40 m., L.: 2' a 16 f/s.

Senza didascalia / Without intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Lunghezza della copia: 40 mt. (2 min.), incompleto (si tratta probabilmente della sola prima parte). Colorazione a pochoir. L'unica didascalia presente, la prima ("Au camp des bohémens"), è imbibita di blu.

Sboccia l'amore fra una giovane zingara, danzatrice e indovina, e un bel cavaliere.

Quando gli zingari iniziano a devastare i paesi della zona, i contadini chiedono aiuto al loro signore che invia dei soldati per cacciare i saccheggiatori. Gli zingari però si nascondono e riescono a rapire uno dei cavalieri, proprio quello amato dalla danzatrice. Nella notte lei lo libera e lo fa fuggire.

Così è la trama del film come riportata dal catalogo Pathé. In questa copia si può vedere solo la prima parte della vicenda, quando cioè la zingara, ballando, affascina il bel cavaliere.

Colorazione pochoir piuttosto semplice se paragonata ad altri film Pathé dello stesso periodo come, ad esempio, *L'Ecrin du Radjah*. E' da notare però che, mentre quest'ultimo è un film di genere fantastico, dove i colori accentuano l'atmosfera irreale, nel caso di *Les Bohémiens* la colorazione ha una funzione secondaria rispetto allo svolgimento della vicenda narrata. (Giovanna Fossati)

Length: 40 m. (2 min.), incomplete (this is probably only the first part).

Stencil colouring.

The only intertitle present, the first ("Au camp des bohémens"), is tinted blue.

Love blossoms between a young gypsy, dancer and fortune teller, and a handsome knight.

When the gypsies begin to devastate the towns of the area, the peasants ask for the help of their lord who sends in soldiers to throw out the sackers. The gypsies however hide and manage to kidnap one of the knights, of course the beloved of the dancer. During the night, she releases him and he flees.

This is the plot of the film as reported in the Pathé catalogue. In this copy we can see only the first part of the story, when the dancing gypsy enchants the handsome knight.

A rather simple pochoir coloration if compared with other Pathé films of the same period such as, for example L'Ecrin du Radjah. It should be noted however that while the latter is a film of the fantasy genre, where the colours accentuate the unreal atmosphere, in the case of Les Bohémiens the colouring has a secondary function with respect to the progress of the narration. (Giovanna Fossati)

ore 22.25

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

THE LODGER (Gran Bretagna, 1926)

R.: Alfred Hitchcock. S.: dal romanzo omonimo di Marie Adelaide Belloc-Lowndes. Sc.: Alfred Hitchcock e Eliot Stannard. F.: Gaetano Ventimiglia e Hal Young. Scgf.: Wilfred Arnold e Bertram Evans. M.: Ivor Montagu. In.: Ivor

Novello (Jonathan Drew), June (Daisy Bunting), Marie Ault (Mrs. Bunting), Arthur Chesney (Mr. Bunting), Malcom Keen (fidanzato di Daisy). P.: Michael Balcom per Gainsborough.

L.: 98' a 18 f/s.

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: National Film&Television Archive

Finalmente è possibile vedere i colori dell'Hitchcock muto! Il National Film&Television Archive in collaborazione con Soho Images ha ricostruito i cromatismi originali utilizzando le tecniche d'epoca d'imbibizione e viraggio. I risultati che abiamo potuto ammirare alcuni mesi fa a Londra su un test di trecento metri erano splendidi, la proiezione di questa sera ce li farà ritrovare completamente

It is finally possible to see the colours of a silent Hitchcock! The National Film&Television Archive in collaboration with Soho Images has restored the original colours utilising the techniques of imbibition and toning of the time. The results which we were able to admire some months ago in London on a test of three hundred metres were splendid, this evening's projection will allow us to see them in their completeness.

"Partendo da una trama semplice sono stato costantemente animato dalla volontà di presentare per la prima volta le mie idee in forma puramente visiva. Ho girato quindici minuti di un tardo pomeriggio d'inverno a Londra. Sono le cinque e venti e la prima inquadratura del film è il volto di una ragazza bionda che urla. Ecco come l'ho fotografata. Ho preso una lastra di vetro. Ho messo la testa della ragazza sul vetro, ho sparso i suoi capelli in modo che coprissero il quadro, poi l'ho illuminato dal basso in modo da far risaltare i suoi capelli biondi. A questo punto c'è uno stacco, si passa a un'insegna luminosa che fa la pubblicità a una rivista musicale "Questa sera: Riccioli d'Oro". L'insegna si riflette sull'acqua. La ragazza di prima è morta annegata; viene tirata fuori e adagiata sulla strada...(...). Nei club la gente ne prende conoscenza... Quest'uomo uccide soltanto le donne. Invariabilmente le bionde... La notizia è diffusa da tutti i mezzi possibili, poi il giornale della sera è stampato e venduto nelle strade... Cosa accade nella città? Le bionde sono terrorificate... Le brune ci scherzano... Le donne ne parlano coi parrucchieri... Alcune bionde vogliono dei riccioli neri da mettere sotto il loro cappello... Penso che psicologicamente l'idea delle manette porti lontano... Essere legati a qualcosa... Siamo nel regno del feticismo". (Alfred Hitchcock)

"Beginning with a simple plot I have always been animated by the desire to present my ideas for the first time in a purely visual form. I shot fifteen minutes of a late winter evening in London. It is five twenty and the first shot of the film is the face of a blond girl who is screaming. Here's how I photographed her. I took a pane of glass. I put the girl's head on the glass, I then spread her hair so that it covered the shot, then I lit it from below so as to emphasise her blond hair. At this point there is a break, and I pass to a luminous sign which displays publicity for a music magazine "This evening: Goldilocks". The sign reflects on the water. The girl from before has drowned; she is pulled out and laid on the street...(...). In the clubs, the people become aware of the event which is then announced on the radio and heard by the listeners... This man only kills women. Invariably blondes... The news is broadcast on all the media, the evening paper is printed and sold on the streets... What is happening in the city? The blondes are terrified... The brunettes joke about it... Women talk about it to their hairdressers... Some blondes want black curls to put under their hats... I think that psychologically the idea of the handcuffs takes us far... Being tied to something... We are in the reign of fetishism". (Alfred Hitchcock)

Cinema Admiral
via San Felice 28, tel.227911

Seminario / Seminar: ***The use of new Technologies applied to film restoration:technical and ethical problems*** promosso dal Gruppo Gamma e sostenuto dalla Commissione delle Comunità Europee - Azione Culturale - Programma Caleidoscopio. *Promoted by GAMMA Group and co-financed by Kaleidoscope Program - Cultural Action - Commission of European Communities*

ore 10.00-13.00

Le nuove tecnologie applicate al restauro

New Technologies applied to film Restoration

L'immagine / *The Image* : Paul Read (Soho Images, London)

Il suono / *The sound* : Richard Billeaud e Claude Lerouge (Cine audio Lab, Paris)

Problemi etici / *Ethical problems* : Mark Paul Meyer (Nederlands Filmmuseum, Amsterdam)

ore 14.30-17.30

Workshop: I colori del muto

Workshop: The Colours of Silence

interverranno archivi pubblici aderenti alla Fiaf (Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca Comunale di Bologna, CNC/Service des Archives du Film, Filmoteca Española, Narodni Filmovy Archiv, National Film and Television Archive, The Nederlands Filmmuseum), laboratori privati che collaborano strettamente con gli archivi cinematografici (Cinarchives in Francia, Haghefilm in Olanda, Hendersons Film Laboratories e Soho Images in Inghilterra, L'Immagine Ritrovata in Italia).

Cinema Lumière

ore 9.00

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

AN ADVENTURESS (Stati Uniti, 1920)

R.: Fred Balshofer. S. e Sc.: Charles Taylor J. Geraghty. F.: Tony Gaudio. In.: Julian Eltinge (Jack Perry/Fedora), Fred Covert (Lyn Brook/Thelma), Rodolpho De Valentina (Jerrold), William Clifford (Dick Sayre), Stanton Beck (Granduca Nebo), Virginia Rappe (Zana), Leo White (principe Albert), Charles Millesfield (Pom Pom). P. e D.: Republic Distributing Corp.

L.: 420 m., D.: 57' a 18 f/s, 16mm.

Didascalie spagnole / Spanish intertitles

Dalla Filmoteca Española

An adventuress, primo film girato nel 1920, è una sorta di farsa operettistica che gioca col travestitismo, dove però non è Valentino a travestirsi: a lui tocca un ruolo di secondo piano, mentre si agghindano in abiti femminili, riscuotendo peraltro un certo successo nella favolistica repubblica di Alpania, i modestamente celebri Julian Eltinge e Fred Covert. L'orizzonte, insomma, è ancora quello delle piccole produzioni, degli script dall'aria bizzarra e improvvisata, talora malamente ispirati a film di miglior fortuna. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

*An adventuress , the first film he made in 1920, is a sort of operatic farce which plays on transvestism, where however it is not Valentino who dresses up: his is a secondary role, while the modestly famous Julian Eltinge and Fred Covert are decked out in women's clothes, encountering a certain amount of success in the fabulous republic of Alpania,. The horizon, is still that of small productions, of scripts with a bizarre and improvised allure, sometimes inspired by films of greater fortune. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

ore 9.55

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

LA CAVALCATA ARDENTE (Italia, 1925)

R.: Carmine Gallone. S. e Sc.: Carmine Gallone. F.: Alfredo Donelli, Emilio Guattari. Scgr.: Filippo Folchi. Costumi: Poiret. In.: Soava Gallone (Grazia di Montechiaro), Emilio Ghione (il Principe di Santafé), Gabriele de Gravonne (Giovanni Artuni), Jeanne Brindeau (Maddalena Artuni), Amerigo Di Giorgio (Pietro di Montechiaro), Raimondo van Riel (il brigante Pasquale Noto), Ciro Galvani (Giuseppe Garibaldi). P.: Saic-Westi.

L.o.: 1780 m., D.: 76' a 20 f/s.

Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Un film chiave per capire meglio cosa accade tra la fine del diva-film e l'avvento del sonoro nel cinema italiano. Gallone, una delle poche figure a passare indenne gli anni della grande crisi, realizza un'opera in equilibrio tra tre diverse istanze: le strizzatine d'occhio al Regime (i garibaldini in camicia-quasi-nera, il cartello *Garibaldi duce vincitore*, i sentimenti risorgimentali che saranno al centro di tanto cinema italiano degli anni trenta); la lezione americana e tedesca di un cinema d'avventura, pieno d'azione e spettacolo, che Gallone, il più internazionale dei nostri registi, aveva presto imparato; il legame alla tradizione cinematografica nazionale, l'uso di alcuni attori (la moglie Soava, l'impenetrabile Ghione, un sicuro Raimondo van Riel, Ignazio Lupi, un volto che attraversa decine di film italiani) e il ricorrere all'unicità italiana, con i suoi paesaggi splendidi e anche il suo folklore (vedi la trovata della cavalcata con le fiaccole che occupa quasi una bobina del film).

