

IL CINEMA RITROVATO

XXVI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO
CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA E NEDERLANDS FILMMUSEUM

sabato 28 giugno-sabato 5 luglio
proiezioni mattutine e pomeridiane
cinema Lumière via Pietralata 55 a
proiezioni serali
Piazza Maggiore
cortile **Palazzo d'Accursio**



HAGHEFILM
Conservation



L'IMMAGINE
RITROVATA
Film Conservation and Restoration

Assessorato alla Cultura
Commissione cinema del Comune di Bologna
Istituto per i Beni Culturali
patrocinio della Regione Emilia-Romagna
contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri

Con la collaborazione di
Orchestra Regionale Arturo Toscanini

Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università di Bologna

Accademia di Belle Arti

Associazione Nazionali Esercenti cinematografici

ATC Azienda Trasporti Consorziali
sostegno della



Commissione delle Comunità Europee
Direction Générale X-Politique Audiovisuelle

697456

Cari spettatori

di Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark Paul Meyer, Ruud Visschedijk

Il Cinema Ritrovato è certamente un festival diverso, come sempre diversa ha voluto essere la manifestazione della quale è figlio, la Mostra Internazionale del Cinema Libero. Diverso perché guarda al passato, perché cerca di dare nuova vita ad opere altrimenti destinate all'oblio. Ma per un altro verso, *Il Cinema Ritrovato* non è poi così diverso da un festival tradizionale il cui programma mostra film che rischiano di non essere visti (quasi tutti, in realtà, se si escludono le grandi produzioni americane). Anche *Il Cinema Ritrovato* seleziona, scegliendo nella massa del *non visibile*, ma a differenza della maggior parte dei festival opera solo sul passato, offrendo al suo pubblico spunti, idee, sollecitazioni per interpretare il cinema (e la sua storia), cercando di lanciare, approfondire ricerche e studi, o, più semplicemente, di restituire al pubblico il piacere di *ritrovare* film altrimenti dimenticati.

In questi anni la manifestazione è cresciuta. Ha saputo crearsi un pubblico cittadino, dopo anni di scarsa attenzione, di quasi esoterismo. Si è aperta ad una comunità internazionale che sempre di più si è avvicinata a Bologna, alla sua cineteca, al suo piccolo festival. Mentre scriviamo continuano ad arrivare da tutto il mondo schede di adesione. Quest'anno alla comunità degli archivisti, degli storici e dei giornalisti se ne è aggiunta una quarta, quella dei giovani universitari che scopriranno per la prima volta questo festival che si continua a fare nonostante le difficoltà e i bilanci ridotti (come tacere il fatto che ancora oggi in Italia chi fa cultura riceve il finanziamento dallo Stato tre anni dopo l'avvenuto svolgimento della manifestazione?).

Tra molte difficoltà, *Il Cinema Ritrovato* è comunque giunto a realizzare il suo undicesimo programma, nel quale convivono molti dei temi cari, da sempre, alla manifestazione.

Come l'anno scorso, è il tema del viaggio ad accomunare le tre diverse sezioni e il lavoro che conduce *Il Cinema Ritrovato* a realizzarsi.

In viaggio siamo stati noi, cinque animatori della manifestazione che, immaginando i temi delle tre sezioni e partendo da alcune idee e ipotesi di ricerca, le abbiamo poi verificate e corrette, spostandoci di cineteca in cineteca, alla luce di quanto sopravvissuto di quei pezzi di storia del cinema di cui eravamo alla ricerca.

E del viaggio si nutrono le tre sezioni.

Greta Garbo, nata Gustaffson, il volto femminile più noto del XX secolo, scoperta da un Pigmaglione capace d'intuire nella paffutella protagonista di *Luffar-Petter* la luce della diva, non sarebbe mai divenuta la star per antonomasia se, ancora giovanissima, non avesse intrapreso un lungo viaggio attraverso l'oceano. I dodici lungometraggi del periodo muto che mostriamo (uno, *The Divine Woman*, manca all'appello essendone sopravvissuto solo un frammento) riscoprono gli inizi della diva. Dodici film realizzati tra il 1924 e il 1929, quando il muto, soprattutto negli USA, stava scomparendo, soppiantato dal giovane e crepitante "cinema parlante". Eppure, in quegli anni decisivi la MGM punta ancora sui grandi melodrammi silenziosi e sul fascino misterioso di questo volto senza tempo, che a distanza di settant'anni è riuscita a mantenere intatta tutta la sua inquietudine. Non aspettatevi, da questa settimana di frequentazioni con la giovane signorina svedese di svelarne il mistero. Se poteste chiederle, come fa John Gilbert in *Regina Cristina*, "C'è un mistero in te?" lei vi risponderebbe di certo "Non c'è forse in ogni esser umano?". In lei, però, è fascino senza eguali.

Ombres qui passent - I cineasti russi in Europa è una rassegna generata da una partenza, da un viaggio. Che quelli tra le due guerre mondiali siano stati anni di grandi spostamenti, curiosamente simili a questi che stiamo vivendo in questo scorcio di fine millennio, lo sapevamo da molto tempo e certo le passate edizioni de *Il Cinema Ritrovato* hanno cercato di documentarlo mostrando le fughe, i ritorni, i distacchi di un'intera generazione di uomini e donne di cinema travolti tra il sogno americano, le modificazioni produttive e di lingua-

Dear audience

by Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark Paul Meyer, Ruud Visschedijk

On one hand, *Il Cinema Ritrovato* is certainly a different type of festival, as is likewise different the event from which it springs out, Mostra Internazionale del Cinema Libero. It is different because it looks at the past, thus trying to bring to life again works which otherwise would have been forgotten. On the other hand, however, *Il Cinema Ritrovato* is not so different from any traditional festival whose programme includes films running the risks of never been screened (in Italy, almost all of them, except for big American productions). *Il Cinema Ritrovato* as well does make a selection, by picking from the mass of the non visible, but differently from the great majority of festivals it does operate only in the realm of the past, thus offering audiences food for thought, suggestions, ideas for an interpretation of cinema (alongside its history), and trying to stimulate, design or further analyse research studies or, more simply, offering back to audiences the pleasure of *finding again* films that otherwise would have been gone and forgotten.

The festival has grown with the passing of years; it has been able to get a foothold within local audiences, after years of scanty attention, of being surrounded by an aura of esoterism. An international community has increasingly paid attention to Bologna, getting closer to its Film Archive, its small festival. As we write, registration and participation forms keep on coming from all over the world. Never before have the community of archivists, historians and journalists been joined by a fourth one, composed of young University researchers who for the first time will discover this festival which is organised every year despite difficulties and reduced budgets (should we keep silent of the fact that in Italy whoever is involved with cultural events in general receive State funds three years after the end of the event in question?).

Among many difficulties *Il Cinema Ritrovato* has anyway reached its eleventh appointment with a programme showing again many themes which are dear to its heart.

Like last year, the programme is woven around an underlying thread represented by the travelling theme encompassing the three different sections, but also the spirit and work permeating the organisation of *Il Cinema Ritrovato*.

The five organisers of the festival have also gone on a journey which started from the themes of the three sections of the festival and several research ideas and hypotheses, to continue in their wandering from one film archive to the other to assess and adjust them, according to the surviving fragments of that part of film history which was the goal of their research.

And the idea of journey does run through the three sections of the festival.

Greta Garbo, née Gustaffson, the most renowned woman's face of the 20th century, discovered by a Pygmalion who was capable of seeing in the chubby protagonist of *Luffar-Petter* the shining star, would not have become the epitome of a star if she had not embarked on a long journey, when still very young, across the ocean. The twelve feature films to be screened (one, *The Divine Woman*, is not part of the lot as only a single fragment has remained) accompany us to the discovery of the star's début. Twelve films made between 1924 and 1929 when the silent era - especially in the U.S.A. - was setting, to be replaced by the young and sparkling "talkies". However, in those pivotal years MGM was still betting on big silent melodramas and on the mysterious charm of this timeless face which after seventy years is still keeping its untouched disquieting look. Do not expect that this week of encounters with the first silents of this young Swedish girl would shed light to this mystery. Were you to tell her, as John Gilbert did in *Queen Christina*, "there is a mystery in you", she would certainly answer: "Isn't mystery to be found in every human being?" She is, however, unmatched charm and glamour.

Ombres qui passent - Russian filmmakers in Europe is a retrospective which takes its origin from a departure, a journey. We have known for quite sometimes that the years between the two World Wars were marked by great upheaval and migrations, oddly similar to the ones we are living now at the closing of the century, and the past editions of *Il Cinema Ritrovato* have tried to

gio di un'arte in rapido mutamento, l'avvento del sonoro, l'affermarsi dei regimi totalitari, il sordo riaccendersi della guerra.

Eppure, in questo panorama di mutamenti, l'emigrazione dalla Russia post-rivoluzionaria assume caratteristiche sue proprie: le dimensioni del fenomeno sono tali che, alla fine degli anni trenta (come racconta Natalia Nussinova in uno dei testi contenuti nel numero di *Cinegrafie* in uscita ad accompagnare il festival), le tradizionali inserzioni di affitto in Francia recitavano: "Niente gatti, né cani, né russi". Ma soprattutto stupisce la forte identità culturale che la comunità cinematografica russa pare esprimere in Francia nei primi anni venti. Accanto a questi elementi di fortissima identità, che fanno pensare alla produzione Albatros come ad un'isola ristretta che guarda al cinema che sta producendo e a quello che negli stessi anni si sta realizzando nell'Unione sovietica, ci sono invece i contatti sempre più ricchi e vivaci con il cinema commerciale e con l'avanguardia francese. Come hanno saputo cogliere Dominique Païni e François Albera, il cinema russo bianco, attraverso l'orientalismo russo, diventa "uno dei modi di passaggio alla modernità", anche per tutto il cinema francese.

Oltre a questi temi, che da soli rendono la retrospettiva ricca d'interesse, c'è l'affermarsi di alcune personalità di spicco, come Tourjansky, capace di togliere la vista a Mosjoukine in un'indimenticabile scena colorata a pochoir di *Michel Strogoff* e di cogliere tre anni dopo a Berlino con moderna raffinatezza le movenze di Brigitte Helm e Dita Parlo in *Manolescu*. Ma anche Protazanov, che dalla Russia fugge in Europa, e che dopo questa *Angoissante aventure*, torna in Unione sovietica, dove realizza una delle opere più sorprendenti dell'avanguardia, *Aelita*, dal soggetto di un altro esule reinserito, Aleksej Tolstoj, che a dispetto del cognome era nipote di Turgenev.

A fianco di queste figure - in parte già esplorate - dell'emigrazione bianca, abbiamo voluto osservarne altre che, nella seconda metà degli anni venti, vengono a lavorare in Europa: Fëdor Ozep (autore di una delle opere più perfette nell'unione tra cinema muto e musica, quel *Cadavere vivente* che dà immagine al dramma di Tolstoj), Alexander Granowsky (di cui l'anno scorso mostrammo *Felicità ebraica*), Victor Trivas (autore di uno dei film più belli del festival, *Dans les rues*), Alexander Rasumny un autore pressoché ignorato dalle storie del cinema ma che in *Überflüssige Menschen* mostra qualità di messa in scena non comuni. Queste ed altre (non dimentichiamo attori, scenografi, sceneggiatori...) sono figure di fuoriusciti (temporaneamente o per sempre) dall'URSS che ben rappresentano i fermenti di quell'epoca di trapasso.

Per rendere intelligibile quest'universo difforme che abbraccia quindici intensi anni, superando il valico tra muto e sonoro, abbiamo voluto concentrarci soprattutto su una decina di figure le cui opere verranno mostrate nel programma in maniera ravvicinata. La settimana de *Il Cinema Ritrovato* scandirà dunque un viaggio d'avvicinamento al sonoro e gli ultimi due giorni saranno, quasi esclusivamente, parlanti.

Infine, *Ritrovati e restaurati*. La parte più ricca di questa sezione è composta da film europei ritrovati a Montevideo in copie più splendide e complete. Pochi lo crederanno, ma per trovare la famosa bobina censurata di Louise Brooks e Siegfried Arno in *Tagebuch einer Verlorenen* era necessario arrivare fin sul Mar de la Plata, dove il massimo poeta uruguayano, Fernando Pereda, in contatto con gli ambienti dell'avanguardia francese, aveva conservato i film che amava, capolavori in copie straordinarie. E con *Das Tagebuch einer Verlorenen*, sono tornati a noi anche *Der Student von Prag* e *La Chute de la maison Usher*.

A quei viaggiatori de *Il Cinema Ritrovato* (mai con tanti percorsi alternativi come quest'anno) che amano i percorsi guidati, suggeriamo tre ulteriori cammini.

Uno è quello nelle musiche che accompagnano il cinema muto: alcuni dei maggiori specialisti di quest'arte si esibiranno a Bologna; come di consueto sarà un equilibrio complesso tra musica improvvisata (ricordiamo nelle edizioni passate le performance entusiasmanti di Ferdinand Schirren), quelle originali composte oggi appositamente (con molte conferme tra gli artisti invitati) e l'utilizzo delle partiture d'epoca. In quest'ultimo "genere", un interesse particolare avranno le musiche originali ritrovate negli studi MGM che Robert Israel ese-

document this specific trait by showing the escape, the return, the departure, the separation of an entire generation of men and women involved in cinema swept away by the American dream, transformations in production and in the language of a rapidly changing art, the onset of sound in cinema, the victory of totalitarian regimes, the thundering and raging fury of the war.

However in this scenario of changes, migration from post-revolutionary Russia shows some peculiar and unique traits: the dimension of the phenomenon is so widely scoped that in the late Thirties (as Natalia Nussinova tells us in one of the texts included in the coming issue of *Cinegrafie*) the traditional house renting ads in France stated: «No cats, dogs, Russians allowed.» But most of all the strong cultural identity astounds us, which the Russian cinema community seem to express in France in the early Twenties. Alongside these elements marked by strong identity, which make us think of Albatros production as a small and isolated island looking at the cinema it produced and at the one being made in the Soviet Union in those years, there are also the growingly richer and lively contacts with commercial cinema and French avant-garde movements. As Dominique Païni and François Albera have shown so convincingly, White Russian cinema, by way of Russian orientalism, would become "one of the modes of passage to modernity", also for the whole French cinema.

Besides these themes, which by themselves make this retrospective very interesting, we can see the appearance of great personalities, such as Tourjansky, capable of blinding Mosjoukine in an unforgettable stencil-coloured scene from *Michel Strogoff*, and three years later in Berlin of depicting Brigitte Helm's and Dita Parlo's bearing and gestures with modern refined elegance in *Manolescu*. But also Protazanov, who after escaping to Europe from Russia, and after this *Angoissante aventure* coming back to the Soviet Union, where he made one of the most astonishing avant-garde works, *Aelita*, from the screenplay of another returned exile, Aleksej Tolstoj who, despite his family name, was Turgenev's grand-son.

Side by side these figures - already partly studied - belonging to the White immigration, we intend to explore other ones who, in the second half of the Twenties, came to work in Europe: Fëdor Ozep (the author of one of the most perfect works combining silent cinema and music, *Living Corpse* giving image to Tolstoj's drama), Alexander Granowsky (last year we screened his *Jewish Happiness*), Victor Trivas (the author of one of the most beautiful films of the festival, *Dans les rues*), Alexander Rasumny, an author almost totally ignored by the history of cinema, but who in *Überflüssige Menschen* shows unusual filmmaking qualities. These figures and other ones (let us not forget actors, scenarists, art-directors, etc.) are all exiles (either temporarily or forever) from the U.S.S.R who are well representative of the extraordinarily creative liveliness of this transitional period.

In order to make readily accessible this multifaceted universe which encompasses fifteen intense years on the divide between the silent and the sound era, we have decided to focus mostly on around a dozen figures whose works will be screened on the programme in some details. The week of *Il Cinema Ritrovato* will therefore lead us into a journey coming closer to the sound era and the last two days will be almost exclusively dedicated to the talkies.

Last but not least, *Recovered & Restored*. The richer part of this section comprises European films found in Montevideo in more brilliant and complete prints. Few may believe it, but in order to find the famous censored reel of Louise Brooks and Siegfried Arno in *Tagebuch einer Verlorenen* it had been necessary to go down to Mar de la Plata, where the most renowned Uruguayan poet, Fernando Pereda, in contact with French avant-garde milieux, had kept the movies he loved, masterpieces in extraordinary prints. And with *Das Tagebuch einer Verlorenen*, also *Der Student von Prag* and *La Chute de la maison Usher* have come to us.

To those travellers of *Il Cinema Ritrovato* (never before with so many criss-crossing pathways and interpretations) who love guided tours, we would like to suggest three additional pathways.

One is to be found in the music scores accompanying the silent cinema: some of the major specialists in this art form will perform in Bologna, and as usual it will be a complex balance between improvised music (let us recall Ferdinand Schirren's

guirà per la prima volta a Bologna per buona parte dei film americani della Garbo.

Poi due percorsi che richiedono interessi opposti e una curiosità eclettica.

Il workshop *A nuova luce*, organizzato assieme all'Università di Bologna, che segna il coronamento di un progetto che la Cineteca e *Il Cinema Ritrovato* hanno lanciato nove anni fa per ritrovare la parte più invisibile del cinema italiano, quella muta.

La mostra *Fantasmie erotiche della strada* che grazie all'intuizione di un non italiano ci condurrà nel pianeta destinato all'oblio della nostra pubblicità cinematografica erotica.

Per affrontare questo lungo viaggio (oltre cento ore di proiezione) avrete molti possibili approcci, come in ogni buona avventura. A conclusione di questa presentazione ve ne proponiamo tre (ma non sono certo gli unici): armati di una sicura bussola razionale potrete scegliere le strade ben tracciate tralasciando i percorsi meno esplorati, certi di trovare paesaggi splendidi, senza sorprese. Oppure, come gli inquieti pellegrini dello spirito che in epoca romantica venivano in Italia per scoprire quello che avevano sempre sperato di vedere, affronterete con metodo e fiducia tutti i rischi del viaggio, aperti alla disillusione di un momento, ma pronti alla gioia della scoperta inattesa. E in ultimo, come i leggeri e sorridenti angeli di Chagall, lasciatevi trasportare da un film all'altro librando sopra i tetti di Bologna. Se al tramonto vedrete una nuvola profilarsi all'orizzonte, bloccatela, perché parte della magia che *Il Cinema Ritrovato* ha prodotto in questi anni sta anche nel fascino del luogo, quel Cortile di Palazzo d'Accursio che anche quest'anno ospiterà le nostre serate.

Sempre che le divinità della pioggia si accontentino di minacciarci senza bagnarci.

A tutti, noi e voi, buon viaggio.

extraordinary performances in past editions), the scores composed specifically for this event (with many artists confirming their participation), and the use of original scores. In this latter "genre" the original scores found in MGM studios will raise a special interest; they will be performed by Robert Israel for the first time in Bologna for most part of Garbo's American motion pictures. The other two pathways require contrasting interests and eclectic curiosity.

The workshop *A nuova luce*, organised together with Bologna University, which marks the completion of a project launched nine years ago by Cineteca and *Il Cinema Ritrovato*, in order to recover the most invisible part of Italian cinema, the silent era.

The exhibition *Erotic Ghosts from the Street*, which thanks to the intuition of a non Italian expert, will lead us to the planet of Italian erotic cinema bill-boards, otherwise destined to oblivion.

In order to embark on this long journey (more than one hundred hours of screening) you may choose many possible approaches, as for any good adventure. In closing this presentation we would like to present you with three (of course not the only ones): with your rational compass in hand, you may choose well-trodden ways, discarding less explored paths, certain that you will find extraordinary landscapes, without any surprise. Or, like restless pilgrims of the spirit who in the 19th century came to Italy in their *Grand Tour* to discover what they had always hoped to see, likewise you will face confidently all the risks of the journey, open to fleeting disappointment, but rejoicing in an unexpected discovery. And last but not least, like Chagall's light and smiling angels, let yourselves be carried away from one film to the other, floating over Bologna's roofs. If at sunset you see a dark cloud lurking over the horizon, please stop it, because part of the magic which *Il Cinema Ritrovato* has created throughout the years resides also in the charm that the Courtyard of Palazzo D'Accursio has conveyed and will also convey in our evening screenings.

Let's hope that the rain gods limit themselves to their threats without drenching us.

To all of you and us, happy journey.

XXVI Mostra Internazionale del Cinema Libero IL CINEMA RITROVATO 1997

undicesima edizione / Eleventh edition

sabato 28 giugno - sabato 5 luglio

Saturday June 28 - Saturday July 5

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 Esercenti Cinematografici
ATC Azienda Trasporti Consorziati

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



Proiezioni mattutine e pomeridiane al cinema Lumière - via Pietralata 55a
Proiezioni serali in piazza Maggiore e nel cortile di Palazzo d'Accursio
Morning and afternoon sessions at Cinema Lumière - via Pietralata 55a
Evening sessions in piazza Maggiore and in the Palazzo d'Accursio

Nell'ambito de *Il Cinema Ritrovato* si svolgeranno i lavori del seminario *All the colours of the world*, promosso dal Gruppo Gamma e sostenuto dalla Commissione delle Comunità Europee - Azione Culturale - Programma Kaleidoscopio.

Within *Il Cinema Ritrovato* the seminar *All the colours of the world* will take

place, organized by the GAMMA Group and co-financed by the Kaleidoscope Project - Cultural Action - Commission of European Communities

Silent Garbo

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa / Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

Ritrovati e Restaurati / Recovered and restored

Esposizione: *Fantasmie erotiche della strada, mezzo secolo di affissi cinematografici italiani / Exhibition: Erotic ghosts from the street, half a century of Italian cinema posters*

A nuova luce - Il cinema muto italiano - Workshop / A nuova luce - Italian silent cinema - Workshop (26th-29th June)

L'accesso alle proiezioni che si tengono al cinema Lumière è libero previa presentazione della tessera FICC (che si può acquistare a Lire 5.000 presso la cassa del cinema Lumière), limitatamente alla disponibilità dei posti.

Le proiezioni serali che si tengono in piazza Maggiore sono gratuite, tranne l'accesso ai posti riservati.

Le proiezioni serali che si tengono nel cortile di palazzo d'Accursio sono a pagamento.

Il biglietto costa Lire 10.000. Biglietto ridotto (Tessera Ficc) a Lire 7.000.

Sono sospesi gli abbonamenti Student Card e le riduzioni Coop.

Per informazioni:

Cineteca Comunale - via Galliera 8 - Bologna - tel. 051.23 70 88

Cinema Lumière - via Pietralata 55 - Bologna - tel. 051.52 38 12

Nel corso della settimana del festival, presso la segreteria della manifestazione (via del Pratello 53, tel. 554075 - 554114 / fax 520629), Richard Billeaud presenterà, durante varie sessioni, il sito Internet *Film Archives on Line (Faol)* promosso dal progetto Leonardo dell'Unione Europea e destinato alla formazione nel campo del restauro cinematografico.

giovedì / thursday 26

Cinema Lumière

A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO

Workshop internazionale / International Workshop

dal pomeriggio di giovedì 26 - al pomeriggio di domenica 29 giugno
from the afternoon of Thursday 26th to the afternoon of Sunday 29th June
Cinema Lumière - Cinema Fulgor

Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna
Cineteca del Comune di Bologna - Nederlands Filmmuseum
Centro di promozione teatrale "La Soffitta"
Unione Italiana Circoli del Cinema
Mostra Internazionale del Cinema Libero

ore 15.00

Introduzione ai lavori / Introducing the Workshop

Vittorio Boarini (Cineteca del Comune di Bologna) e Antonio Costa (Università di Bologna)

ore 15.45

Conservare i film muti italiani / Preserving the Italian silents

intervento di Gian Luca Farinelli (Cineteca di Bologna)

proiezione di: frammenti, film senza didascalie, opere da restaurare / projection of fragments, films without intertitles, films to be restored

ore 17.00

La storia delle imprese di produzione del cinema muto italiano. Problemi e prospettive / History of Italian production companies in the Silent Era.

intervento di Aldo Bernardini (storico, direttore scientifico dell'Archivio informatico del cinema italiano - Anica, Roma)

ore 18.00

Comico / Burlesque: Polidor

introduzione di Giacomo Manzoli (Università di Bologna) e Roy Menarini (Università di Bologna). Proiezione di

PINOCCHIO (Italia, 1911) R.: Gant (Giulio Antamoro). S.: liberamente ispirato al romanzo omonimo di Carlo Collodi. In.: Ferdinand Guillaume (Pinocchio), Augusto Mastripietri (Geppetto), Lea Giunchi, Natalino Guillaume (Lucignolo). P.: Cines, Roma (film n.672). D.: 70' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale e Fondazione Cineteca Italiana, Milano

POLIDOR CAMBIA SESSO (Italia, 1912) P.: Pasquali e C. 35mm. Did. fr. L.: 168 m. D.: 9'

POLIDOR E L'ELEFANTE (Italia, 1913) P.: Pasquali e C. 35mm. Did. fr. L.: 81 m. D.: 4'

POLIDOR UOMO STATUA (Italia, 1912) P.: Pasquali e C. 35mm. Did. fr. L.: 86 m. D.: 4'

Da: Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

venerdì / friday 27

Cinema Lumière

A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO

Workshop internazionale / International Workshop

ore 9.30

Il Serial

introduzione di Monica Dall'Asta (Università di Bologna)

proiezione dei finali del secondo e dell'ottavo episodio de

I TOPI GRIGI (Italia, 1918) R.: Emilio Ghione. P.: Tiber-film, Roma. 35mm. Didascalie italiane. L. complessiva: 5868m.