Il mix non è ancora riuscitosissimo, la versione un po' love-story, un po' far-west del risorgimento risulta ancora in molte parti indigeribile, ma il cammino verso l'adeguamento italiano agli stili del cinema moderno è iniziato.

In più i costumi di Poiret sono splendidi e in certi momenti emerge in Gallone una grande vena di descrittore di particolari che danno qualche umanità ad un quadro d'assieme, freddo come un sussidiario della scuola italiana. (Gian Luca Farinelli)

A key- film to understand what happened between the end of the diva film and the advent of talkies in Italian cinema. Gallone, one of the few figures to pass the years of the great crisis unharmed realises a study in equilibrium between three different pressures: winks to the Regime (the Garibaldini in almost-black shirts, the intertitle Garibaldi duce vincitore, the "Risorgimento" sentiments which are to be at the centre of so much of Italian cinema of the Thirties); the American and German lesson, of a cinema of adventure, full of action and spectacle, which Gallone, the most international of our directors had soon learned and the tie to national cinematographica tradition, the use of some actors (his wife Soava, the impenetrable Ghione, a sure Raimondo van Riel, Ignazio Lupi, a face which crosses tens of

Italian films) and the recourse to Italian unity, with its unique landscapes and its folklore (see the great idea of the horse ride with torches which occupies almost a reel of the film).

The mix is not yet a total success, the version a bit love-story, a little far-west of the Resurgency results as indigestible in many parts, but the road towards the Italian adaptation to the styles of modern cinema has begun.

Moreover, the costumes of Poiret are splendid and in certain moments in Gallone a great vein emerges as raconteur of particulars which give some humanity to an overall picture as cold as an Italian primary school book. (Gian Luca Farinelli)

ore 11.10

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

L'ENFANT D'UN AUTRE (Russia, 1924)

R.: Jacob Protazanov. In.: O. M. Jujakova (Olga Basanova, la pittrice), N. A. Rimsky (Boris Lukomsky, archeologo), N. A. Gaidarov (Vladimir), I. Talanov (Sergei Volodarski). P.: Ermolieff Films.

L.: 763m. D.: 38' a 16 f/s.

Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Pochi sono i film conservati della produzione Ermolieff di Jalta, e ciò aumenta ancor più il valore delle scoperte di questi ultimi anni. I due film di Volkoff ritrovati al Gosfilmofond - *La gente perisce per il metallo* e *Concorso di bellezza* - e *L'enfant d'un autre* di Jakob Protazanov, ritrovato al Nederlands Filmmuseum, dimostrano che la produzione di Jalta era probabilmente politicamente libera, seguendo le linee del dramma psicologico con elementi misticci, già presente nel cinema russo verso la fine degli anni Dieci. Gli esterni de *L'enfant d'un autre* confermano l'ipotesi che il film sia stato girato a Jalta (anche se nei cataloghi esso è citato soltanto come "Produzione Ermolieff"); vi compare inoltre la nave che, dopo *L'angoissante aventure* di Protazanov - testimonianza dell'esilio del gruppo Ermolieff (da Jalta a Parigi, passando per Costantinopoli e Marsiglia) - diverrà metafora permanente del viaggio nei film degli esuli russi.

In quanto al morale del gruppo Ermolieff a Jalta, abbiamo la testimonianza di una lettera di Jakob Protazanov alla sorella Nina Angiaparidze, datata 13 maggio 1919: "Cara sorella mia, tuo fratello che ti vuole molto bene ti saluta. La mia vita è abbastanza noiosa e sempre uguale. Sto aspettando nuovo lavoro e la tua lettera".

Forse Ermolieff si annoiava meno del suo più importante regista, che, nonostante il tedium, riuscì comunque, nei due anni in questione, a realizzare una buona decina di film. Ermolieff aveva alle spalle uno studio da salvare ed era da tempo abituato a lottare per la sopravvivenza. La "Torgovyj dom I.N. Ermolieffa", fondata nel 1915, era divenuta, anche se non ufficialmente, una sorta di filiale della Pathé, la cui influenza sul mercato russo si era nel frattempo sempre più indebolita. (Natalya Nussinova, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

(...) Few of the films produced by Ermolieff in Yalta have been conserved, which makes the discoveries made in recent years even more valuable. The two movies by Volkov which have been found at Gosfilmofond - People Perish for Metal and Beauty Contest - and The Other Person's Child by Jacob Protazanov, found in the Netherlands Filmmuseum, show that Yalta production was probably politically free, following the lines of psychological drama interspersed with mystical elements which were already present in Russian cinema at the end of the 1910's. The outdoor scenes of The Other Person's Child confirm the theory that the movie was shot in Yalta (even though in the catalogues it is indicated only as an "Ermolieff Production"); the image of a ship appears, which, after L'anguissante aventure by Protazanov - as a witness to the exile of Ermolieff's group (from Yalta to Paris, via Costantinople and Marseilles) - was to become a permanent metaphor for journey in the films of the Russian exiles.

Regarding the morale of Ermolieff's group while in Yalta, we have the evidence of Jacob Protazanov's letter to his sister, Nina Angiaparidze, dated May 13th, 1919: "My dear sister, your brother, who loves you very much, sends you his greetings. My life is rather boring and always the same. I am waiting for some new work and for a letter from you". Perhaps Ermolieff was less bored than his most important director who, despite the tedium, managed nevertheless,

over the two years in question, to make at least ten movies. Ermolieff had the task of saving a studio and had been used to fighting for survival for some time. The "Torgovsky dom I.N. Ermolieva", founded in 1915, had become, although not officially, a sort of branch of Pathé, whose influence on the Russian market had meanwhile become progressively weaker. (Natalya Nussinova, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 11.45

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

LE JUIF ERRANT (Francia, 1926)

Quatrième et dernier episode: Le Justicier

R.: Luitz Morat

L.: 1839m D.: 91' a 20 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Riassunto degli episodi precedenti: La società segreta degli Ardentini concupisce un'enorme eredità che deve essere divisa il 13 febbraio 1832 tra tutti i discendenti di Marius Rennepon che saranno presenti all'apertura del testamento. I capi degli Ardentini, d'Aigrigny e Rodin vogliono impedire agli eredi di arrivare a Parigi, ad eccezione dell'abate Gabriel, del quale si vuole sfruttare la fiducia. Il colera regna a Parigi. Rodin conta sull'epidemia per sopprimere alcuni degli eredi.

Summary of the preceding chapters: The secret society of the Ardentis covets an enormous inheritance which is to be divided on the 13 February 1832 between the descendants of Marius Rennepon who will be present in Paris on that date. The leaders of the Ardentis, d'Aigrigny and Rodin want to prevent the heirs from arriving in Paris, with the exception of abbot Gabriel, whose trust they wish to exploit. Cholera reigns in Paris. Rodin counts on the epidemic to deal with some of the heirs.

ore 14.45

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

THE CONQUERING POWER (La commedia umana / Stati Uniti, 1921)

R.: Rex Ingram. S.: dal romanzo *Eugénie Grandet* di Honoré de Balzac. Sc.: June Mathis. F.: John F. Seitz. In.: Alice Terry (Eugénie Grandet), Rudolph Valentino (Charles Grandet), Ralph Lewis (papà Grandet), Eric Mayne (Victor), Edna Demaurey (signora Grandet), Edward Connelly (Crouchot), Mark Fenton (M. de Grassins), Willard Lee Hall (Abate), Bridgetta Clark (sig.ra de Grassins), Ward Wing (Adolph), Mary Hearn (Manon).

P. e D.: Metro.

L.. 1478 m. D.: 75' a 18 f/s

Didascalie inglese / English intertitles

Da: Cinémathèque Française

The Conquering Power, adattamento modernizzato di *Eugénie Grandet*, è a tutti gli effetti un film di Rex Ingram e Alice Terry, che nel frattempo sono diventati marito e moglie. Nel ruolo amoroso di Charles Grandet, dandy parigino, Valentino ritrova la morbidezza sfumata dei lineamenti, la perfezione mondana degli abiti, sparati candidi, coppe di champagne e brillantina. John Seitz, che fa di questo film un'apoteosi di luministico flou, lo fotografa meravigliosamente, ma la sceneggiatura (progressivamente corretta in corso di lavorazione rispetto a quella licenziata da June Mathis) toglie sempre più peso al suo personaggio, e finisce per farne appena un comprimario. Ingram, evidentemente, ha in mente ben altro che fare del suo film una conferma divistica per l'attore giovane di *The Four Horsemen*. Prima di tutto vuole fare un film griffithiano, pensato come un omaggio al maestro; e ancor di più vuole fare

di Alice Terry la sua Lillian Gish, concentrare su di lei l'incandescenza della luce fin quasi a farla sciogliere in un alone di soavità, di sofferenza e di tenerezza (sull'argomento, sono da vedere le interessanti annotazioni del libro fine e documentatissimo che Liam O'Leary ha dedicato a Ingram). Poi gli interessa la vivacità pittorica, la descrizione degli ambienti molto ben reinventati dall'obiettivo di Seitz, soglie che incorniciano stanze indagate fin nella loro profondità, corridoi, attici di lusso e celle di galera. Gli interessa anche raccontare, con piccoli affondi di crudeltà che Von Stroheim dimostrerà di ricordare quando due anni dopo girerà *Greed*, una storia di avidità distruttrice e allucinata. In tutto questo Valentino, a cui si affida il côté romantico e più convenzionale della storia, finisce per scivolare nella rassegnazione del secondo piano, e sembra non divertirsi granché nemmeno quando gli si offre un piccolo assaggio della sua futura sorte di sceicco, in una sorta di tenda-harem allestita nel cuore della bella vita parigina. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

The Conquering Power, a modern adaptation of Eugénie Grandet, is to all effects and proposes a Rex Ingram and Alice Terry film, who in the meantime had become man and wife. In the amorous role of Charles Grandet, Parisian dandy, Valentino rediscovers the blurred softness of his lines, the worldly perfection of his clothes, candid shirt fronts, cups of champagne and brilliantine. John Seitz, who makes of this film an apotheosis of luministic flou, photographs it marvellously, but the screenplay (progressively corrected in the course of production with respect to the one licensed by June Mathis) takes away ever more weight from its character, and ends by turning him into a second lead. Ingram evidently had something else in mind for his film than a divistic confirmation for the young actor of the The Four Horsemen. Above all, he wanted to make a Griffithian film, as a homage to the master; and more than this wanted to make of Alice Terry his Lillian Gish, to concentrate on her the incandescence of the light almost dissolving her in a halo of soaveness, suffering and tenderness (the interesting notes on the subject in the fine and very well documented book dedicated to Ingram by Liam O'Leary should be read). He is also interested in pictorial vivacity, the description of the environments which are beautifully re-invented by Seitz 's photography, thresholds which frame rooms investigated in all their depth, corridors, luxury attics and prison cells. He is also interested in telling, with small lunges of cruelty (which Von Stroheim will show to have remembered two years later when he films Greed) , a story of destructive and hallucinatory greed. In all this Valentino, to whom the romantic and most conventional côté of the story is entrusted, ends by slipping into the resignation of the background and does not even seem to have much fun when he is offered a small taste of his future destiny as sheikh, in a sort of tent-harem set up in the heart of the Parisian bella vita. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

ore 16.05

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio
MARIONETTEN DES TEUFELS (Germania, 1920)

Prima parte (Part I)

R.: Johannes Brandt. F.: Georg Muschner. In.: Friedrich Feher, Harald Paulsen. P.: Ungo, Berlin.
L.: 1343m. D.: 75' a 16 f/s.