Restaurato da Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Cinémathèque Royale Belge con il contributo del Projecto Lumière.

Un'invasione di topi a Bologna.

Per tutte le vie, sui muri di tutte le case è un continuo vedere topi grigi che attirano l'attenzione e l'occhio del pubblico. Non è però il caso di allarmarsi perché "Zà la mort" ha trovato modo di renderli assolutamente innocui e inoffensivi. Basta andare al Modernissimo per sincerarsi dell'artistica e magnifica battaglia che ha con loro ingaggiato Emilio Ghione. («L'Avvenire d'Italia», 25. 6. 1919)

Rats are invading Bologna

In every street, on the walls of every house grey rats call for the public's attention and draw their stare. There is nothing to worry about because "Zà la mort" has found a way to make them totally harmless. Just go to the Cinema Modernissimo to see for yourselves the magnificent and artistic battle that Emilio Ghione has engaged with them. (L'Avvenire d'Italia, 25th June 1919)

ore 11.00

Italiani all'estero / Italians abroad

introduzione di Vittorio Martinelli (Storico)

proiezione di

DER BASTARD (Germania, 1926) R.: Gennaro Righelli. Ass. r.: Mario Almirante. S.: dalla novella *Transatlantic* di Urville. Sc.: Leo Birinski. F.: Arpad Viragh, Ubaldo Arata, Eduard von Borsody. Segf.: Jack Rotmil, Gustav Knauer. In.: Maria Jacobini (Maria), Erich Kaiser-Titz (Sergio), Rolla Norman (Giorgio), Oreste Bilancia (Gustavo Dupont), Mary Kid, Heinrich Peer, Hedwig Pauly-Winterstein, Albert Paul, Nien Sön Ling, Hilde Maroff. P.: Phoebus Film, Berlino. L.: 1874 m. D.: 88' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Bundesarchiv-Filmarchiv con il contributo del Projecto Lumière

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

Il film è stato restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata dalla Cinemateca Brasileira; le didascalie, in portoghese nella copia, sono state tradotte in italiano.

The restoration is based on a nitrate positive print found at the Cinemateca Brasileira; the intertitles, in Portuguese in the print, are translated into Italian.

Gennaro Righelli e Maria Jacobini furono tra i primi italiani a recarsi in Germania all'inizio degli anni venti: non vi giunsero da emigranti ma aderendo ai pressanti inviti di Jakob Karol che non esitò a costruire per la loro venuta la "Maria Jacobini GmbH".

Giunti a Berlino nel tardo 1922, preceduti dal successo dei loro ultimi film, *Il viaggio*, *Cainà* e *Amore rosso*, la coppia si mise subito al lavoro, realizzando un' apprezzata versione della *Bohème*, dove, accanto alla protagonista, figurò un eccellente Wilhelm Dieterle nel ruolo di Rodolfo.

Dopo il successo di questo film, la Società Trianon di Berlino rilevò la Jacobini GmbH e si accordò per la realizzazione di tre film, due dei quali da realizzarsi in Egitto. Ma prima di affrontare la trasferta cairota, i cui strapazzi vennero mal sopportati dalla Jacobini, Righelli diresse per la Phoebus di Karol un altro film, *Der Bastard*, tratto da un romanzo che aveva avuto qualche anno prima un' immediata diffusione. Alla regia collaborò Mario Almirante, la fotografia venne affidata a tre operatori di vaglia: l'italiano Arata, l'ungherese Viragh ed il tedesco Von Borsody. *Der Bastard* è un perfetto film anni venti, ben diretto, fotografato, interpretato da un cast cosmopolita che si integra alla perfezione. (Vittorio Martinelli)

Gennaro Righelli and Maria Jacobini were the first Italian to go to Germany in the early 20s: they did not arrive as immigrants, but after Jacob Karol's urgent invitation, who did not hesitate to create the "Maria Jacobini GmbH" just for their arrival.

They finally reached Berlin in late 1922, preceded by the success of their latest films, *Il viaggio*, *Cainà* and *Amore Rosso*; the couple started working right away, making a well appreciated version of *Bohème*, where an excellent Wilhelm Dieterle in the role of Rodolfo played alongside the female protagonist.

After the success of the film, the Trianon Company of Berlin brought the Jacobini GmbH and agreed to produce three films, two of which were to be shot in Egypt. Before moving to Cairo, whose hardship were to prove too much for Jacobini, Righelli directed for Karol's Phoebus another film, *Der Bastard*, from a novel which just few years before had known a sudden success. Mario Almirante took part in the direction, photography was assigned to three skilled cameramen: Arata from Italy, Viragh from Hungary and Von Borsody from Germany. *Der Bastard* is a perfect movie from the 20s, well directed, photographed, interpreted by a cosmopolitan cast all working together in harmony. (Vittorio Martinelli)

ore 15.00

Itala Film

introduzione di Gianni Rondolino (Università di Torino)

proiezione di

TIGRE REALE (Italia, 1916) R.: Giovanni Pastrone. P.: Itala-Film, Torino. L.: 1592 m. D.: 79' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Museo Nazionale del Cinema

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

ore 17.00

Cinema Fantastico / Fantastic cinema

introduzione di Antonio Costa (Università di Bologna)

proiezione di estratti di

IL DIAVOLO ZOPPO (Italia, 1909) R.: Luigi Maggi. P.: Società Anonima Ambrosio. 35mm. Did. it. L.: 277 m. D.: 14'. col.

Da: Cineteca del Comune di Bologna e FilMOTECA Española

L'UOMO MECCANICO (Italia, 1921) R.: André Deed. 35mm. Didascalie italiane L.: 850 m. D.: 46' a 16 f/s. col.

Da: Cineteca del Comune di Bologna

FILIBUS (Italia, 1915) R.: Mario Roncoroni. L.: 1592 m. D.: 79' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles.

Da: Nederlands Filmmuseum

LE AVVENTURE STRAORDINARISSE DI SATURNINO FARANDOLA (Italia, 1914) R.: Marcel Fabre.

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

IL GIOIELLO DI KHAMA (Italia, 1918) R.: Amleto Palermi. L.: 1650 m. D.: 86' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

ore 18.30

Film d'Arte Italiana

introduzione di Michele Canosa (Università di Bologna)

proiezione di

GIUSTIZIA DELL'ABISSO (Italia, 1912) In.: Fernanda Battiferri (Rosita), Vittorio Rossi Pianelli (Pietro Valdati), Madeleine Céliat (Olga). P.: Film d'Arte Italiana, Roma. L.O.: 595 m. col.**LA SEDIA DEL DIAVOLO** (Italia, 1912) In.: Vittorio Rossi Pianelli (Paolo), Nora De Ferrari (Elena Sizeland). P.: Film d'Arte Italiana, Roma. col.**SPLENDORE E DECADENZA** (Italia, 1914) S.: Duca Lucio Caracciolo d'Acquaria. In.: Ettore Berti (Principe Pietro di Veio), Lola Visconti Brignone (Alice), Guido Brignone (Paolo). P.: Film d'Arte, Roma.

Restauro da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Française con il contributo del Projecto Lumière.

GUGLIELMO TELL (Italia, 1911) R.: Ugo Falena. S.: dal dramma *Wilhelm Tell* (1803) di Friedrich Schiller. In.: Giuseppe Kaschmann (Guglielmo Tell), Bianca Lorenzoni. L.O.: 325m

Restauro da: Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)*

Il restauro si basa sui materiali conservati dalla Cinémathèque Française, in quasi tutti i casi negativi originali su supporto nitrato, in altri duplicati su supporto di sicurezza tratti dai negativi originali. Le didascalie sono state ricostruite sulla base delle fonti disponibili: lista originale Pathé o riassunto originale Pathé, conservati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, riassunti di lancio e informazioni apparse sulla Rivista Pathé. I colori sono stati attribuiti secondo le indicazioni dei codici utilizzati dalla Pathé.

The restoration is based on the collection held at the Cinémathèque Française, mostly original camera negatives, or dupes from original camera negatives. The intertitles have been reconstructed following existing non-film sources: original Pathé lists and synopses, held at the Bibliothèque Nationale de France, and articles and synopses published on the Italian Rivista Pathé. The colours were reconstructed according to the Pathé codes for colouring.

sabato / saturday 28**Cinema Lumière****A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO***Workshop internazionale / International Workshop*

ore 9.00

Lucio D'Ambra

introduzione di Andrea Meneghelli (Università di Bologna)

proiezione di

LA SIGNORINA CICLONE (Italia, 1916) R.: Augusto Genina. P.: Medusa Film. 35mm. Didascalie francesi L.: 421m. D.: 23'

Frammento restaurato da Cineteca del Comune di Bologna e CNC - Service des Archives du film

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / *Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)*

ore 10.30

Divismo / The Diva films

introduzione di Gian Piero Brunetta (Università di Padova)

proiezione di

CAINO (Italia, 1918) R.: Leopoldo Carlucci. S.: da una novella araba. F.: Arnaldo Ricotti. In.: Elena Makowska, Luigi Cimara, Achille Majeroni, Luigi Duse. L.: 2000 m. D.: 100' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / *Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)*

La Corona è stata una società cinematografica sorta a Torino, quando Umberto Corona, il titolare, decise di allargare la sua attività nel settore, sino ad allora limitata alla distribuzione dei film nel nord-ovest della penisola. Dei 36 film prodotti tra il '14 e il '18, per la maggior parte lavori avventurosi, di piccolo cabottaggio, interpretati da attori di secondo piano, si conosceva fin'ora solo *Filibus*, un curioso e divertente antenato dei film di fantascienza, con una elegante avventuriera, l'attrice Cristina Ruspoli, che saliva e scendeva sulla terra da una misteriosa aeronave parcheggiata fra le nuvole a combinare le più astruse malefatte. Oggi, dallo stesso archivio di Amsterdam, salta fuori *Caino*, che è l'ultimo lavoro di questa effimera manifattura torinese, realizzato alla fine del 1917 in collaborazione con Leopoldo Carlucci, coproduttore e regista del film. Due parole sugli attori di *Caino*: a parte la bella ma imballolata Elena Makowska e un giovanissimo Gigetto Cimara, nella parte del fratello buono, l'Abele della storia, si potrà riconoscere una gloria del teatro italiano, Achille Majeroni, più noto oggi come il vecchio guitto che fa delle avances a Leopoldo Trieste ne *I vitelloni* o come la zia bigotta di Marina Vlady nell' *Ape Regina*. (Vittorio Martinelli)

Corona was a film production company founded in Turin by Umberto Corona, its owner, who had decided to expand its activity, which up till then had been confined to film distribution in North-West Italy. Out of the 26 films produced between 1914 and 1918, for the most part adventure, small-time features, interpreted by second-rate actors, only one was known to us, Filibus, an odd and funny forerunner of science-fiction movies, with an elegant adventuress, actress

Cristina Ruspoli, who jumps up and down a mysterious spaceship parked on the clouds to carry out the most absurd pranks and mischief. Today another film has emerged, Caino, from Amsterdam Archives, the last production of this short-lived company from Turin, made at the end of 1917 in co-operation with Leopoldo Carlucci, co-producer and director of the film. Just two words about the actors in Caino; besides the beautiful but rather stiff Elena Makowska and a very young Gigetto Cimara, in the role of the good brother, Abel in this story, we can recognise a glory of Italian theatre, Achille Majeroni, known today more for the role of the old third-rate player making advances to Leopoldo Trieste in I vitelloni, or Marina Vlady's bigot aunt in Ape Regina. (Vittorio Martinelli)

ore 12.00

Stefano Pittaluga

introduzione di Tatti Sanguineti (Ricercatore)

proiezione di

RIVISTA CINES (Italia, 1930)**Numero speciale dedicato agli stabilimenti Cines.** L.: 315m. 35mm. D.: 11'

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

LE ONORANZE FUNEBRI A STEFANO PITTALUGA (Italia, 1931)

L.: 200m. 35mm. D.: 8'

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

ore 14.45

Il Film-Opera ritrovato / The Opera Film recovered

introduzione di Eric De Kuyper (Università di Nijmegen)

proiezione di

LA SPOSA DEL NILO (Italia, 1911) R.: Enrico Guazzoni. In.: Fernanda Negri-Pouget (Amebi), Orlando Ricci, Gastone Monaldi (Ramses), Ettore Mazzanti. P.: Cines, Roma (serie "Princeps", film n.539). Lg.o.: m.358. L.: 339 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

ore 15.45

"La Nave" di Gabriele D'Annunzio

introduzione di Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna) e Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata)

proiezione di

LA NAVE (Italia, 1921) R.: Gabriellino D'Annunzio, Mario Roncoroni. S.: dall'omonima tragedia di G. D'Annunzio. Sc.: Gabriellino D'Annunzio. F.: Narciso Maffei. In.: Ida Rubinstein (Basiliola), Ciro Galvani (Sergio Gratico), Alfredo Boccolini (Marco Gratico), Mary Cléo Tarlarini (la diaconessa Ema), Mario Mariani (il monaco Traba). P.: Ambrosio-Zanotta, Torino. L.O.: 1742m. D.: 90'

Didascalie italiane / Italian intertitles

Restauro da: Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Filmoteca Española con il contributo del Projecto Lumière.

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / *Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)*

L'edizione presentata è stata stabilita sulla base di un negativo originale B, in avanzato stato di decomposizione, contenente parti duplicate in epoca muta dal negativo A e riprese scartate dal primo negativo; e sulla base di una copia positiva colorata d'epoca su supporto nitrato, stampata dal negativo A, incompleta e parzialmente decomposta, conservata dalla Filmoteca Española. Le didascalie – assenti dal negativo e in spagnolo nella copia madrilenia – sono state ricostruite sulla base del testo spagnolo e del testo della tragedia di D'Annunzio.

The restoration is based on a B nitrate negative, severely decomposed, containing parts duplicated in the nitrate era from the A negative and alternate takes; and on a nitrate coloured positive print, partly decomposed, and printed from the A negative, held at the Filmoteca Española. The intertitles – missing in the negative – are reconstructed following the text of the Spanish intertitles and of the original text of D'Annunzio's tragedy.

ore 17.45

Il teatro nel cinema italiano / Theatre in the Italian Cinema

introduzione di Gerardo Guccini (Università di Bologna)

proiezione di

LA COMPAGNIA DEI MATTI (Italia, 1928) R.: Mario Almirante. S.: dalla commedia *Se no i xe mati no li volem* di Gino Rocca. Sc.: Camillo Bruto Bonzi. F.: Massimo Terzano. Scgf.: Giulio Boetti. In.: Vasco Creti (Momi Tamberlan), Celio Bucchi (Bardonazzi), Alex Bernard (Piero Scavezza), Carlo Tedeschi (Bartolo Cioci), Elena Lunda (Irma Tamberlan), Lillian Lyl (Ginetta), Vittorio De Sica (lo spasimante di Irma), Giuseppe Brignone (l'inserviente in casa Bardonazzi), Felice Minotti, Giuseppe Migliore, Andrea Miano, Amilcare Taglienti, Lily Migliore. P. e Dist.: S.A. Pittaluga. L.O.: 3250m. L.: 3200 m. D.: 116' a 24 f/s. Didascalie italiane/ Italian intertitles

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)*

L'edizione presentata è stata stabilita sulla base del negativo originale della versione italiana, parzialmente decomposto e del negativo originale della versione spagnola, entrambi conservati dalla Fondazione Cineteca Italiana. Le didascalie – assenti dal negativo – sono state desunte dalla lista originale, conservata presso il Museo del Cinema di Torino.

The restoration is based on the original camera negative of the Italian version, and the original camera negative of the Spanish version – both partly decomposed

sed -, both held at the Fondazione Cineteca Italiana in Milan. The intertitles - missing in the negative - are reconstructed following the original list held at the Museo del Cinema di Torino.

Tratto da uno dei maggiori successi teatrali italiani del primo novecento, il film è anche il secondo ruolo cinematografico importante di De Sica, che da cinque anni calcava i palcoscenici italiani ottenendo i primi successi con la Compagnia Almirante. Se volete vedere come il *bel Vittorio* fosse già a ventisette anni quel "mostro" che molte generazioni avrebbero ammirato, non perdetevi questa prima proiezione del film ritrovato.

L'esplorazione dei sentimenti costituisce la cifra tematica di Gino Rocca (Mantova, 1891 - Milano, 1941), uno dei maggiori autori teatrali dell'entre-guerre. Laureato in giurisprudenza, ottenne un grande successo di pubblico con la sua prima commedia in dialetto veneziano *Il sol sui veri* (1914), ribadito, otto anni dopo, da *Se no i xe mati no li volemo*, che rimane, forse, il suo capolavoro. Ciò che caratterizza la sua produzione teatrale, anche le commedie in lingua e i romanzi (ricordiamo *L'uragano*, 1919), è la grande capacità di cambiare registro, alternando toni lirici, sentimentali, ironici, patetici, drammatici, ecc. Qualche titolo? *Le pecorelle*, 1924; *Gli amanti impossibili*, 1925; *La scorzeta de limon*, 1928; *Il mondo senza gamberi*, 1932; *Il re povero*, 1939. Pochi sanno che Gino Rocca fornì diversi soggetti al cinema e alcune sceneggiature, tra cui quella dello *Squadron bianco*, di Augusto Genina (1936). (Sandro Toni)

The film, an adaptation of one of the major hits of the Italian theatre at the turn of the century, is also the second important role in cinema for Vittorio De Sica, who for five years had trod Italian scenes, knowing his first success with the Almirante troupe. If you like to see how at twenty-seven handsome Vittorio was already the "genius" that many generations would admire and love, the first screening of this just recently discovered film should not be missed.

The exploration of emotions represents the trademark of Gino Rocca (Mantua, 1891 - Milan, 1941), one of the major writers for the stage in the period between the two World Wars. He had a University degree in law and had an enormous following with his first play in Venetian dialect, *Il sol sui veri* (1914), a success which was further stressed eight years later with *Se no i xe mati no li volemo*, which is probably his masterpiece. What makes his theatre production stands out, alongside his plays in vernacular and novels (let us just recall *L'uragano*, 1919) is his great skill in changing register, moving from lyrical, sentimental or ironic tones to dramatic and pathetic ones. Just a few titles: *Le pecorelle*, 1924; *Gli amanti impossibili*, 1925; *La scorzeta de limon*, 1928; *Il mondo senza gamberi*, 1932; *Il re povero*, 1939.

Not many people are aware that Gino Rocca worked on several treatments and wrote several screenplays, as for Augusto Genina's *Squadron bianco* (1936). (Sandro Toni)

IL CINEMA RITROVATO Piazza Maggiore

ore 22.00

Silent Garbo

A WOMAN OF AFFAIRS (*Destino* / Stati Uniti, 1929) R.: Clarence Brown. S. e Sc.: Bess Meredyth, dal romanzo e dal lavoro teatrale *The Green Hat* di Michael Arlen. F.: William Daniels. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Cedric Gibbons. Didascalie: Marian Ainslee, Ruth Cummings. In.: Greta Garbo (Diana Merrick), John Gilbert (Neville Holderness), Lewis Stone (Hugh Trevelyan), John Mack Brown (David Furness), Douglas Fairbanks jr. (Geoffrey Merrik), Hobart Bosworth (Sir Montague Holderness), Dorothy Sebastian (Constance). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2486m. D.: 96'. Didascalie inglesi / English intertitles. Da: Photoplay Productions

Partitura originale di William Axt (1929). Ricostruita e diretta da Robert Israel / Original score by William Axt (1929), reconstructed and conducted by Robert Israel. Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna, Arturo Toscanini

Robert Israel ha ricostruito le composizioni per i film di alcuni grandi dello schermo, eseguendole presso l'Academy of Motion Picture Arts & Sciences e nella programmazione *Last Remaining Seats* del Los Angeles Conservancy. Residente a Los Angeles, partecipa regolarmente ai festival cinematografici che si svolgono presso il Bing Theatre del Los Angeles County Museum e alla Melnitz Hall della UCLA.

Oltre ai concerti, Israel e la sua orchestra hanno realizzato registrazioni degli accompagnamenti musicali di film distribuiti da Sony Pictures Entertainment, Turner Entertainment e Kino International, con la collaborazione della Film Preservation and Associates. Robert Israel si è esibito negli Stati Uniti e in Europa, in particolare in festival cinematografici organizzati in Italia, Germania e Francia.

Robert Israel has reconstructed important film scores, performing at the Academy of Motion Picture Arts & Sciences and in programming of *Last Remaining Seats* at Los Angeles Conservancy. He lives in Los Angeles, and participate regularly in film festivals taking place at the Bing Theatre in Los Angeles County Museum and at UCLA's Melnitz Hall.

Besides concerts, Israel and his orchestra recorded the accompaniments for

films distributed by Sony Pictures Entertainment, Turner Entertainment and Kino International, in collaboration with Film Preservation and Associates. Robert Israel performed in United States, and in Europe, in festivals organized in Italy, Germany and France.

L'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini" è stata fondata nel 1975 come Orchestra stabile dell'Emilia-Romagna ed ha assunto l'attuale denominazione nel febbraio 1982, in occasione del 25° anniversario della morte del grande direttore d'orchestra. Essa opera avvalendosi di un peculiare modulo organizzativo che le consente di sviluppare sia un'autonoma attività concertistica, sia di partecipare alla annuale stagione di lirica e balletto; conta su di un organico di circa 100 musicisti e realizza ogni anno circa 180 esecuzioni. L'Orchestra partecipa regolarmente alla Biennale Musica di Venezia, al Festival Wien Modern e ad altre rassegne italiane e internazionali. Ha tenuto concerti in alcune fra le città musicalmente più prestigiose d'Europa e degli Stati Uniti.

The Symphonic Orchestra of Emilia-Romagna Region, "Arturo Toscanini" was founded in 1975 as Emilia-Romagna's permanent orchestra; in February 1982 it took its present name, for the 25th anniversary of the great orchestra conductor's death. It is structured in such a way as to carry out both an autonomous concert-making activity, and to participate in the opera and ballet year season. It is composed of around 100 musicians, and it makes around 180 performances a year. The Orchestra participate on a regular basis in the Biennale Musica of Venice, the Festival Wien Modern, and many other Italian and international events. It has held concerts in some of the most musically prestigious cities in Europe and the United States.

Talleyrand, al termine di una delle più felici carriere che il mondo abbia mai visto, esclamò: «Peut-être eût-il mieux valu souffrir». Greta Garbo, all'apice del successo, avrebbe confessato ad un amico svedese: «Mi domando se non ho mancato la mia vita». La frase risale a pochi mesi o sono. Fino a qualche tempo fa, era stata quella del mistero, dell'esistenza segreta che elude ogni indiscrezione. Con una donna come la Garbo, c'è sempre il pericolo di cadere nella letteratura. Ma c'è almeno un'altra frase che vien voglia di assestarle: quella famosa che la sorella Ismene rivolge ad Antigone: «Tu porti nel gelo un'anima di fuoco». Greta è un'Antigone moderna, che mescola il fuoco ed il gelo.

La sua vita? Tre frasi: «Sono nata in una casa. Sono cresciuta come crescono tutti. Non mi piaceva andare a scuola». (Giacomo Debenedetti, *L'ardua vita di Greta Garbo*, «Cinema», n. 8, 25. 10. 1936)

At the closing of one of the most felicitous careers that the world has ever seen, Talleyrand said: «Peut-être eût-il mieux valu souffrir». At the top of her success, Greta Garbo is said to have confessed to a new Swedish friend: «I'm wondering whether my life has been all wrong.» These words were spoken just a few months ago. The biographical mask of this woman who has depicted in all her films the hard failure of one's destiny would have to coincide with the actress's usual role, that is an unhappy one, which until some time ago has been the role of mystery, of a secret life eluding every indiscretion. With a woman like Garbo, there is always the risk of falling into literature; but there are at least other words we would like to ascribe to her, the famous ones that Ismene addresses to her sister Antigone: «You bear a burning soul clouded in ice.» Greta is a modern Antigone, mixing fire and ice.