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Un giovane s'innamora di una ricca fanciulla che salva da un incidente causato da un cavallo imbizzarrito. Decide di sposarla ma lei rifiuta perché innamorata di un tal René, partito per un lungo viaggio in terre straniere. Lui cerca di rapirla, poi la uccide (con un mazzo di rose bianche avvelenate!) e la sostituisce con una sosia che accetta di sposarlo, ma quando tutto sembra concludersi il giovane delinquente viene arrestato. La sosia resterà presso i nuovi genitori e non tradirà il segreto.

Film diviso in due parti, *Marionetten des Teufels* e *Eine suchende Seele*, di cui la seconda è perduta, è un poliziesco che ha l'andamento narrativo di un sogno e mescola figure e luoghi del feuilleton ottocentesco: la veggente, i bassifondi, l'amore, la ricchezza agognata, le morti e i miracoli di Lazzaro. Opera misteriosa e, nonostante la povertà dei mezzi, ricca di fascino.

A youth falls in love with a rich maiden whom he saves from an accident caused by a frightened horse. He decides to marry her but she refuses because she is in love with a certain René, who has parted for a long journey in foreign lands. He tries to kidnap her but then kills her (with a bunch of poisoned white roses!) and replaces her with a lookalike who accepts his proposal of marriage. But when everything seems to be coming right, the young delinquent is arrested. The lookalike stays with her new parents but does not betray the secret.

A film divided into two parts, Marionetten des Teufels and Eine suchende Seele, of which the second is lost, is a police film with the narrative pace of a dream which mixes figures and places as in a nineteenth century feuilleton: the seer, the backstreets, love, longed-for wealth, the dead and the miracles of Lazarus. A mysterious work which despite the poverty of means is rich in appeal.

Personalità sfuggente e difficile da definire quella di *Friedrich Fehér* (Vienna 1889- Stoccarda 1950), attore, regista, scenografo, musicista: a tredici anni presenta una composizione musicale e poco più che ventenne è direttore del Renaissance Theater di Vienna. Nel 1911 debutta nel cinema come attore, protagonista di pellicole a carattere biografico come *Theodor Korner* o *Wilhelm Tell*, ma già nel 1913 passa alla regia con *Das Blutgeld*. Tra Berlino e Vienna, durante tutti gli anni Dieci, ora davanti ora dietro la macchina da presa, la sua attività è senza sosta ma anche senza troppo mordente. Nel 1919, Fehér viene scelto per interpretare il pazzo nella cui immaginazione prende forma l'incubo della vicenda del *Caligari*.(...)

Completamente sotto silenzio passa invece *Marionetten des Teufels*, dove la presenza di un doppelganger femminile fa assumere inquietanti toni onirici ad una vicenda di amore e di morte. Questo film disvela in Fehér un autore partecipe della tempeste culturale dell'epoca, a torto ignorato dalle storie del cinema. (...)

Costretto a lasciare la Germania dopo l'avvento al potere di Hitler, Fehér si stabilisce in Gran Bretagna, dove nel 1935 realizza *The Robber Symphony*, scrivendone il soggetto e la suggestiva musica. Opera singolare, assai discussa, i cui motivi di interesse risiedono nell'accostamento immagine-suono e nel tono marcatamente caricaturali e volutamente memore dell'esperienza del Dreigroschenoper di Brecht e Weill, rivissuta con accenti formalistici e tardo-espressionistici. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Friedrich Fehér (Vienna, 1889 - Stuttgart, 1950) was an evasive, hard to define personality - actor, director, set designer and musician: at thirteen he presented a musical composition and at little more than twenty he was director of the Renaissance Theater of Vienna. In 1911 he made his début as actor in the cinema with leading roles in biographical films such as Theodor Körner and Wilhelm Tell, but already in 1913 he tried his hand at directing with Das Blutgeld.

Between Berlin and Vienna, throughout the teens, sometimes in front of the camera, sometimes behind, he worked without rest, but wasn't very incisive. (...) In 1919, Fehér was chosen for the role of the madman in whose imagination the nightmare of the Caligari affair takes form. His experience in this film - for which Fehér later on several occasions took much of the credit for having suggested and even constructed the sets, statements denied by other collaborators and rejected by cinema historians - echoed in a film that Fehér shot in Austria the next year, Das Haus ohne Tür und Fenster or Das Haus der Dr. Gaudeamus, in which however, as Jeanne and Ford report: "le scénario signé Thea von Harbou, était abracadabrant et les décors d'un cubisme exaspéré: les résultats furent déplorables."

Completely overlooked however was his Marionetten des Teufels, where the presence of a female "doppelganger" adds disturbing dreamlike tones to an affair of love and death. This film, recently rediscovered and restored, reveals Fehér as one of the authors participating in the cultural upheaval of the day, fact which has been wrongly ignored by cinema history.

Fehér fell in love with and later married the actress Magda Sonja, with whom as leading lady all his next films were shot. (...)

Forced to leave Germany after Hitler's rise to power, Fehér settled in Great Britain, where in 1935 he made The Robber Symphony, for which he wrote the script and the suggestive music as well. This was a unique work that stirred up much discussion, interesting in its image-sound combination and tone. This latter was markedly caricatural and a

conscious reminder of Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera) by Brecht and Weill, relived with formalistic and late expressionist accents. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Associazione Culturale Italo-Francese
via De' Marchi 4

ore 17.00

Antonio Costa presenta il volume *Tod Browning* di Leonardo Gandini, Castoro editrice. Sarà presente il direttore del festival di San Sebastian, Diego Galan. *Antonio Costa presents the book Tod Browning, by Leonardo Gandini. The director of the San sebastian Film Festival will be present.*

Cinema Lumière
ore 17.25

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio
PASAK HOLEC (Il magnaccia/ Cecoslovacchia, 1929)

R.: Hans Tintner. S.: dal racconto *Das Madchenhirt* di Egon Erwin Kisch. Sc.: Hans Tintner. F.: Vaclav Vich. Scgf.: Julius von Borsody e Bohumil Hes. In.: Werner Fuetterer, Ly Corelli, Joseph Rovensky, Bozena Svobodova, Zdene Listova, Antonie Nedosinska, Vladimir Majer, Sasa Dobrovolna, Bohumil Hes. P.: AB.
L.: 1652 m D.: 60'.

Didascalie in cecoslovacco / Czech intertitles

Da: Narodni Filmovy Archiv

Durante un naufragio sul fiume Vltava, lo zatteriere Chrapot salva un naufrago dalle onde e lo porta a casa con sé. Duschnitz (questo il nome dell'uomo) seduce la moglie dello zatteriere. Dall'unione nasce Jarda, destinato a una carriera da protettore. Questi, con l'aiuto di Betka, riesce ad aprire un Night Club. Tuttavia viene arrestato dalla polizia e, durante la detenzione, Luisa, sorella di Betka e amante di Jarda, vistasi perduta, si affida alle cure di un altro protettore, Busch. Uscito di prigione, Jarda sventa i piani di Busch, si riconcilia col patrigno e sposa Luisa per iniziare con lei una nuova vita.

Film molto ben realizzato, in cui serpeggiava una certa sensualità che ricorda *Erotikon* o *Tonka Sibenice*. Attori bravi. Il regista del film è quell'Hans Tintner, autore negli stessi anni dell'eccellente film tedesco *Cyankali*. (Vittorio Martinelli)

During a shipwreck on the Vltava river, the ferryman Chrapot saves a victim from the waves and takes him home with him. Duschnitz (the name of the man) seduces the ferryman's wife. From their union, Jarda is born, destined to a career as a pimp. The latter with the help of Betka, manages to open a Night Club. However he is arrested by the police and, during his imprisonment, Luisa, Betka's sister and Jarda's lover, seeing herself lost, places herself in the hands of another pimp, Busch. When Jarda is released from prison, he foils the plans of Busch, makes a reconciliation with his step-father, marries Luisa and begins a new life.

A very well-made film, with a certain sensualism which recalls Erotikon or Tonka Sibenice. Good actors. the director of the film is Hans Tintner, the author in those years of the excellent German film Cyankali. (Vittorio Martinelli)

ore 18.30

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

RUDY'S SONG/LE CANZONI DI VALENTINO (Usa, 1923-Italia, 1996)

L.: 190m D.: 7'.

L'unica registrazione originale a tutt'oggi nota della voce di Valentino risulta effettuata il 14 maggio 1923 a New York, negli studi della Brunswick Bocky Columned Company. In quell'occasione Rudy cantò due canzoni, *El Relicario* (in spagnolo) e *Kashmiri Song* (in inglese). La registrazione era probabilmente destinata ad essere commercializzata su disco. Da una trascrizione su pellicola magnetica, ritrovata negli archivi della Cineteca Nazionale, è stato possibile restaurare, utilizzando la tecnologia digitale, questo raro documento. Su questa inedita pellicola sonora è stato realizzato e montato uno short, omaggio della Cineteca Nazionale alla memoria di Rudy, utilizzando una serie di immagini fotografiche dell'attore, in parte provenienti dall'Archivio fotografico del Centro Sperimentale di Cinematografia e per il resto messe a disposizione, tramite la Cineteca del Comune di Bologna, da collezionisti e archivi italiani e stranieri.