Her life? Three statements: «I was born in a house. I grew up like everybody else. I did not like school.» (Giacomo Debenedetti, «L'ardua vita di Greta Garbo», Cinema, no. 8, 25/10/1936)

La partitura

Per quanto concerne le musiche di accompagnamento ai primi film MGM di Greta Garbo, tra cui *The Torrent*, *The Temptress*, *Flesh and the Devil* e *Love*, non vennero composte vere e proprie partiture complete da parte della produzione, quanto piuttosto liste di suggerimenti o spunti musicali da parte di compagnie indipendenti o dei direttori musicali del cinema dell'epoca. Il problema di queste pubblicazioni è che esse erano pensate per aiutare i musicisti dei locali minori (che non avevano una competenza musicale assai approssimativa riguardo al tempo di esecuzione. Altri film di Greta Garbo, tra cui *A Woman of Affairs*, *The Mysterious Lady* e *Wild Orchids*, ebbero invece accompagnamenti musicali composti e registrati per i locali dotati di impianto sonoro.

Nel caso di *A Woman of Affairs*, è stata ritrovata negli archivi Turner la partitura per pianoforte di William Axt, ed è questo "originale" che verrà presentato insieme all'orchestra. Per questa produzione, che costituisce un buon esempio di lavoro accurato, con grande attenzione per i dettagli musicali, sono stati selezionati con cura alcuni temi, a partire dai quali sono state poi composte delle variazioni su musiche originali. Stilisticamente, essa presenta i canoni tipici delle produzioni musicali degli studi alla fine degli anni Venti. Poiché essa fu composta per essere poi registrata, ma non abbiamo documenti che ne attestino la reale

pubblicazione e circolazione in accompagnamento al film, si può affermare con una certa sicurezza che questa sarà la sua prima esecuzione pubblica dall'epoca di distribuzione del film, nel 1928. (Robert Israel)

Accompaniment music

With regard to the music accompanying Greta Garbo films, her earliest films for MGM which would include *The Torrent*, *The Temptress*, *Flesh and the Devil* and *Love*, studio prepared scores were not done, but rather cue sheets from independent companies or the cue sheets prepared at theatres of the time. The inherent problems of published cue sheets are that they were designed to help musicians at smaller theatres (who did not have scoring skills), provide adequate accompaniment, but do not offer many important suggestions such as how to play a composition most effectively. Also, selections named in these cue sheets (depending on who the compiler was) are very often weak in the choices of music suggested. Cue sheets were by no means looked upon as complete legitimate scores unto themselves, but rather as a very basic foundation which could easily be improved upon when accompanying a silent film. Musical selections would be listed by title and composer with a cue given as to where the music would start, but only an approximate timing would be given regarding a specific cue.

Other Garbo films which include *A Woman of Affairs*, *The Mysterious Lady* and *Wild Orchids* had scores prepared and recorded for theatres equipped with sound.

In the case of *A Woman of Affairs* the piano/conductor score by William Axt was located in the Turner Vaults and it is this "Original" score which is being presented with orchestra. This score represents a fine example of a thoughtfully prepared work with great consideration to musical details. Themes have been carefully selected, variations on those themes have been composed and original music has been composed for this production. Stylistically, this score is typical of the music being prepared by studios in the late 1920's. Since this score was prepared for recording use, and there is no document showing that it was circulated as a published score with the film, it is safe to say that this is the first public performance of this score since the film's release in 1928. (Robert Israel)

Il film

La Garbo disse al critico del New York Times, Mordaunt Hall, che quello in *A Woman of Affairs* fu il suo ruolo preferito durante il muto. La critica aveva sottolineato la sua performance in una scena particolare, una delle scene più memorabili dell'intero cinema muto. Alexander Walker, nel suo libro *Garbo* (Weidenfeld & Nicholson, 1982), scrive: "a rendere questo film straordinario basta la sequenza allucinatoria dell'ospedale, quando la Garbo viene visitata da John Gilbert. Improvvisamente Garbo appare sulla soglia e avanza attraverso il bouquet di fiori che lui le ha comprato, vedendo soltanto i fiori, mentre tutto il resto è sfocato. Quindi solleva i fiori e se li stringe al petto come fossero il corpo di un amante, vi affonda il viso aspirando con forza, e infine riporta il bouquet nella stanza, tenendolo appoggiato alla guancia come fosse un bimbo appena nato. Si tratta di uno degli effetti di trasformazione più efficaci del repertorio della Garbo."

A Woman of Affairs venne tratto dal libro di Michael Arlen, *The Green Hat*. Il libro venne pubblicato a Londra e New York nel 1924 e, grazie al suo soggetto scabroso, divenne un successo internazionale. La lettrice della MGM, Nina Lewton, riferì che il libro era sordido e sporco e del tutto inadatto allo schermo. La MGM lo acquistò per 50.000 dollari. L'eroina del libro venne definita una ninfomane. Fu uno dei libri che l'ufficio di controllo di Hays mise al bando.

Irving Thalberg disse che il problema del film era nella parola sifilide, tuttavia era anche segretamente convinto che, se la parola fosse stata cambiata, il film avrebbe incassato molto meno.

Benché la MGM non avesse una reputazione immacolata presso i censori, *The Green Hat* venne approvato, sia pur col vincolo di condizioni significative. Thalberg venne obbligato a cambiare ben più di una parola. Il titolo venne cambiato in *A Woman of Affairs*. Il titolo originale non poté neppure essere citato nei credits. Tutti i nomi dei personaggi vennero cambiati. Iris March divenne Diana Furness. Nel racconto, Iris diceva al marito che lei moriva per "purezza". Hays, il quale visse per la purezza, trovò la frase troppo pittoresca, così nel film lei muore "per decenza". L'adattamento cinematografico fu un successo. *Photoplay Magazine* scrisse: "Nonostante il cambiamento del titolo, nonostante la censura di Hays, nonostante tutti i personaggi abbiano cambiato nome, è ancora *The Green Hat* di Michael Arlen".

The film

Garbo told New York critic, Mordaunt Hall, that *A Woman of Affairs* was her favourite silent film role. Critics have mentioned her performance in one particular scene as one of the most unforgettable of the silent era. Alexander Walker, in his book *Garbo* (Weidenfeld & Nicholson, 1982) writes: "The film would be worth treasuring even if it contained nothing else except the hallucinatory scene in hospital, when Garbo is visited by John Gilbert. Suddenly, Garbo appears at the doorway and advances towards the bouquet he has brought, seeing only the flowers, everything else being unfocused. Sweeping up the flowers, she presses them to her body like a woman with her lover, plunges her face deeply into them, inhaling strength from them, and finally bears the bouquet back to her room pressed close to her cheek like a new-born baby in that hospital setting. It is one of the greatest transformation effects in Garbo's repertoire."

A Woman of Affairs was adapted from Michael Arlen's book *The Green Hat*. The book had been published in London and New York in 1924 and, thanks to its startling subject matter, became an international sensation. The MGM reader, Nina Lewton, reported that the book was sordid and filthy and entirely impossible for screen consideration. MGM acquired it for \$50,000. The book's heroine, Iris March, was described as a "nymphomaniac". It was prominent on the list of

books banned by the Hays office. (Alexander Walker, *Greta Garbo*, 1980) Irving Thalberg said that the problem with the picture was one word-syphilis. But he was confident that if that word was changed, they stood to make millions. Although MGM did not have an untarnished reputation with the censor. The Green Hat was allowed, subject to important conditions. Thalberg was obliged to change a great deal more than one word. The title had to go. It became *A Woman of Affairs*. The original title could not even be mentioned in the author's credit. The names of characters were all changed. Iris March, became Diana Furness. In the novel, Iris said of her husband that "he died for purity". Hays, who lived for purity, found this phrase too graphic, so in the film he dies "for decency".

domenica / sunday 29

Cinema Fulgor

(via Montegrappa 2)

A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO

Workshop internazionale / International Workshop

ore 9.30

Non Fiction

introduzione di André Gaudreault (Université de Montréal) e Leonardo Quaresima (Università di Bologna). Proiezione di **AMALFI** (Italia, 1910) P: Cines. 35mm. Did. oland. L.: 75 m. D.: 4'. col. **BOLOGNA** (Italia, 1912 ca.) 35mm. Did. it. L.: 106,8 m. D.: 6'. bn. **CASAL-MAGGIORE** (Italia, 1910ca.) 35mm. Did. it. L.: 150. D.: 9'. col. **LA FABBRICA DI CARTA NELL'ISOLA DI LIRI** (Italia, 1911) P: Cines. 35mm. Did. it. L.: 147 m. D.: 8'. bn. **FIAT** (Italia, 1910) P: Società Anonima Ambrosio. 35mm. Did. it. L.: 199 m. D.: 10'. col. **NAPOLI** (Francia 1920ca.) 35mm. Did. it. L.: 240 m. D.: 13'. bn. **IL PESCARA** (Italia, 1912) P: Ambrosio. 35mm. Did. oland. L.: 77 m. D.: 4'. bn. **RAPALLO** (Italia, 1910) P: Cines. 35mm. Did. oland. L.: 75 m. D.: 4'. col. **SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO** (Italia, 1912) P: Cines. 35mm. Did. oland. L.: 55 m. D.: 3'. col. **SANTA LUCIA** (Italia, 1910) P: Società Anonima Ambrosio. 35mm. L.: 97,5 m. D.: 5'. col. **SUL LAGO DI COMO** (Italia, 1913) P: Cines. 35mm. Did. ingl. e portoghesi. L.: 174 m. D.: 9'. bn. **TRIPOLI** (Italia, 1911) P: Ambrosio. 35mm. Did. oland. L.: 95 m. D.: 5'. col.

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Mol (piano)

ore 11.00

Carmine Gallone

introduzione di Alberto Farassino (Università di Trieste) e Riccardo Ventrella (Università di Bologna). Proiezione di:

I VOLTI DELL'AMORE (Italia, 1924) R: Carmine Gallone S: Carmine Gallone, liberamente ispirato alla *Adriana Lecouvreur* di Scribe e Legouvé. Sc: Giorgio Mannini, Filippo Folchi. F: Emilio Guattari. Scgf: Umberto Torri. In: Soava Gallone (Gabriella Dax), Angelo Ferrari (Claudio Ardena), Alex Bernard (Miguet), Lydianne (principessa d'Ile), Bonaventura Ibañez (Il principe d'Ile), Alfredo Martinelli, Giuseppe Pierozzi, Clarette Sabatelli, Pietro Paoli. P: Gallone-Film, Roma. L.O.: 1891m. L.: 535m. D.: 30' a 20 f/s. Did. italiane / Italian intertitles.

Frammento da: Cineteca del Comune di Bologna e Det Danske Filmmuseum con il contributo del Progetto Lumière

Il film è stato restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata dal Danske Filmmuseum; le didascalie, in tedesco nella copia, sono state tradotte in italiano.

The restoration is based on an incomplete nitrated positive print held by Det Danske Filmmuseum; the intertitles, in German in the print, are translated into Italian.

Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Mol (piano)

ore 14.45

Film modernisti / Modernist films

introduzione di Antonio Costa (Università di Bologna) e Michele Canosa (Università di Bologna). Proiezione di parti di **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 (Mephisto). P: Cines, Roma. L.: 905m. 35mm. col. D.: 55' Didascalie italiane / Italian intertitles

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

ore 16.15

La produzione napoletana / Neapolitan production

introduzione di Jean Gili (Université Paris I) al film che verrà presentato interamente nella serata di Venerdì 4 luglio: / Jean Gili (Université Paris I) introduces the film to be shown on Friday July 4th:

NAPOLI E' UNA CANZONE (Italia, 1927). R: Eugenio Perego. In: Leda Gys, Angelo Ferrari. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Cineteca del Comune di Bologna

ore 18.00

Il Peplum italiano / The Italian "Peplum"

introduzione di Irmbert Schenck (Università di Bremen)

ore 19.00

Conclusione dei lavori / Closing the Workshop**Cinema Lumière****IL CINEMA RITROVATO**

ore 9.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Russian filmmakers in Europe
JIM LA HOULETTE, ROI DES VOLEURS (Francia, 1926) R.: Nicolas Rimsky, Roger Lion. S.: dalla pièce di Jean Guitton. Sc.: Michel Linsky. F.: Paul Guichard, Nicolas Roudakov. Scgf.: Constantin Bruni. In.: Gaby Morlay (Pauline Bretonneau), Camille Bardou (Bretonneau), Nicolas Rimsky (Moluchet), Jeanne Léonnet (la cameriera), Gil Clary (Madame Clisson), Sylviac (Marchese de la Verrière), Louis Vonelly (Madame Clisson), Jules Moy (Saint-Lévy), Léo Courtois (il poliziotto), Irma Gray, Gilles de la Loriais, Roger Lion, Joe Alex. P.: Films Albatros. Dist.: Films Armors
 L.: 1929 m. D.: 100' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
 Da: Cinémathèque Française
 Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

Nikolas Rimsky (1886-1941), attore teatrale di buon nerbo, aveva lavorato poco nel cinema russo, al quale si era avvicinato solo nel 1916, quando Josef Ermoliev gli aveva proposto di interpretare un film tratto da un dramma di Ostrovskij, *Colpevoli senza colpa*; aveva poi partecipato a qualche altro film come *Andrei Kosciusko* (1917), in cui dava la replica a Mosjoukine. Quando Ermoliev decise di trasferire le sue attività in Crimea e successivamente a Parigi, Rimsky fece parte degli esuli, e negli studi di Montreuil divenne in breve una sorta di alter-ego di Mosjoukine, poiché seppe adattare il suo volto a molteplici sfaccettature, spesso fungendo da antagonista al suo più illustre collega. (Vittorio Martinelli)

Nikolas Rimsky (1886-1941), a quite powerful stage writer; had worked only rarely with Russian cinema, starting this experience only in 1916, when Josef Ermoliev asked him to interpret a film from a drama by Ostrovskij, Sinners without blame; later he participated in other films, such as Andrei Kosciusko (1917), where he played alongside Mosjoukine. When Ermoliev decided to move his activities to Crimea and afterward to Paris, Rimsky joined the exiles and shortly after that in Montreuil's studios he became a sort of Mosjoukine's alter-ego, for he could adapt his facial expression to endless facets, often playing the antagonist of his more famous colleague. (Vittorio Martinelli)

ore 10.40

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

THE COP (Stati Uniti, 1928) R.: Donald Crisp. S.: Elliott Clawson. Sc.: Tay Garnett. F.: Arthur Miller. M.: Barbara Hunter. Scgf.: Stephen Goosson. Didascalie: John Kraft. In.: William Boyd (Pete Smith), Alan Hale (Mather), Jacqueline Logan (Mary Monks), Robert Armstrong (Scarface Marcus), Tom Kennedy (Sergeant Coughlin), Louis Natheaux (Louie), Phil Sleeman (Lord Courtney). P.: Ralph Block per De Mille Pictures. Dist.: Pathé Exchange. L.: 1839 m. D.: 70' a 22 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
 Da: Cinémathèque Française
 Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

Nonostante si sia conquistato un posto nella storia del cinema come attore, interpretando il ruolo di Buttling Burrows, pugile violento e padre di famiglia brutale, in *Broken Blossoms* di D.W. Griffith, Donald Crisp ha al suo attivo una proficua attività di regista, iniziata nel 1914 e proseguita per tutto il corso del decennio successivo. *The Cop*, il suo terzo ultimo film, è un solido poliziesco che ruota attorno a uno dei luoghi narrativi più ricorrenti del genere: l'amicizia virile tra il tutore della legge e il malvivente, costretti in seguito, dalle circostanze, a darsi battaglia.

Il film beneficia soprattutto dell'abilità di Crisp nel girare le sequenze d'azione (si veda, al riguardo, l'episodio della rapina in banca, esemplare per l'uso del montaggio), e dell'interpretazione di William Boyd, che quasi fino alla fine dà, del ruolo del poliziotto, una curiosa versione in chiave slapstick, insistendo più che altro sulla sua inadeguatezza e scarsa acutezza. Ma *The Cop* si segnala anche - alle soglie del sonoro (il film è del 1928) - per la frequenza con cui suoni e rumori vengono, in virtù delle sole immagini, evocati, resi quasi percepibili. Alla luce di questo film, e dell'importanza che vi assume, sia pure in modo indiretto, il sonoro, desta sorpresa la scelta di Crisp che, all'indomani dell'affermazione dei talkies, decise improvvisamente di abbandonare la regia e di tornare a fare l'attore. (Leonardo Gandini)

Despite the fact that Donald Crisp has made a name for himself in film history as actor, playing the role of Buttling Burrows, violent ring fighter and brutish father, in D.W. Griffith's Broken Blossoms, he also pursued a successful career as film director, which started in 1914 and continued throughout the following decade. The Cop, his third to last film, is a solidly built police story rotating around on the most common theme of this genre: the manly friendship between the policeman and the criminal, forced by turns of event to fight on opposite sides.

The film takes advantage of Crisp's skill in shooting the action scenes (see for example the episode of the bank robbery, perfect in its editing) and William Boyd's acting, who almost throughout the whole film, depicts the role of the cop in an odd slapstick-like version, stressing his inadequacy and obtuseness. But The Cop ought also to be praised for the frequency by which sounds and background noise are evoked, by using just images, and made almost audible - the film was made in 1929 at the onset of the sound period. Given this quality of this film and the importance placed - although indirectly - on sound, it is rather astounding that, after the success of talkies, Crisp chose suddenly to stop his career as director to resume acting again. (Leonardo Gandini)

ore 11.50

MURNAU EL LENGUAJE DE LAS SOMBRAS (Spagna, 1997) R.: Luciano Berriatúa. D.: 55'. Videoproiezione.

Murnau, el lenguaje de las sombras è una serie, in quattro capitoli di un'ora ciascuno, realizzata in formato video Betacam, prodotta dalla Televisión Española S.A. in collaborazione con la Filmoteca Española, scritta e diretta da Luciano Berriatúa.

Per la prima volta vengono presentati numerosi documenti inediti sulla vita e l'opera del regista tedesco. Vengono ripercorsi gli scenari naturali in cui il regista realizzò *Nosferatu*, da Wismar e Lübeck, sul mar Baltico, fino al castello slovacco dei Tatra, mentre le varie fasi di realizzazione del film vengono ricostruite a partire dai testi apparsi sulla stampa locale dei luoghi del set. Scopriamo l'interesse per l'occulto del produttore di *Nosferatu*, Albin Grau, attraverso le sue pubblicazioni e i suoi disegni esoterici, insieme a testi e disegni sconosciuti sulla lavorazione del film.

Ma, soprattutto, scopriamo l'esistenza di diverse versioni di molti dei suoi film, analizzando e confrontando i vari montaggi realizzati per *Der letzte Mann*, *Tartüff*, *Faust* e *Sunrise*.

Murnau, el lenguaje de las sombras [Murnau, the language of the shadows] is a series in four chapters of one hour each, made in Betacam video format, produced by Televisión Española S.A. in co-operation with Filmoteca Española, written and directed by Luciano Berriatúa.

For the first time several previously unknown documents on the life and work of the German director are presented. The natural landscapes where he filmed Nosferatu are shown, from Wismar to Lübeck, on the Baltic sea, to the Slovak castle on the Tatra Mountains, while the different stages of the film preparation are reconstructed again according to the texts published in the local press during the shooting. We discover the interest for the occult of Albin Grau, Nosferatu's producer, through his publications and his esoteric drawings, together with unknown texts and drawings about the filming. But most of all we discover the existence of several versions of many of his films, as we analyse and compare the diverse editing for Der letzte Mann, Tartüff, Faust and Sunrise.

ore 14.45

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Russian filmmakers in Europe
DIE APACHEN VON PARIS (Germania, 1927) R.: Nikolai Malikov (supervisione alla seconda realizzazione: Marcel L'Herbier). Sc.: Robert Reinert, Serge Plaute, dal romanzo *Les innocents* di Francis Carco. F.: Roger Hubert e Marc Bujard, (seconda realizzazione: Jules Krüger e Nikolai Toporkov). In.: Ruth Weyher (Savonnette), Jacques Catelain (Mylord), Charles Vanel (Bécot), Lia Eibenschütz (Winnie) P.: Alliance Cinématographique Européenne (A.C.E.), Parigi, per la Universum-Film AG (Ufa), Berlino. L.: 2488 m. D.: 112' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles. Titolo della versione francese: *Paname n'est pas Paris*

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / Musical accompaniment by Charles Janko (piano)

Piuttosto scarse sono le notizie su Nikolai Malikov, di cui si ignorano i dati biografici e professionali sia antecedenti che posteriori al suo arrivo in Germania assieme al produttore Charitonov. Quest'ultimo, costituito la società Atlantik, fa uscire, agli inizi del 1922, *Psicha, die Tänzerin Katharinas der Grössen* (giunto anche in Italia con un titolo completamente cambiato, *Stefanida*). Si tratta di un film "all russian", tanto che si può ipotizzare come uno dei tanti iniziati in Russia e poi montati dopo l'esilio.

Girato invece sicuramente in Germania è il secondo film, sempre di produzione Charitonov e diretto con mano felice da Malikov, *Frühlingsfluten*.

Nel 1927 Malikov è a Parigi, regista ed interprete di una coproduzione franco-tedesca, con un cast che comprendeva Charles Vanel, Ruth Weyher e Jacques Catelain, *Paname n'est pas Paris/Die Apachen von Paris*. Al momento dell'uscita, la censura francese pretese che al titolo originario, *Paname*, venisse aggiunto *n'est pas Paris*. Malikov fu attivo fino all'inizio del sonoro, ora come comprimario: *Ueberflüssige Menschen*, interessante lavoro del connazionale Alexander Razumny o *Der Präsident (Il presidente di Costanueva, 1927)*, come il precedente), accanto a Mosjoukine, ora come protagonista assoluto, lasciandoci in *Rasputins Liebesabenteuer* una interpretazione di agghiacciante protervia dell'assatanato monaco millantatore di miracolose guarigioni. (Vittorio Martinelli)

Information about Nikolai Malikov is rather scanty. We ignore his biographical and professional data before and after his arrival in Germany together with producer Charitonov. The latter, having founded Atlantik Co., brought to the screen Psicha, die Tänzerin Katharinas der Grössen. This is an "all Russian" film, so that maybe it can be one of the many movies started in Russia and then edited afterwards in exile.

The second film produced by Charitonov and felicitously directed by Malikov, *Frühlingsfluten*, was certainly shot in Germany. In 1927 he was in Paris, working as director and interpreter of a French-German co-production, with a cast comprising Charles Vanel, Ruth Weyher and Jacques-Catelain, Paname n'est pas Paris/Die Apachen von Paris. Before the opening night French censorship demanded that the original title Paname, had to be completed with n'est pas Paris. Malikov was very active at the onset of the sound period, either as second lead in *Überflüssige Menschen*, an interesting feature by his fellow-countryman Alexander Razumny, or *Der Präsident* (from 1927, as the previous one), together with Mosjoukine, or as leading actor, leaving us an interpretation marked by a frightfully extraordinary depiction of evilness in the role of the frantic monk bragging miraculous healing in *Rasputins Liebesabenteuer*. (Vittorio Martinelli)

ore 16.45

Silent Garbo

HERR OCH FRU STOCKHOLM - Reklamfilmen per P.U.B. (T.I.: *Il Signore e la Signora Stockholm* - Film pubblicitario per il P.U.B. / Svezia, 1921) R.: Capitano Ragnar Ring. In.: Greta Gustafsson (Garbo), Lars Hanson, modelle professioniste ed elementi scelti fra il personale dei magazzini P.U.B. P.: Hasse W. Tullbergs, per conto dei Grandi Magazzini di Paul U. Bergström
KONSUMTIONSFÖRENINGEN STOCKHOLM MED OMNEJED - Reklamfilmen per Konsum (T.I.: *Cooperativa dei consumatori di Stoccolma e dintorni* - Film pubblicitario per il Konsum / Svezia, 1922) R.: Capitano Ragnar Ring. In.: attori professionisti del cinema pubblicitario. P.: Friberg's Filmbyrå, per conto della Cooperativa dei Consumatori di Stoccolma. L.: 87 m. D.: 3' a 20 f/s. Senza didascalie / without intertitles

Da: Svenska Filminstitutet

LUFFAR-PETER (T.I.: *Peter il vagabondo* / Svezia, 1922)

R. S. e Sc.: Erik A. Petschler. Ass. R.: Verner Nordlund. F.: Oscar Norberg. In.: Erik A. Petschler (tenente dei pompieri), Erik Silverjalm (Max August Petterson detto "Luffar-Petter"), Gucken Cederborg (signora Gucken Nordbergh, moglie del Sindaco), Tyra Ryman (Tyra), Greta Gustafsson (Greta), Irène Zetterberg (Irène), Lily Böös (Lily Broms, moglie dell'Ispezzore), Agnes Clementsson (Amalia Clämming, moglie del Pastore), Helmer Larsson (capitano Juppe Larsson), Axel Westerlund (capitano Tobias Osterlund), August Wiberg (capitano dei pompieri), Fredrik Olsson (ufficiale della polizia) P.: Erik A. Petschler per la Friberg's Filmbyrå, Stoccolma. L.: 169 m., D.: 7' a 20 f/s. Frammento. Senza didascalie / without intertitles

Da: Svenska Filminstitutet

Con molti sorrisi di maniera, con gli occhi talora socchiusi per via del sole come in un film di famiglia, Greta Garbo (ancora Gustafsson, e diciassettenne) aveva fatto il suo esordio nel 1922. Sconcertante, stando ai materiali di cui oggi disponiamo, la sua entrata in scena: ripresa di spalle, è la più alta di tre *bathing beauties* in fila, pantaloni corti da ginnasta, cappellino nero, fianchi voluminosi. I sei minuti esistenti della piccola commedia *Luffar-Petter* sono nulla, esibizioni di ragazze sulla riva di un fiume, un'arcigna istitutrice che controlla, un vagabondo che s'intravede appena mentre si avvicina al gruppo. Pure, quando la ragazza coi pantaloncini si volta e si offre con allegria imbarazzata alla macchina da presa, qualcosa già succede: non necessariamente più bella, è comunque diversa dalle altre, un viso di inesorabile nitidezza. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

With her mannered smiles, her eyes sometimes shaded by her slightly opened lids as if trying to escape the sun glare in an amateur film, Greta Garbo (still Gustafsson, and seventeen-years old) made her debut in 1922. Her first appearance on the screen was rather bizarre, according to the material available to us today: her back to the camera, she was the tallest of three bathing beauties in a row, gym shorts, black hat, large hips. The six minutes left of the comedy *Luffar-Peter* are nothing, just girls parading on the beach, chaperoned by a sulky matron, a tramp just barely seen as he comes near the group. But, as soon as the girl in shorts turns around and offers herself to the camera with an embarrassed gaiety, something is already happening: she is not necessarily the prettiest, but she is somewhat different from the others, an inexorably neat face. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

GÖSTA BERLINGS SAGA (T.I.: *La leggenda di Gösta Berling* - T.I.: *I cavalieri di Ekeby* / Svezia, 1924)

R.: Mauritz Stiller. S.: dall'omonimo romanzo di Selma Lagerlöf. Sc.: Mauritz Stiller, Ragnar Hyltén-Cavallius. F.: Julius Jaenzon. Scgf.: Vilhelm Bryde. Cost.: Ingrid Gunter. Didascalie: Alva Lundin. In.: Lars Hanson (Gösta Berling), Ellen Hartman-Cederström (Märta Dohna), Torsten Hammarén (Henrik Dohna), Greta Garbo (Elisabeth Dohna), Mona Mårtensson (Ebba Dohna), Gerda Lundqvist (Margaretha Samzelius, la "Comandante"), Hilda Forslund (sua madre), Otto Elg-Lundberg (comandante Samzelius), Jenny Hasselqvist (Marianne Sinclair), Sixten Malmerfelt (Melchior Sinclair), Karin Swanström (Gustafva Sinclair), Sven Scholander (sovrintendente Sintram), Svend Kornbeck (capitano Christian Berg), Oscar Bergström (maestro Julius), Hugo Rönnblad (colonnello Beerencreutz), Knut Lambert (Ensign Rutgen von Orneclou). P.: A-B Svensk Filmindustri, Stoccolma. Prima proiezione: 10 marzo 1924 (parte 1), 17 marzo 1924 (parte 2). L. prima parte: 1906 m., L. seconda parte: 1854 m., D. complessiva: 164' a 22 f/s. Didascalie svedesi / Swedish intertitles

Da: Svenska Filminstitutet

Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / *Musical accompaniment by Alain Baents (piano)*

Che Garbo sia già un'attrice, in *Gösta Berling Saga*, non è sicuro. Più ancora: che i ruoli europei interpretati da questa ragazza svedese, per Stiller prima e per

Pabst poi, in due film che nessuna storia del cinema dimentica, che questi ruoli abbiano qualcosa a che fare con ciò che poi nella storia delle immagini è stata Garbo, pure non è affatto sicuro. In *Gösta Berling* è fantastica quando è immobile, nei vestiti bianchi impero, tra gli arredi gustaviani, oppure stagliata contro qualche orizzonte di neve e di fuoco (centro drammatico e figurativo del film è una lunghissima scena d'incendio, e Garbo corre su una slitta verso le fiamme per ritrovare il suo amore ancora segreto, il funebre dongiovanni Gösta Berling); e nei momenti migliori Stiller osserva quel viso ancora infantile come un paesaggio nevoso, come altro materiale lirico che d'improvviso si offre al suo obiettivo. *Gösta Berling Saga*, che adatta e prosciuga il grande romanzo di Selma Lagerlöf, è un film complesso, sovraccarico, chiamato a sostenere un peso narrativo grave, teso nella ricerca di un equilibrio che permetta di dipanare le storie di molti personaggi, i fantasmi del passato, la colpa e la redenzione, le questioni morali, l'innocenza sacrificata e poi l'innocenza trionfante, "lo scatenarsi delle passioni che si mescola con frenesia al crepitio delle fiamme", come dice Jean Béranger che non esita a considerarlo un capolavoro. Garbo attraversa tutto quanto lasciandosi appena intravedere, talora tendendo avanti le braccia, un poco come se avesse osservato qualche diva italiana in disarmo (di origine italiana è peraltro la sua Elisabeth Dohna), scivolando senza batter ciglio fuori da un matrimonio improbabile, e conquistandosi il lieto fine senza aver troppo sofferto. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

It is not yet evident that Garbo was already an actress in *Gösta Berling Saga*, and the more so in the European roles played by this Swedish girl for Stiller first and Pabst later in two films that the history of cinema would never forget. In *Gösta Berling* she is as fantastic as she is still, in her white Empire-style dresses, among Gustavian décor, or else when she is silhouetted against a snowy and fiery horizon (the dramatic and figurative focus of the film is a very long scene where Garbo speeds with her sleigh towards the flames to meet her secret love, the funereal dongiovanni Gösta Berling). In his best moments Stiller observed that face as a snowy landscape, another lyric element suddenly offering itself to his camera. *Gösta Berling Saga*, the exhaustive adaptation of Selma Lagerlöf's great novel, is a complex, overloaded film, called upon to bear the weight of severe narration, aiming at reaching a balance between the unraveling of the stories of many characters, the ghosts of the past, crime, punishment and redemption, moral issues, sacrificed and at last triumphing innocence, "the raging of passion which frantically intermingles with the crackle of fire", as Jean Béranger said proclaiming it as a masterpiece. Garbo moves through all this allowing herself to be just barely perceived, sometimes slightly projecting her arms forward as if she had watched an already-forgotten Italian actress, slipping away without batting an eye from an improbable marriage, and winning a happy ending for herself without having suffered too much. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

ore 19.40

Aldo Bernardini presenta l'ultimo volume pubblicato (Il Cinema Sonoro: 1990-1995) e aggiorna sul lavoro dell'Archivio Informatico del Cinema Italiano. Aldo Bernardini introduces the latest published volume (*Sound cinema, 1990-1995*), and reports on the progresses of the Archivio Informatico del Cinema Italiano.

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered & Restored: Treasures from the Pereda Collection

LES APPRENTISSAGES DE BOIREAU (Francia, 1907)

R.: Albert Cappellani. In.: André Deed. P.: Pathé. col.

LA FÉE AUX FLEURS (Francia, 1905)

R.: Gaston Velle. P.: Pathé. col.

VIAGGIO IN UNA STELLA (Italia, 1906)

R.: Gaston Velle. P.: Cines. col.

Accompagnamento musicale al piano / Piano accompaniment: Stefano Maccagno

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (Francia, 1928) R.: Jean Epstein. Ass. r.: Luis Buñuel. S.: liberamente ispirato ai racconti di Edgar Allan Poe. F.: Georges Lucas, Jean Lucas. Scgf.: Pierre Kéfer. In.: Marguerite Gance (Madeleine Usher), Jean Debucourt (Roderick Usher), Charles Lamy (il viaggiatore), Fournet-Goffard (il medico), Luc Dartagnan (il domestico), Pierre Hot, Halma, Pierre Kéfer. P.: Films Jean Epstein. Dist.: Exclusivité Seyta. L.: 1300 m. D.: 65' a 17 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, Cinémathèque Française

Musique originale composta da (original music): Marco Dalpane.

Eseguita da / performed by Ugo Mantiglia (violino), Ilaria Lana (violino), Daniele Zironi (viola), Michela Munari (violoncello, cello), Pierangelo Galantino (contrabbasso, bass), Cristina Bertoli (Flauto, flute), Andrea Fari (percussioni, percussions), Marco Dalpane (pianoforte)

Il restauro è stato realizzato dal laboratorio della Cinémathèque Belge a partire dal negativo originale e da tre copie d'epoca, tutte riportanti le colorazioni originali, provenienti dalla Cinémathèque Belge, dal Sodre e dal Nederlands Filmmuseum.

The restoration was carried out at the Cinémathèque Belge's laboratory, from

the original camera negative and three original prints, all of them coloured, conserved by the Cinémathèque Belge, the SODRE archive and the Nederlands Filmmuseum.

La Chute de la maison Usher, tratto dal racconto omonimo di Poe, non può essere considerato l'adattamento di un singolo testo letterario: per Epstein rappresentava il tentativo di rendere cinematograficamente le proprie impressioni intorno all'opera di Poe nel suo complesso. Il film è infatti una amalgama di più racconti, tra i quali quello del titolo, e *Il ritratto ovale*, *Ligeia*, *Morella*, *Silenzio*, *L'uomo della folla*. Inoltre, anche rispetto al racconto del titolo, Epstein operò non poche modifiche, tra le quali la più rilevante consiste nell'eliminazione del "narratore in prima persona, a vantaggio di una narrazione onniscente stranamente fluttuante" (Abel, 1984).

Presentato nel giugno del 1928 allo Studio 28, *La Chute de la Maison Usher* ottenne un immediato successo di critica: Per Jean Dreville il film confermava Epstein come "il vero maestro del cinema moderno, il più intuitivo e il più serio fra gli artisti". In seguito, *La Chute* è stato oggetto di molti fraintendimenti: lo si è voluto un film "gotico", marcato soprattutto da un uso innovativo del rallentatore, e influenzato dall'espressionismo tedesco. Tuttavia, volendolo posizionare troppo rigidamente all'interno di una scuola o di un genere, si sono spesso occultate le caratteristiche strutturali del film: "Come tutta la narrativa del fantastico, *Usher* fa uso di una evidente ambiguità epistemica. Il vedere e il sapere rimangono incerti fino alla fine. Madeleine è morta davvero e quindi Roderick ha immaginato la resurrezione e il salvataggio? O si è soltanto addormentata fino a che forze naturali o sovranaturali l'hanno incredibilmente risvegliata, dirigendone l'operato? Questa incertezza narrativa è raddoppiata dalle incertezze a livello di discorso filmico, non solo per quanto riguarda la continuità spazio-temporale, ma anche in funzione del ritmo e della strutturazione delle figure retoriche" (Abel, 1984). (Guglielmo Pescatore, *La Chute de la maison Usher*, in AA.VV., *La città che sale*, Rovereto, Manfrini, 1990)