The only original recording known today of Valentino's voice was made on the 14 May 1923 in New York in the studios of the Brunswick Bocky Columned Company. On this occasion, Rudy sang two songs, El Relicario (in Spanish) and Kashmiri Song (in English). The recording was probably meant to be exploited on record. From a recording onto magnetic tape, found in the archives of the Cineteca Nazionale, it has been possible to restore, using digital technology, this rare document. A short has been created and edited based on this unpublished tape, a gift of the Cineteca Nazionale to the memory of Rudy, utilising a series of photographic images of the actor, coming partly from the Archivio fotografico del Centro Sperimentale di Cinematographia and for the rest made available by the Cineteca del Comune di Bologna and by Italian and foreign collectors and archives.

THE EAGLE (Aquila nera / Stati Uniti, 1925)

R.: Clarence Brown. S.: dal racconto *Dubrovsky* di Aleksandr Pushkin. Sc.: Hans Kraly. F.: George Barnes, Dev Jennings. Scgf.: William Cameron Menzies. In.: Rudolph Valentino (Vladimir Dubrovsky), Wilma Bankey (Mascha), Louise Dresser (la zarina), Albert Conti (Kuschka), James Marcus (Kyrilla Troekouroff), George Nichols (giudice), Carrie Clark Ward (zia Aurelia), Michael Pleschkoff (Capitano della guardia cosacca), Spottiswoode Aitken (padre di Vladimiro), Gustav von Seyffertitz, Mario Carillo, Otto Hoffman, Eric Mayne, Jean Briac. P.: Art Finance Corp. D.: United Artists.

L.: 1995m D.: 76'

Didascalie inglese / English intertitles

Da: Rohauer Collection

"Rodolfo Valentino ha veramente trasfuso tutta la sua forte anima passionale italiana nel personaggio; e ne ha condotto l'azione con tutto l'aristocratico portamento della nostra razza. Ci son momenti della sua interpretazione nei quali egli raggiunge una spontaneità così viva e palesa una così compiuta penetrazione della persona cui dà vita, che c'è da domandarsi veramente come sia capace il mondo di contenere nei suoi angusti confini la incommensurabile idiozia o mala fede di coloro che hanno negato e negano allo scomparso qualsiasi dote artistica.

Riaffermiamo ancora una volta, e non certo per l'ultima, che il bel mimo, artista nel profondo dell'animo, artista riconosciuto tale più che dalla moltitudine delle simpatie, dalla moltitudine delle invidie onde fu, è e sarà circondato, deve essere per la nostra razza, ragione di orgoglio e di gloria. Ed aspettiamo dai denigratori e dagli accusatori della sua memoria la dichiarazione di quel che essi hanno fatto per l'Italia e per l'Arte onde sentirsi autorizzati a giudicare e condannare chi l'arte e la stirpe italiana ha rappresentato con infinito fervore di consensi in tutto il mondo. (...) (Alessandro Blasetti, "Lo Schermo", Roma, n.6, 25 settembre 1926)

"Rudolph Valentino has transfused all of his passionate Italian soul into the character; and he has conducted the action with all the aristocratic behaviour of our race. There are moments in his interpretation in which he reaches such a lively and obvious spontaneity, such a complete penetration of the character to which he gives life, that we are forced to ask how the incommensurable idiocy or bad faith of those who have denied and deny to the end any type of artistic gift is possible.

We reaffirm once again, and certainly not for the last time, that the bel mimo, an artist in the depths of his soul, an artist recognised as such more than by the multitude of sympathies, by the multitude of envy with which he was and will be surrounded, must be for our race a reason for pride and glory. And we expect from the denigrators and accusers of his memory the declaration of what they have done for Italy and for Art which makes them feel authorised to judge and condemn one who art and the Italian race has represented with infinite fervour throughout the world. (...). (Alessandro Blasetti, "Lo Schermo", Rome, n.6, 25 September 1926)

Cortile di Palazzo d'Accursio
ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse
AUS MOSKAUSLEBEN IM JAHRE 1918 (Urss, 1918)

L.: 312 m. D.: 16' a 16 f/s

Didascalie franco-tedesche / French and German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Inedite immagini della Russia immediatamente dopo la rivoluzione di ottobre. *Rarest images of Moskow immediately after the Revolution.*

ACTUALITE' SASCHA (Austria, 1914 ca.)

P.: Sascha. L.: 80 m. D.: 6' a 16 f/s

Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

Il Kaiser e la sua famiglia ripresi prima dell'inizio della Grande Guerra. *The Kaiser and his family before the War.*

GRADO, UDINE (Austria, 1918 ca.)

P.: Sascha, Wien.

L.: 225m. D.: 10' a 16 f/s

Didascalie tedesche e francesi / French and German intertitles

Da: Cinémathèque Suisse e Cineteca del Comune di Bologna

L'avanzata sul fronte italiano dell'esercito austro-ungarico dopo la rottura di Caporetto. Il cinema ci ha spesso mostrato questo momento storico, ma sempre attraverso la fiction. Le immagini reali hanno un'altra ricchezza.

The Austro-Hungarian army marching into Italy after the battle of Caporetto. An historical moment cinema showed us many times in fiction. But factual images have another strength.

ore 22.30

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

YIDDISCHE GLIKN / EVREJSKOE STCHASTJE (Urss, 1925)

R.: Alexandre Granowsky. S.: dal romanzo epistolare *Menachem Mendel* di Sholem Aleichem. Sc.: Grigori Gricher Cherkover. F.: Eduard Tissé, Vassili Chvatov, N. Strukov. Didascalie: Isaak Babel. In: Salomon Michoels (Menachem Mendel), S. Epstein, Tamara Adelheim, M. Goldblat, T. Kazak, I. Sidlo, I. Rogoler. P: Goskino, Mosca 1925.

L.: 2.400m, D.: 100' a 20 f/s

Didascalie russe / Russian intertitles

Da: Gosfilmfond e Münchner Filmmuseum Stadtmuseum

Musiche composte e arrangiate da (*Music composed and arranged by*) **DIRE GELT**

Eseguite da / *performed by*: **DIRE GELT**: *Sabina Meyer* (voce, voice), *Katja Garbin* (flauto, flute), *Salvatore Sansone* (fisarmonica, mandolino, chitarre, *accordion, mandolin, guitars*), *Guglielmo Pagnozzi* (clarino, clarinet), *Agostino Ciraci* (contrabbasso, bass), *Giorgio Simbola* (trombone, violoncello, *trombone, cello*)

Vessato dalla miseria, dalla polizia corrotta, da una struttura sociale che lo vede occupare uno degli ultimi gradini, a Menachem Mendel non resta che arrangiarsi con i più disparati mestieri e sognare l'America. Quando si cimenterà con la delicata professione di propiziatore di matrimoni riuscirà a combinarne di tutti i colori (si rischia un matrimonio fra due donne!) ma saprà mettere una pezza miracolosa, coronando il sogno d'amore del proprio figlio e procurandosi una parentela di tutto rispetto dal punto di vista economico. Ma le cose non migliorano: i nuovi parenti non lo vedono affatto di buon occhio e per Menachem la vita continuerà ad essere una strada in salita.

Meraviglia e sorpresa; siamo presi alla sprovvista dal regista Granowsky e dall'ensemble Goset, conosciuto come teatro yiddish antinaturalistico (e antireligioso) dell'avanguardia. Chi osserva cosa e come? Sono sguardi rivolti al 'proprio', al proprio paesaggio, alla propria origine ebrea, vicini e familiari; sguardi anche distaccati, dal di qua della rivoluzione, da un punto esterno, perciò sanno quello che vedono, perciò vedono così chiaramente e delineano la percezione. Nessuna nostalgia per la tradizione, nessun esotizzare se stessi; ma neanche ripudio per la tradizione. Questa vita si presuppone come ovvia, e chi ha nell'orecchio la lingua, le formule, la cadenza, sente come esse accompagnino questo film muto. La religiosità non è sottaciuta, ma incidentale e quotidiana: una preghiera prima della partenza, il rituale del lavaggio delle mani. Il film *Yiddishe Glikn* è la peregrinazione ebrea più serena che si conosca, del tutto libera, che riesce addirittura ad esprimere la pacata noia dell'attesa e del viaggio. (...) Schegge di finzione sono inserite in vedute del mondo reale, che rappresentano la vera sostanza del film e ne costituiscono il sistema: paesaggi, insediamenti ed interni; acque, vie e veicoli. Veicoli: carri, carrozze, treni, battelli a vapore, barche e traghetti. Vie e sentieri: scalinata monumentale, scala in stazione, scala in giardino, lungolago, vialone, strada di campagna, molo portuale e pontile. Acque: il mare luccicante di Odessa, un fiume, uno stagno, una pozza anghera. Neanche l'elaborata gestualità e la mimica di Solomon Mikhoels sono troppo marcate, ma si allineano a corpi e fisionomie anonime, come lo sguardo professionalmente vuoto del bassista dell'orchestra nuziale alla fine del film.

Yiddische Glikn è l'unico film yiddish che non necessita di alcuna attenuante, che non occorre curare con caldi aliti ed interesse come una coccinella acciaccata, a cui si deve infondere nuova vita. (Mariann Lewinsky, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Exquisitely beautiful and astonishing; we wouldn't expect such a film from director Granovsky and the GOSET ensemble, famous as an anti-naturalistic (and anti-religious) avant-garde theatre group. Who is gazing at what here, and how? It is a gaze at that which is one's own, the native landscape, one's own Jewish heritage, familiar and close; but it is also a glance from the distance, from this side of the Revolution, from a position outside. This is why the gaze is so clear and endows what is perceived with contour. No nostalgia for the past, no self-exotification, without disdain for the traditional. The old way of life is a given, and those who have an aural memory of the language, the idiomatic expressions and the cadence will add these resonances to the silent film's images. Religiosity is not blended out, but is a casual part of life: a prayer before departure, ritual hand washing. The film Jewish Luck is the most peaceful Jewish voyage I know of, something entirely free which even manages to contain the quiet boredom of the waits and rides during journeys. (...)

Fictional shards are arranged in a succession of views of the actual world which form the film's intrinsic body and formal organisation: a mosaic of landscapes, settlements and interiors; waters, roads and vehicles. Vehicles: carts, coaches, trains, steamers, boats and ferries. Paths and plankways: monumental steps, station stairs, a garden step, a riverbank path, an alley, an open country road, a harbour jetty, a ship gangway. Waters: the glittering ocean of Odessa, a river, a pond, a puddle. And Solomon Mikhoels' artistic physical gestures and mime are not accentuated,

rather incorporated in the array of anonymous bodies and physiognomies such as the professional, empty gaze of the klezmer band's bassist in the final scene. Jewish Luck is the one Yiddish film for which one does not need to invoke extenuating circumstances or, as for a squashed ladybird, to breathe love and interest upon to bring it back to life.
(Mariann, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Abraham Ozark, nato a Mosca nel 1890, segue il padre, viaggiatore di commercio, a Riga dove conclude i suoi studi e, nel 1910, entra come allievo di regia alla Scuola d'Arte Scenica di Pietroburgo. Nel 1912, a Berlino, è uno dei tanti assistenti di Max Reinhardt.

Assunto il nome di Aleksey Mihailovich Granowskij (in occidente *Alexander Granowsky*), ritorna in patria ed esordisce nel 1914. Richiamato alle armi, rimane per tre anni al fronte e, al momento della rivoluzione, si trasferisce in Scandinavia dove, tra Oslo e Stoccolma, si dedica agli studi sul teatro.

Di nuovo in Russia, dopo vari esperimenti, tra cui la rappresentazione in un circo dell' *Edipo Re* ed un *Macbeth* al Teatr Tragedii di Pietroburgo, nel 1919 vi fonda un teatro ebraico da camera che l'anno dopo si trasferisce a Mosca. Marc Chagall, entusiasta dell'iniziativa sarà lo scenografo delle rappresentazioni che nel piccolo teatro allestito da Granowsky appariranno ornate da gioiose figure e maschere ebraiche.

Nel 1924, assistito dallo sceneggiatore Grigorij Gricher-Cerikover, Granowsky debutta nel cinema e, con l'ensemble del teatro da camera ebraico, porta sullo schermo *Judische Glikn* (Felicità Ebraica), tratto dal breve romanzo di Shalom Aleichem *Menachem-Mendel*, una movimentata commedia che narra la storia di un povero ebreo alla ricerca della felicità, trovando in Solomon Mikhoels, celebre attore di teatro, l'interprete perfetto. (Vittorio Martinelli, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Sabato / Saturday 6

Cinema Lumière

ore 9.00

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

DOBRY VOJAK SVEJK (Il buon soldato Schweik, Cecoslovacchia, 1926)

R.: Karel Lamac. S.: dal romanzo di Jaroslav Hasek. Sc.: Vaclav Wasserman. F.: Otto Heller. Scgf.: Vilem Rittershain. In.: Karel Noll, Karel Lamac, Antonie Nedosinska, Betty Kysilkova, Jan W. Speerger, Vladimir Majer, Josef Oliak, Antonin Fric, Bronislava Livia, Martin Fric, Ella Nollova, Svatopluk Innemann. P.: Gloria-Film.
L.: 2427m, D.: 118'.

Didascalie in cecoslovacco / Czech intertitles

Da: Narodni Filmovy Archiv

Schweik, saputo dell'assassinio dell'Arciduca, si produce in chiacchiere su Ferdinando e viene arrestato. Egli ammette i suoi crimini ma dopo un esame medico viene classificato come idiota. Chiamato sotto le armi, gli viene riscontrata una meningite e viene curato, grazie anche all'intervento della baronessa von Botzenheim. Scoperto a rubare un cane per l'ufficiale di cui è attendente, viene arrestato e quindi preso per una spia russa. Fra una traversia e l'altra Schweik trova modo di dimostrare il suo patriottismo, ragione per cui viene decorato.

Nel muto sono stati girati tre o quattro film su Schweik, ma questo di Lamac, basato sul romanzo di Hasek (mentre gli

altri sono apocrifi) è il migliore: atmosfera, ambiente, personaggi sono perfetti, sembrano animarsi dalle pagine del romanzo. I dialoghi sono caustici e irresistibilmente satirici. (Vittorio Martinelli)

Schweik, having heard of the assassination of the Archduke chatters about Ferdinand and is arrested. He admits his crime but after a medical examination he is classified as an idiot. Called to arms, he is found to suffer from meningitis and is cured thanks to the intervention of the Baroness von Botzenheim. Discovered stealing a dog for the officer whose attendant he is, he is arrested and then taken for a Russian spy. Between one mishap and another Schweik finds a way to demonstrate his patriotism, for which he is then decorated.

Three or four silent films on Schweik have been made, but this version by Lamac, based on the novel by Hasek (while the others are apocryphal) is the best: the atmosphere, setting and characters are perfect, they seem to rise out of the pages of the book. The dialogues are humorous, caustic and irresistibly satirical. (Vittorio Martinelli)

ore 11.05

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

LE VERTIGE (Francia, 1926)

R.: Marcel L'Herbier. S.: dalla pièce di Charles Méré. Sc.: Marcel L'Herbier. F.: Hans Theyer, Jean Letort, J. Marsh e Christian Matras. Scgf.: Robert Mallet-Stevens, Lucien Aguettand, Jean Lurçat, Robert Delaunay. C.: Jacques Manuel, Sonia Delaunay. In.: Emmy Lynn, Claire Prélia, Mme Olivier Servan, Odette Granger, Jacque Catelain, Roger Karl, Gaston Jacquet, Andrews Engelmann, Léo da Costa, Jean Toulout. Inger Frus. P.: Cinégraphic Films L'Herbier.

2694m D.: 100' a 20 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Centre National de la Cinématographie - Service des Archives du Film

Lungamente considerato perduto, *Le vertige* era forse la mancanza più grave nell'opera di Marcel L'Herbier, un autore particolarmente caro alla Mostra del Cinema Libero che nel 1985 gli dedicò una retrospettiva anticipatrice.

Long considered lost, Le vertige was perhaps the greatest loss from the work of Marcel L'Herbier - an author particularly dear to the Mostra del Cinema Libero which dedicated a retrospective to him in 1985.

Quando ho visto che la Cinégraphic rischiava il fallimento, ho proposto alla Pathé di fare un film con loro, per rimettermi in sesto. Mi hanno dato più o meno la stessa risposta di Gaumont quando ero agli inizi. Mi hanno detto: "D'accordo, ecco una nostra sceneggiatura, si chiama *Le Vertige*, cominci pure!". *Le Vertige* era un melodramma, non molto famoso ma con alcuni elementi comunque interessanti... Una storia di sosia. Un uomo, ucciso in Russia, ha un suo doppio a Parigi, la donna che l'ama crede di ritrovarlo... E' stato un successo travolgente, che mi ha permesso di continuare... E' grazie ad esso che ho potuto intraprendere *Le Diable au coeur* e *L'Argent*. (Marcel L'Herbier)

"When I saw that Cinégraphic risked bankruptcy, I proposed making a film with Pathé, to get back on my feet. They gave me more or less the same response as Gaumont when I was starting out. They said: "OK, here's one of our screenplays, it's called Le Vertige, go right ahead!". Le Vertige was a melodrama, not very famous but it had some interesting elements... A lookalike story. A man, killed in Russia, has a double in Paris, and the woman who loves him thinks she has found him again... It was an overwhelming success which allowed me to carry on... And it was thanks to it that I was able to take on Le Diable au coeur and L'Argent ." (Marcel L'Herbier)

Aula Absidale di S.Lucia

via Cartolerie 5

ore 15.00

Incontro del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani sul tema "La critica cinematografica e le Istituzioni culturali"

relazioni di Vittorio Boarini e Franco La Polla

Presiede Bruno Torri

Cinema Lumière

ore 14.45

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - Rodolfo Valentino: The Passion's Screen

THE WONDERFUL CHANCE (Stati Uniti, 1920)

R.: George Archainbaud. S.: H.H. Van Loan. Sc.: Mary Murillo, Melville Hammett. In.: Eugene O'Brien (Swagger Barlow/Lord Birmingham), Tom Blake (Red Dugan), Rudolph de Valentino (Joe Klingsby), Joe Flanagan (Haggerty), Martha Mansfield (Peggy Winton), Warren Cook (Parker Winton). P.: Selznick Pictures Inc. D.: Select Pictures Corp. L.: 580m D.: 65' a 19 f/s, 16mm

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Prima del film e del ruolo che cambieranno la sua vita, c'è tempo per un altro piccolo gangster in *The Wonderful Chance* di George Archainbaud. Film curioso, che comincia appunto come un gangster movie, regolando i loschi traffici e i colpi mancati di malavitosi appena usciti da Sing Sing; e, giocando su uno scambio di ruoli tra un capobanda e un lord, finisce coronando una storia d'amore in stile high society. Rudolph de Valentino, come da credits, è solo un piccolo lesto fante di contorno.

Before the film and the role which will change his life, Rudy has time for another small time gangster role in The Wonderful Chance by George Archainbaud. A curious film which begins as if it were a gangster movie, describing the low traffickings and missed coups of criminals just out of Sing Sing; and playing on an exchange of roles between a gang leader and a lord, finishes by crowning a love story in high society style. Rudolph de Valentino, as in the credits, is only a sideline small-time swindler.

ore 15.55

Around Wandering Cinema / A lato di Ritratto di un cinema in viaggio

LITTLE FRIEND (Gran Bretagna, 1934)

R.: Berthold Viertel. S.: Ernst Lothar. Sc.: Berthold Viertel, Christopher Isherwood, Margaret Kennedy. F.: Gunther Krampf. M.: Ernst Toch. Scgf.: Alfred Junge. In.: Matheson Lang (John Hughes), Nova Pilbeam (Felicity Hughes), Lydia Sherwood (Helen Hughes), Jimmy Hanley (Leonard Parry), Lewis Casson (giudice), Finlay Currie (Grove), Cecil Parker (Mason), Allan Aynesworth (Colonnello Amberley), Jean Cadell (Miss Drew), Arthur Margetson (Hilliard), Clare Greet (signorina Parry), Gibb McLaughlin (Thompson), Jack Raine (Jeffreys).

D.: 84'.

Versione originale inglese / Original Version

Da: National Film&Television Archive

"Bergmann balzò in piedi con travolcente subitanità, come una marionetta, dissi tra me. Non potei fare a meno di sorridere, quando ci stringemmo la mano, perché la nostra presentazione sembrava assolutamente superflua. Ci sono incontri che costituiscono vere e proprie agnizioni: quello era uno. Ci conoscevamo già, naturalmente. Il nome, la voce, la fisionomia stessa erano inutili: io conoscevo quella faccia. Era la faccia di una situazione politica, di un'epoca. La faccia dell'Europa Centrale". E' l'incontro tra il regista cinematografico Bergmann e il giovane Isherwood, che quest'ultimo narra nel suo delizioso racconto *La violetta del Prater* (edito in Italia nel 1988 per i tipi di Einaudi). Una storia ricca di suggestioni che ci conduce nell'Europa dei primi anni trenta, nell'epoca dell'avvento del sonoro, nello sguardo di un inglese sulla Mitteleuropa e sugli avvenimenti politici che si stanno addensando su quell'area. Una storia e dei personaggi difficilmente dimenticabili. Storia e personaggi che avevano un volto reale, perché il racconto di Isherwood si basa su una sua vera esperienza, quando, giovanissimo esordì nel cinema come sceneggiatore di un navigato regista austriaco, quel Berthold Viertel, poeta, saggista, regista teatrale, assistente di Murnau, autore di film (oggi quasi invisibili) in Germania, in Inghilterra e a Hollywood. Di lui *Il Cinema Ritrovato* ha mostrato alcuni anni fa un suo film formidabile *Die Perücke*, dissacrante commedia interpretata da Otto Gebühr. Sua moglie, l'attrice Salka Viertel, lo seguì ad Hollywood dove divenne scrittrice e la confidente di Greta Garbo. Il suo salotto a Hollywood era un noto ritrovo di artisti, intellettuali, scrittori.

Se la rassegna che abbiamo dedicato alla mitteleuropa vuole essere il ritratto di un cinema in viaggio, i Viertel sono certamente figure emblematiche di una generazione che la storia e il cinema spingeva sempre più ad ovest. (Gian Luca Farinelli)

A poignant, sensitively handled film about an impending divorce seen from a child's viewpoint, little Friend features a delicate, critically acclaimed performance by talented young Nova Pilbeam, making her film debut at the age of 14 (she was soon to appear in Hitchcock's The Man Who Knew Too Much, graduating to adult roles in Robert Stevenson's Tudor Rose and Hitchcock's Young and Innocent). In retrospect it is also a fascinating social document, transformed by the sharp eye of its emigré director, with its depiction of an English upper-class family (complete with crisp enunciation and chic fashions by Sciaparelli) fantasy elements (Fritz Kortner in a cameo as a pantomime giant who fills a theatre's proscenium arch!), and, quite controversially for the time, an attempted suicide by gas (which prompted the banning of all such scenes in British and American commercial films for years afterwards).

Today Little Friend is best remembered only by reputation, as the film which inspired Christopher Isherwood's trenchant 146 short novel about film making, Prater Violet. Isherwood, who coscripted Little Friend with Margaret Kennedy (of Constant Nymph fame), drew upon his experiences working on Little Friend with Austrian émigré director Viertel, immortalising him in print as director Friedrich Bergmann, working on a romantic concoction for a fictional Imperial Bulldog Pictures. Roving director Berthold Viertel (1885-1953) made three films for Gaumont-British in England in the mid-1930s. Viertel began his career as a stage actor and director, making the transition to film in the early 1920s in Germany (he directed the haunting Kammerspiel Die Perücke, 1924). In 1928 he went to Hollywood, where his film included Seven Faces (1929), The Magnificent Lie (1931). A cultured, literate filmmaker, he was also a poet, novelist, playwright, and essayist. A friend of Murnau, Viertel co-scripted Four Devils and City Girl. There was a whole colony of émigrés working at Gaumont-British in the 1930s. The finely crafted Little Friend brought together the talents of cinematographer Gunther Krampf, designer Alfred Junge (Head of the Gaumont-British Art Department), and composer Ernst Toch. This screening provides a rare opportunity to savour Little Friend on its own considerable merits. (Catherine A. Surowiec)

ore 17.30

Wandering Cinema / Ritratto di un cinema in viaggio

GENUINE - DIE TRAGODIE EINES SELTSAMEN HAUSES (Germania, 1920)

R.: Robert Wiene. Sc.: Carl Mayer. F.: Willy Hameister. Scgf.: Cesar Klein. In.: Fern Andra (Genuine), Ernst Gronau (Lord Melos), Harald Paulsen (Percy), Albert Bennefeld (Curzon), John Gottowt (Guyard), Hans Heinrich von Twardowski (Florian), Lewis Brody (cameriere). P.: Decla-Bioscop, Berlin.

L.o.: 2286 m., D.: 80' a 18 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Münchner Filmmuseum e Cineteca del Comune di Bologna

Restauro realizzato con il contributo del Proiecto Lumière / *Restoration co-financed by the Proiecto Lumière*

Di *Genuine* non si può certo dire che sia stato un film fortunato: clamoroso flop al botteghino, stroncato dai critici dell'espressionismo e bollato di "operazione puramente commerciale", è anche stata lungamente un'opera invisibile, disponibile solo in due versioni in bianco e nero, ognuna delle quali ridotta alla metà della lunghezza originale. Finalmente, grazie al lavoro del Münchner Filmmuseum, *Genuine* ritrova un metraggio molto simile a quello originale e soprattutto riconquista i suoi cromatismi originali, ottenuti dalla comparazione delle due copie nitrato sopravvissute, presso le cineteche di Losanna e di Tolosa. (Nicola Mazzanti)

One certainly cannot say that Genuine has been a lucky film: a total flop at the box office, destroyed by the critics and labelled as a "purely commercial operation", it was for a long time an invisible work, available only in two black and white versions, each of which was reduced to half of its original length. Finally, thanks to the work of the Münchner Filmmuseum, Genuine has returned to a length which is very similar to the original and above all has reacquired its original colours, obtained from the comparison of the two surviving nitrate copies, at the film archives of Lausanne and Tolouse. (Nicola Mazzanti)

ore 18.50

Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione - *Rodolfo Valentino: The Passion's Screen*

CAMILLE (La signora dalle camelie / Stati Uniti, 1921)

R.: Ray C. Smallwood. S.: dal romanzo *La dame aux Camélias* di Alexandre Dumas figlio. Sc.: June Mathis. F.: Rudolph Bergquist. Scgf.: Natacha Rambova.

In.: Alla Nazimova (Marguerite Gautier), Rudolph Valentino (Armand Duval), Arthur Hoyt (conte di Varville), Zeffie Tilbury (Prudence), Rex Cherryman (Gaston), William Orlamond (Duval padre), Edward Connelly (Duca), Patsy Ruth Miller (Nichette), Consuelo Flerton (Olimpe), Mrs. Oliver (Manine), P.: Nazimova productions. D.: Metro Pictures. L.: 1.200m D.: 63'

Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Turner International (with permission from UIP)

Natacha Rambova (nata Winifred Shaughnessy) entra da dominatrice nella vita di Rudy e, per cominciare, fa di lui l'Armand Duval di *Camille*.

"I will be your servant - your slave - your dog", giura l'Armand di Valentino, abbracciando le ginocchia della sottilissima, sinuosa Alla Nazimova. Non è un caso che questa signora delle camelie in abiti déco pretenda dal suo giovane amante un'accentuazione masochista, una dichiarazione di vassallaggio erotico: *Camille*, adattamento libero e anche stavolta in abiti moderni di un classico della letteratura come *La Dame aux camélias* di Dumas figlio, è il film in cui il divismo ancor fragile di Valentino si affida in totale abbandono ai talenti e ai desideri di alcune donne potenti e capaci di esercitare su di lui un saldo controllo. Questo gioco di passività consenziente, questa fabbricazione dell'oggetto erotico sembra giocare al rimbalzo tra il set e la storia esemplare di Dumas, che qui Mathis riscrive disegnando una protagonista più seduttrice e un Armand più sedotto. Doveva essere, non c'è dubbio, un set interessante: Nazimova ancora, forse, innamorata di Rambova, la più brillante e indipendente delle protette che frequentavano o lambivano il suo circolo lesbico, Rambova improvvisamente attratta da Valentino che, dal canto suo, cade fulminato davanti al fascino della falsa russa, e sullo sfondo June Mathis, col suo grande potere e cervello, della quale non è difficile credere che nutrisse una privata passione per il ragazzo italiano, suo per scoperta e dunque in qualche modo di diritto. Il risultato di tanta circolazione erotica è un film freddo, isterico, estremo, notevolissimo nella rete di corrispondenze che stringe tra geometrie del desiderio e costruzioni scenografiche. (Paola Cristalli, *Rodolfo Valentino: Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)

Natacha Rambova (born Winifred Shaughnessy) enters the life of Rudy as a dominatrix and ,to start, turns him into the

Armand Duval of Camille.

*"I will be your servant - your slave - your dog", swears Valentino's Armand, embracing the knees of the thin and sinuous Alla Nazimova. It is not by chance that this lady of the camellias in déco clothes pretends a masochistic accentuation, a declaration of erotic vassalage from her young lover: Camille, a free adaptation in modern costume of a literary classic like La Dame aux camélias by Dumas, is the film in which the Valentino's still fragile celebrity totally abandons itself to the talents and desires of powerful women capable of exercising a firm hold on him. This game of consenting passivity, this fabrication of the erotic object seems to play between the set and Dumas' exemplary story, which here Mathis re-writes with a more seductive star and a more seduced Armand. It must have been, without a doubt, an interesting set: Nazimova still, perhaps, in love with Rambova, the most brilliant and independent of her protégés who frequented or gathered around her lesbian circle, Rambova suddenly attracted by Valentino who, for his part, falls at the feet of the fascination of the fake Russian, and in the background June Mathis, with her great power and brain, who, it isn't difficult to believe nurtured a private passion for the Italian boy, hers by discovery and thus in some way by right. The result of so much erotic circulation is a cold, hysterical, extreme film most notable in the network of correspondences which it squeezes between geometries of desire and constructions of screenplay. (Paola Cristalli, Rodolfo Valentino: *Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa, 1996)*

Cortile di Palazzo d'Accursio
ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored - Trésors à la Cinémathèque Suisse

RAPSODIA SATANICA (Italia, 1917)

R.: Nino Oxilia. S.: Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini. Sc.: Alfa. F.: Giorgio Ricci. In.: Lyda Borelli (contessa Alba d'Oltrevita), Andrea Habay (Tristano), Ugo Bazzini (Mefisto), Giovanni Cini (Sergio), Alberto Nepoti. P.: Cines, Roma.

L.: 905m. D.: 55' a 18 f/s

Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cinémathèque Suisse, Cineteca del Comune di Bologna e Cineteca Italiana di Milano

Partitura per grande orchestra (*orchestral score*) di Pietro Mascagni

Ricostruzione di (*reconstructed by*) Nicoletta Conti

Eseguita al piano (*performed on piano by*): Nicoletta Conti

Per chi ama il cinema muto questa proiezione ha un fascino particolare. Da anni ci si interrogava su dove potesse essere finita la famosa copia colorata di *Rapsodia Satanica*. Il rinvenimento è all'altezza delle aspettative perché la complessità cromatica della copia aggiunge nuovo fascino a quello che probabilmente è l'opera più perfetta del cinema muto italiano.

For who loves silent cinema this screening will have a particular fascination. For years it was asked where the famous coloured copy of Rapsodia Satanica could have ended up. Its retrieval lives up to expectations because the chromatic complexity of the copy adds new magic to what is probably the most perfect work of Italian silent cinema.

Alba d'Oltrevita, nel castello dell'illusione, è alle prese con tentazioni faustiane. Da un quadro, Mefisto scende a prometterle una nuova giovinezza a patto che ella rinunci per sempre all'amore. Di nuovo giovane, viene concupita da due fratelli, Tristano e Sergio. Quest'ultimo manifesta il proposito di uccidersi se Alba non dichiarerà di amarlo. Lei vorrebbe ma davvero non può. Mancano pochi minuti all'ora fissata da Sergio per l'incontro risolutore. Tristano si

presenta, deciso a ricorrere a qualsiasi mezzo perché la donna si rechi all'incontro col fratello. Alba lo seduce. Un colpo di pistola li distoglie dal loro idillio. Tristano fugge di fronte al cadavere di Sergio. Alba non riesce a mantenere fede alla promessa fatta a Mefisto. "Amore: tutto. Il resto illusione beffarda". La donna si decide per seguire il suo istinto e acconsente a sposare Tristano. Mentre si reca alle nozze è intercettata da Mefisto che la riporta alla sua vera età. Nulla può più essere fatto: Alba tenta di specchiarsi nell'acqua senza riuscirvi. La morte è in agguato.(Giacomo Manzoli)

Alba d'Oltrevita, in the Castle of Illusion is confronted by Faustian temptations. Mephisto descends from a painting and promises new youth in exchange for her promise that she will renounce love forever. Young again she is courted by two brothers, Tristano and Sergio. The latter declares his intention to kill himself if Alba does not declare her love for him. She wants to, but of course cannot. With a few minutes to go until the hour set by Sergio for the fatal meeting, Tristano presents himself, determined to go to any lengths so that the woman goes to the meeting with his brother. Alba seduces him. A gun shot disturbs them from their idyll. Tristano flees when he sees Sergio's corpse. Alba cannot keep her promise to Mephisto. "Love: all. The rest mocking illusion ". The woman decides to follow her instinct and agrees to marry Tristano. While she is on her way to the marriage she is intercepted by Mephisto who takes her back to her real age. Nothing can be done: Alba tries to see her reflection in the water but without success. Death is waiting.
(Giacomo Manzoli)

(...) Il restauro di *Rapsodia Satanica* è un caso estremo: la ricostruzione è avvenuta lentamente e per gradi sotto i nostri occhi. Come se una rosa appassita si rigenerasse e, un petalo dopo l'altro, riacquistasse la propria freschezza nel pieno del suo fulgore. Un miracolo inatteso stava prendendo forma poco a poco, progressivamente e in modo irreversibile. Una lenta decomposizione al contrario, una paziente ri-composizione. Come se questo capolavoro non avesse voluto concedersi ai nostri occhi tutto a un tratto. Sarebbe stato forse troppo abbagliante? Dunque la storia dei restauri successivi di *Rapsodia Satanica* è divenuta a sua volta una bella messinscena. Si può immaginare che anche a Oxilia sarebbe piaciuta così. (...)

In principio era questa copia in bianco e nero proprio brutta... Eppure era già chiaro che avevamo a che fare con uno splendido film. Poi venne la scoperta della musica di Mascagni composta appositamente per il film di Oxilia. Nuovo stupore. Ecco infine che a quella si aggiunge - è l'ultima fase? - la scoperta di una bella copia a colori! *Rapsodia Satanica*, dal punto di vista del colore, ci pone di fronte a un altro problema, perché - caso unico nella storia del cinema? - l'uso del pochoir non è alternativo a quello del viraggio e dell'imbibizione, ma contemporaneo. Su immagini monocrome abbiamo così sparsi dettagli colorati. Anche se il restauro su pellicola all'acetato riesce a restituire solo in parte le esatte gradazioni del colore e soprattutto il loro equilibrio interno (il rosa di un abito colorato a pochoir che spicca su un sfondo monocromo imbibito, per esempio), il risultato è comunque straordinario. Qui il colore realizza pienamente l'esplicita ambizione del film a un'arte totale. (Eric De Kuyper., in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

(...) the restoration of Rapsodia Satanica is an extreme case: its reconstruction took place slowly and by degrees under our very eyes. As if a faded rose were regenerating and one petal after another, regaining its freshness in the height of its brilliance. An unexpected miracle was slowly taking shape, progressively and irreversibly. A slow backwards decomposition, a patient re-composition. As if this masterwork did not wish to give itself to our eyes all at once. Might it have been too blinding? Thus the history of the successive restorations of Rapsodia Satanica has in its turn become a bella messinscena. It is easy to imagine that Oxilia would have preferred it that way. (...)

In the beginning this copy in black and white was rather ugly... And yet it was clear that we were dealing with a splendid film. Then the music by Mascagni composed specially for Oxilia's film was discovered. A new surprise. Then to this - was this the last stage? - the discovery of a good copy in colour! Rapsodia Satanica , from the point of view of colour, places us in front of another problem, because - a unique case in the history of cinema? - the use of stencil colouring is not alternative to that of toning and imbibition, but contemporaneous . On monochrome images we thus have coloured detail. Even if the restoration on acetate film manages only in part to restore the exact gradations of colour and above all its internal balance (the pink of a dress stencil coloured which stands out from the monochrome background, for example), the result is extraordinary. Here colour fully realises the explicit ambition of the opera to be a total art, just as it results as being formulated in the preface to the programme of the era:

"Certain in our souls of validly contributing to the intellectual elevation of the cinematographic art, soon to reach its transformation in a purely artistic sense, we present the public with this Rapsodia Satanica , a taste of a brand new cinema-lyric art conceived and produced with intentions of serious research. (...) This Rapsodia will reveal a thing of great importance: the possibility of collecting in a cinematographic work the sensations of all the arts; the possibility of making a projection room into a magical melting-pot of all the artistic sensations in a new whole, never before attempted and today obtained for the first time. (...) (Eric De Kuyper., "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

ore 23.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

FAMILY HONOR (Stati Uniti, 1920)

R.: King Vidor. S.: John Booth Harrower. Sc.: William Parker. F.: Ira H. Morgan. In.: Florence Vidor (Beverly Tucker), Roscoe Karns (Dal Tucker), Ben Alexander (Little Ben), Charles Meredith (Merle Curran), George Nichols, J.P. Lockney, Willis Marks, Harold Goodwin. P.: Vidor Productions Inc. per conto della First National.

L.: 1.600m D.: 75' a 19 f/s

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Musica di (*Music by*) Manuel Rocheman, prodotta dalla (*produced by*) Fondation Paribas, Christophe Wallemme (contrabbasso, *bass*) Richard Foy (sassofono, clarinetto, *sax, clarinet*), Manuel Rocheman (pianoforte, *piano*)

Nonostante *The Family Honor* sia un film giovanile, si nota già il tocco di Vidor in alcune notazioni realistiche o ironiche che ravvivano il racconto, di per sé - come si è già detto - piuttosto convenzionale. (...) Lo stile è semplice ma efficace, il montaggio dinamico; la macchina da presa è fissa e prevalgono i piani americani. Se il regista non si distingue per l'originalità delle scelte espressive, dimostra già una perfetta padronanza del linguaggio cinematografico. Sul piano visivo il film è nobilitato dalla fotografia di Ira H. Morgan, che preferisce a un'illuminazione uniforme effetti di contrasto fra luce ed ombra ottenuti attraverso il ricorso a fonti luminose laterali. (Alberto Boschi, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

Although The Family Honor is an early film, one already notes the touch of Vidor in some of the realistic and ironic notes that enliven the story, as story - as already said - that would otherwise be rather conventional. (...) The style is simple but effective, the editing dynamic. A fixed camera is used and three-quarter shots prevail. If it is true that the director does not stand out for the originality of his choices of expression, on the other hand he already proves able to master cinematographic language perfectly. From a visual point of view, the film is enhanced by the photography of Ira H. Morgan, who prefers contrasting light and shade effects achieved by the use of side lights to a uniform lighting (...) . (Alberto Boschi, in "Cinegrafie", VI, n.9, 1996)

La visione di *Family Honor* è una folgorazione: il sud è presente, come in un documentario, e dunque tutto Vidor è presente. Personaggi divorati dai loro demoni interiori, figure invischiate nel loro contesto sociale che tentano di uscirne, soffio epico, senso della dismisura... e disprezzo dei poteri, tutti irrimediabilmente corrotti.

La messa in scena è già molto ariosa, molto fisica, i personaggi fuggono il naturalismo benché, paradossalmente, la recitazione degli attori, molto realista, non cerca mai l'effetto grandioso (si parla, in questo film muto, esattamente come se fosse sonoro) quando l'azione si fa concitata. L'azione è già brutale e violenta e si organizza secondo diversi ritmi musicali, utilizzando con gusto il funzionamento magico della copia virata: interni caldi gialli, esterno notte freddo blu... il viraggio era pura messa in scena a quell'epoca... (Alain Corneau)

A viewing of Family Honor is a bedazzlement: the south is there, as in a documentary, and thus all of Vidor is there. Characters devoured by their internal demons, figures snared in their social class and trying to escape it, epic breath,

sense of excess... and disdain of the powers, all irremediably corrupt.

The screenplay is very airy, very physical, the characters flee naturalism though. Paradoxically, the actors' performance, though very realistic, never seeks grandiose effects (they speak in this silent film, exactly as if it had sound) when the action becomes impassioned. The action is brutal and violent and is organised around different musical rhythms, utilising the magical working of the toned copy: warm yellow insides, outside cold blue night... toning was pure staging at that time... (Alain Corneau)

XXV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO - 1996

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, Roberto Grandi, Marco Marozzi, Edolo Melchioni, Luciano Pinelli

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 - 1996

Curatore: Nicola Mazzanti

Direzione culturale: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Ruud Visschedijk

Collaboratore: Guy Borlée

Catalogo: Giacomo Manzoli

Consulente musicale: Marco Dalpane

L'Esposizione *Divo - La vita e il sogno di Rodolfo Valentino* è stata ideata e curata dai Dalemans Bros. Hanno collaborato con loro Enrica Serrani e Enio D'Altri

L'enorme tela che apre l'esposizione è stata realizzata, sotto la direzione dei professori Enrico Mannelli e Lidia Bagnoli, dagli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Maurizio Bella, Cristian Casadei, Jason B. Corazzari, Pietro Mari, Danilo Pavone, Tiziana Perillo, Paola Piras, Valeria Quadra.

Da molti anni Vittorio Martinelli collabora con *Il Cinema Ritrovato*, ma è soprattutto per questa edizione che le sue idee e i suoi suggerimenti sono stati fondamentali. A lui, alla sua passione che non ha limiti, va il nostro ringraziamento.

Amministratore: Gianni Biagi

Segretaria: Nadia Matteuzzi

Ufficio di Segreteria: Luisa Albertazzi, Roberto Benatti, Daniele Capelli, Valerio Cocchi, Enio D'Altri, José B. Loureiro De Oliveira. Massimo Torresani

Ufficio Stampa e Cura editoriale: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Dario Zanelli

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

Revisione copie: Giuseppina Siotto

Responsabile di sala: Nicoletta Elmi

Personale di sala: Marina Robino, Marco Coppi, Maurizio Luceri

Traduzioni: Cristiana Querzè, Enrica Serrani, Maura Vecchietti, Loredana Bongermino, Paolo Spina, Stéfanie Hoben, Ab van Overbeeke, Patricia Hilliges, Francesco Pitassio, Mario J. Cereghino

Importazione delle copie: Merzario, UPS, TNT

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

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

Ringraziamenti:

Henri P. Bousquet, Mario J. Cereghino, Eric De Kuyper, Enno Patalas, Martin Körber, Natalya Nussinova, prof. Gianni Baratta (Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"), Maestro Aldo Sisillo (Teatro Comunale di Bologna), Savel Stiopul, Dinu-Ioan Nicula (Arhiva Nationala de Filme), Karl Griep (Bundesarchiv-Filarchiv), Dominique Paini, Mireille Achino, Claudine Kaufmann, Laurent Mannoni e Bernard Martinand (Cinémathèque Française), Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevalier (Cinémathèque Suisse), Michelle Aubert, Jean-Louis Cot (CNC - Les Archives du Film), Joao Bernardo da Costa, José-Manuel Costa (Cinemateca Portuguesa), Gabrielle Claes, Noël Desmet, Sabine Lenk (Cinémathèque Royale Belge), Gianni Comencini e Marzio Castagnedi (Cineteca Italiana di Milano), avv. Angelo Libertini, Mario Musumeci, Laura Argento, Maria Assunta Pimpinelli (CSC-Cineteca Nazionale), Paolo Cherchi Usai, Philip Carli (George Eastman House-Film Department), Vladimir Malyshev, Vladimir Dmitriev (Gosfilmofond), Matthias Knop (Deutsches Institut für Filmkunde), Chema Prado, Catherine Gautier, Luciano Berriatúa (Filmoteca Española), Edoardo Ceccuti (Istituto Luce), David Francis, Patrick Longhney (Library of Congress - Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division), Vera Gyurey, Ildiko Berkes (Magyar Filmintezet), Jan-Christopher Horak, Klaus Wolkmer, Gerhard Ullmann (Münchner Filmmuseum/ Stadtmuseum), Mary Lea Bandy, Anne Morra (Museum of Modern Art), Sergio Toffetti (Museo del Cinema di Torino), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Clyde Jeavons, Anne Fleming, Bryony Dixon, Elaine Burrows (National Film & Television Archive), Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens (Nederlands Filmmuseum), Walter Fritz, Josef Schuchnig, Josef Gloger (Oesterreichisches Filmarchiv), Eva Orbanz, Walther Seidler (Stiftung Deutsche Kinemathek), Kelley Bradley (Paramount Pictures), Thierry Rolland (Pathé Télévision), David Gill, Kevin Brownlow, Lynne Wake (Photoplay Productions), Vera Herold (Proyecto Lumière), Tim Lanza (The Rohaer Collection), Dick May (Turner Entertainement), Jan Vis (Turner International), Russ Fletcher (UIP)

Paul Read, John Sears (Soho Images), Johan Prijs (Haghefilm), Jean-Pierre Neyrac (Cinarchives)

I musicisti - The musicians

Arturo Annechino svolge attività di musicista spaziando dalle performances alle musiche di scena e collaborando con vari registi e teatri: Festival di Salisburgo, Teatro Stabile di Genova, Peter Stein, Sciaccaluga, Lindsay Kemp, Walter Pagliaro. Tra le ultime sue produzioni prettamente musicali si segnalano *Diario* (Rai-RadioUno) e *Miserere*, ispirato ai quadri di G.Rouali.

Arturo Annechino has been working as musician mainly for stage and performances scores, in collaboration with important festivals, theatres and directors, such as Salzburg Festival, Teatro Stabile di Genova, Lindsay Kemp and others. Amongs his last musical productions: Diario (Rai-RadioUno) and Miserere , inspired by G.Rouali paintings.

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio e come pianista e organista accompagna da una decina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale Belge. E' stato invitato da varie manifestazioni internazionali a tenere concerti e ha accompagnato film muti al festival del cinema di Rotterdam.

Alain Baents has been performing for years as piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinémathèque Royale Belge. He performed in many international festivals and in Rotterdam Film Festival.

Ezio Bosso, ha studiato alla Hochschule der Musik di Vienna. Come solista si è esibito in Europa, Usa, Messico, Israele e Giappone. Collabora con la Chamber Orchestra of Europe diretta da Claudio Abbado. Collabora inoltre col

Museo del Cinema di Torino.

Ezio Bosso has studied at the Hochshule der Musik in Vienna. He has performed as a soloist in Europe, U.S.A., Mexico, Israel and Japan. He collaborates with the European Chamber Orchestra directed by Claudio Abbado. He also collaborates with the Museo del Cinema di Torino.

Antonio Coppola è nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti per tutto il mondo collaborando con numerose televisioni. Attualmente sta lavorando per il semestre italiano di Presidenza dell'Unione Europea portando in tutte le capitali europee una rassegna di film muti accompagnati dal vivo.

Antonio Coppola was born in Rome; he studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he works exclusively for accompaniments of silent films. He accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies. He is now touring Europe with a program of silents accompanied by music, within a program organised as part of the Italian Presidency of EU.

Nicoletta Conti Nata a Bologna ha compiuto gli studi di pianoforte, di composizione, direzione di coro e direzione d'orchestra presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna. Ha quindi perfezionato gli studi di direzione d'orchestra con Ferrara in Italia, con Hager presso il Mozarteum di Salisburgo e con Bernstein, Ozawa, Masur e Previn ai festival di Aspen e di Tanglewood. Nel 1986 si è imposta all'attenzione internazionale classificandosi 3a assoluta al concorso "Nicolai Malko" per giovani direttori d'orchestra a Copenhagen. Nel 1989, in seguito al seminario tenuto da Bernstein presso "l'Accademia di S. Cecilia" è stata scelta dal Maestro stesso come sua assistente debuttando quindi alla guida dell'Orchestra di S. Cecilia ed ottenendo un vivo successo di pubblico e di critica. Svolge attività direttoriale in Italia e all'estero. Nel 1994 e 1995 ha diretto "Tosca" e "Un Ballo in Maschera" riscuotendo notevole successo di pubblico e di critica.

Nicoletta Conti. She studied at the Conservatorio "G. Verdi" in Milan, piano and Conducting and Composition at the Conservatorio "G. B. Martini" in Bologna. She attended conducting master classes under Franco Ferrara in Italy, Leopold Hager, Further studies included a Fellowship as assistant to Murry Sidim, with Seiji Ozawa, and Leonard Bernstein. In 1989, Nicoletta Conti was selected personally by Maestro Leonard Bernstein to make her debut with the Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia of Rome, for which she received a great acclaim. Nicoletta Conti was also winner of the Third Prize in the 1986 Nicolai Malko Competition for young conductor held in Copenhagen. In 1995, she has conducted "Tosca" and "un ballo in maschera".

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore. E' fondatore del gruppo "Musica nel Buio", composto da Giorgio Casadei (chitarra), Massimo Semprini (sassofoni), Antonio Coatti (trombone) e Vincenzo Vasi (basso). Questa formazione ha partecipato a vari festival, tra cui Film Fest (San Benedetto del Tronto), Mystfest (Cattolica), le Giornate del Cinema Muto (Pordenone), Musicos ante la pantalla (Valencia), Belga Jazz Festival (Bruxelles), Musica (Strasburgo), Antenna Cinema (Asolo) e Il Cinema Ritrovato (Bologna).

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatoire of Bologna. He has been himself to musical scores for theatre and dances performances. Since many years he has been working in accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He founded the ensemble "Musica nel buio" with Giorgio Casadei (guitar), Massimo Semprini (saxophones), Antonio Coatti (trombone) e Vincenzo Vasi (bass), taking part in many film festival in Italy and abroad.

Stefano Maccagno, compositore e pianista, è stato uno dei fondatori del "Gruppo Artisti Associati" del Teatro San Filippo di Torino, del quale è direttore musicale. Ha lavorato come arrangiatore e compositore di colonne sonore per opere teatrali, film e pubblicità.

Stefano Maccagno, composer and pianist, has been one of the founders of "Gruppo Artisti Associati" of Teatro San Filippo in Turin; he is now its musical director. He has been working in composition and musical arrangements of scores for stage, cinema and advertising.

Charles Jankó, nato ad Amsterdam. Studia organo e piano con Piet van Egmond e piano con Jose Leal. Ha studiato pittura e arti grafiche alla Royal Academy of Fine Arts di Amsterdam. Ha studiato inoltre musica elettronica all'Institute of Sonology dell'Università di Utrecht. Ha lavorato principalmente per il teatro. E' stato direttore musicale per *The Medium* e *Amahl and the Nightvisitors* di Gian Carlo Menotti e per musical come *Berlin to Broadway* di Kurt

Weill. Dal 1992 esegue accompagnamenti dal vivo per i film muti del Nederlands Filmmuseum.

Charles Janko. *Born in Amsterdam. Studies organ and piano with Piet van Egmond and piano with Jose Leal. Studied at the Royal Academy of Fine Arts in Amsterdam painting and grafic arts. Also studies at the Institute of Sonology, electronic music, of the University of Utrecht. Mainly working in the theater, he was musical director for The Medium and Amahl and the Nightvisitors (Gian Carlo Menotti) and for musicals as Berlin to Broadway (Kurt Weill). Since 1992 he makes live accompaniments for the Nederlands Filmmuseum and their silent films.*