La Chute de la Maison Usher, from Poe's tale by the same title, cannot be considered an adaptation of a single literary text: for Epstein it represented the attempt to depict his impressions of Poe's literary opus in its entirety by a single film. In effect, it is a sort of mix of several tales, besides the one by the same title, *The Oval Portrait*, *Ligeia*, *Morella*, *The Man of the Crowd*. Also Epstein made several changes on the tale chosen for his film, and the most relevant refers to the facts that he eliminated "the first-person narration, thus privileging an encompassing and oddly fluctuating narrative approach." (Abel, 1984) Screened in June 1928 in Studio 28, *La Chute de la Maison Usher* enjoyed an immediate success among critics and reviewers. For Jean Dreville the movie confirmed Epstein as "the true master of modern cinema, the most intuitive and serious of artists." Afterwards, *La Chute* was the object of several misunderstandings: it was seen as a "Gothic" film, marked by an innovative use of slow-motion and influenced by German Expressionism. However, because of these attempts to confine it into the rigid framework of a school or a genre, the structural features of the film have been often overlooked: "As for all fantasy literature, *Usher* makes ample use of evident epistemic ambiguity. Seeing and knowing are left unsolved up to the end of the film. Is Madeleine truly dead and therefore has Roderick just imagined her resurrection and rescue? Or rather has she just been sleeping until natural or supernatural forces woke her up, thus governing her fate? This narrative uncertainty is doubled by other uncertainties in the filmic discourse, not only as regards space-time continuity, but also as a function of rhythm and structuring of figures of speech." (Abel, 1984). (Guglielmo Pescatore, "La Chute de la Maison Usher", in *La città che sale*, Rovereto, Manfrini, 1990)

lunedì / monday 30

Cinema Lumière

ore 9.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

KEAN / DESORDRE ET GENIE (Francia, 1923) R.: Alexandre Volkov. S.: dalla pièce di Alessandro Dumas padre, *Thiavalon e de Courcy* Sc.: Alexandre Volkov, Ivan Mosjoukine, Kenelm Foss. F.: Jean-Louis Mundwiller, Fédote Bourgassov. Scgf.: Ivan Lochakov, Edouard Gosch. In.: Ivan Mosjoukine (Edmond Kean), Nicolas Koline (Salomon), Nathalie Lissenko (Contessa di Koefeld), Otto Detlefsen (Principe di Galles), Georges Deneubourg (Conte di Koefeld), Kenelm Foss (Lord Mewill), Albert Bras, Joe Alex, Laurent Morlas, Jules de Spoly, Pierre Mindaist, Constantin Mic, Mary Odette, Pauline Pô. P.: Films Albatros. D.: Compagnie Vitagraph de France. L.: 2845 m. D.: 136' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

Mosjoukine, sempre notevole, non ha forse messo in risalto il romanticismo di *Kean*. Ne ha espresso il disordine e il genio, in un modo che, a tratti, ci è sembrato troppo calcolato. Ma, sullo schermo, quanti sono gli attori capaci di una tale verità, di un tale soffio e di tanta sensibilità? (Léon Moussinac, *Les Films*, «Le Crapeauillot», 1. 2. 1924)

Questa settimana capita di scoprire Ivan Mosjoukine. Uno che non si discute, vi prego. Ho incontrato alcuni cineasti che mi hanno detto: "Ho visto *Kean*. Hai

visto *Kean*? Ci recita un attore che si chiama... aspetta... che si chiama Mosjoukine... un nome impossibile... ma un tipo straordinario, come da noi non ce n'è, e... così via". E sono pronti a lasciare a piedi i grandi attori con cui sono abituati a lavorare e di gettarsi in ginocchio davanti a Mosjoukine per supplicarlo di collaborare con loro...

Io credo che tutti abbiano visto *Tempêtes* e *La Maison du mystère*, e un certo *Brasier ardent* che mi sembra possa essere inserito nella dozzina di film francesi di cui si possa essere orgogliosi. *Kean*, ampio, armonioso, corretto, un po' borghese, viene dopo questi sforzi rivelatori e decisivi. E beh, questo non lo si confessa! Si deve aver scoperto Ivan Mosjoukine in *Kean*.

E' l'ultima moda della settimana.

Altri sono molto curiosi di vedere Mosjoukine in *Kean*, ma per un altro motivo. Rispetto del dramma cinematografico e della linea voluta, sembra preoccupato di non uscire dal quadro 1930 - romanticismo familiare - che il regista ha dovuto scegliere per adattare la storia del celebre attore inglese. E' un racconto per immagini di uno stile impeccabile, ma di una grazia rigida. Dumas padre raccontava queste avventure con la sua violenta bonomia. "Genio e sregolatezza" dice il sottotitolo. Il cinema, più seducente, è anche più deludente. E' molto difficile, con questo brillante aneddoto ben ordinato, realizzare qualcosa di diverso da "Disciplina e talento". Ed è già tanto.

Uno spettatore, per niente stupido, mi dice: "Questo film è splendido, ma non ci ho trovato tutto Mosjoukine". Errore! E' solo che non ce n'è soltanto uno. L'attore di teatro e l'interprete cinematografico manifestano un accordo così vivo che si penserebbe ad un duello. I combattenti si equivalgono. L'uno prevale sull'altro, e poi l'altro a sua volta, e via di seguito, e tutto questo è così rapido, così incisivo, così intenso che non si vedono gli intervalli e le interruzioni. (Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques II*, Paris, Cinémathèque Française, 1985)

Maybe Mosjoukine, always astounding, has not overly emphasised the romanticism of Kean. He has expressed disorder and genius, in such a way that sometimes they seem to us overly calculated. But on the screen how many actors are capable of depicting such truth, such breath and such sensitivity? (Léon Moussinac, Les Films, Les Crapeauillot, 1/2/1924)

This week we happen to discover Ivan Mosjoukine, a peerless artist, whose skills cannot be questioned. I have met a few filmmakers who have told me: 'I have seen Kean; have you seen Kean? There is an actor playing... what's his name... wait... Mosjoukine... an impossible name... but an extraordinary actor, as we do not have the like here...and...and so forth.' And they are all ready to drop the actors they are used to work with and to kneel before a man called Mosjoukine to beg him to work with them...

I believe that all have seen Tempêtes and La Maison du mystère, and Brasier ardent, which I think could be included in that dozen of French films which we can be proud of. Kean, ample, harmonious, correct, slightly bourgeois, arrives after all these revealing and decisive efforts. But this cannot be confessed! Ivan Mosjoukine had to be discovered in Kean.

This is the week's latest fashion.

Others are very curious to see Mosjoukine in Kean, but for other reasons. Respectful of the cinematic drama and the desired approach, he seems concerned about not overexceeding the 1930 context - family romanticism - which the director had to adopt in order to adapt the story of the famous English actor. This is a tale by images marked by an impeccable style, together with a rigid charm. Dumas father told his tales with his violent bonhomie. "Genius and disorderliness", says the caption. Cinema, which is more seductive, is also the more so disappointing. It is very difficult, with this brilliant well ordered tale in hands, making something different from "Discipline and talent", and it is already more than expected.

A knowing spectator is telling me: 'This is a splendid film, but I have not found in it Mosjoukine in its entirety.' Mistake! The fact is that there is not a single Mosjoukine. The theatre actor and the cinema interpreter show such a lively intermingling that one is reminded of a duel. The duelists equal each other; one overcomes the other just to be replaced soon after that and so forth; and all is happening in such rapid, incisive, and intense manner that intervals and interruptions escape our notice. (Louis Delluc, Ecrits cinématographiques II, Paris, Cinémathèque Française, 1985)

ore 11.20

Il Cinema dell'emigrazione russa / The cinema of Russian emigrants

Intervento di Natalya Nussinova (storico del cinema, Mosca)

ore 11.40

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

LE SERGENT X (Francia, 1931) R.: Wladimir Strijewsky. Supervisione e Dir. di prod.: Alexandre Volkov S.: Ivan Lukach. Dial.: Simon Gantillon. F.: Nicolas Toporkov, Georges Clerc. M.: René Mercier, Henri Forterre. Mo.: Léonide Azar. In.: Suzy Vernon (Olga), Ivan Mosjoukine (Jean Renault), Jean Angelo (Chardin), Suzanne Stanley (Djanni), Nicole de Rouves (Jeanne) L.: 1940 m., D.: 71' a 24 f/s. Versione francese / French version

Da: Gosfilmofond

Il sergente X è un film che venne costruito espressamente per Ivan Mosjoukine, attore di grandissimo rilievo nel muto, ma la cui stella andava inesorabilmente tramontando. Dopo una disastrosa trasferta ad Hollywood, l'attore era tornato in Europa, a Berlino, ma con i film realizzati negli studi tedeschi non aveva riottenuto il consenso degli anni parigini; ad aggravare la débacle, ora il sonoro era

divenuto un fenomeno irreversibile e con esso era sorto il problema della lingua, francese o tedesca che fosse, che Mosjoukine non era in grado di padroneggiare. Il soggetto prevedeva, appunto, che il protagonista fosse un ufficiale russo, il sergente X, il quale - come recita il programma dell'epoca - "travolto da una vicenda d'amore e di dolore, vede allontanarsi per sempre, verso le montagne azzurre del grande Atlante il suo amore perduto, il suo bimbo che non l'ha riconosciuto e che non vedrà mai più...". Realizzato a Nizza in doppia versione, il film passò dalle mani di Strijewskij a quelle di Volkov, indicato talvolta come supervisore, talaltra - è il caso dell'Italia - come il vero regista. E, prima di giungere al titolo definitivo, il film cambiò più volte denominazione: dapprima come *Les isolés*, poi *Vive la Légion!*, ed ancora *Le désert*. (Vittorio Martinelli)

Le Sergent X is a film expressly built around Ivan Mosjoukine, an actor of extreme importance in the silent era, but whose star was then inexorably setting. After a disastrous transfer in Hollywood, the actor had come back to Europe, to Berlin, but with the films produced by German studios he did not recover the consensus of his years in Paris; to further worsen his debacle, now sound had become an irreversible phenomenon, and with it the problem of language, either French or German, which Mosjoukine was not capable of speaking fluently, and mastering. The protagonist of the story was of course a Russian officer, Sergeant X, who - as written in the programme of the time - "swept away by a story of love and sorrow, sees his lost love, the son who has not recognised him and whom he will never see again disappear in the misty blue mountains of the Great Atlas..." Made in Nice in the double version, the film passed from Strijewskij's hands to Volkov's, sometimes indicated as its supervisor, or in other instances - as in Italy - as its director. Before arriving at the final title, the film changed name more than once: at first Les isolés, then Vive la Legion!, and again Le desert. (Vittorio Martinelli)

ore 14.45

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Tesori dalla Collezione Pereda - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe - Treasures from Pereda Collection

LE BRASIER ARDENT (Francia, 1923) R.: Ivan Mosjoukine, Alexandre Volkov. Sc.: Ivan Mosjoukine. F.: Jean-Louis Mundwiller, Nicolas Toporkov. Segf.: Alexandre Lochakov, Edouard Gosch. In.: Ivan Mosjoukine (il detective Zed), Nathalie Lissenko (la donna), Nicolas Koline (il marito), Huguette Delacroix, Camille Bardou, François Zellars, Paul Franceschi, Jules de Spoly. P.: Film Albatros. D.: Pathé-Consortium - Cinéma. L.: 2200 m. D.: 119' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, Cinémathèque Française
Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / Musical accompaniment by Charles Janko (piano)

Il restauro è stato realizzato dal laboratorio della Cinémathèque Belge a partire dal negativo originale e da una copia d'epoca, riportante le colorazioni originali, particolarmente splendide nella bobina iniziale, proveniente dal Sodre. *The restoration has been carried out by the laboratory of Cinémathèque Belge starting from the original negative and a print made at the time of the screening, which presented its original colouring, particularly brilliant in the first reel, coming from the Sodre Archive.*

Le Brasier ardent sarebbe forse più ardente se non rivelasse intenzioni di originalità un po' appassite. C'è già abbastanza talento, là dentro, per non dover aggiungere fiori artificiali, e Ivan Mosjoukine si è rivelato animatore completo, sulla via dei grandi registi. (Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II*, Paris, Cinémathèque Française, 1985).

A parte l'espressionismo tedesco e la commedia americana, un'influenza importante nella formazione dello stile russo venne dall'avanguardia francese. Fino al 1925 (*Coeur fidèle*), l'avanguardia francese non era mai comparsa sugli schermi russi. Questo è uno dei motivi per cui *Le Brasier ardent* di Ivan Mosjoukine, molto influenzato dall'avanguardia francese (in primo luogo da Abel Gance) fece un'enorme impressione ai registi russi. Interessante, al proposito, la testimonianza del regista sovietico Leonid Trauberg sull'incontro di un gruppo di cineasti sovietici con Mosjoukine a Berlino, cinque anni dopo l'uscita di *Le Brasier ardent*: "E noi abbiamo detto che adesso noi, in Russia, stiamo seguendo la sua via. Perché in *Brasier ardent* ci sono inserti di montaggio". Ma subito dopo Trauberg aggiunge: "Però Mosjoukine era in carne ed ossa un rappresentante di questa generazione arrivata al cinema senza avere nessuna idea di che cosa sia quest'arte". (...)

Che cos'ha attirato, nel film di Mosjoukine, i futuri innovatori del cinema sovietico? Per prima cosa il montaggio rapido nella scena del sogno all'inizio del film. Inoltre, l'eccentricismo, inaspettato, di Mosjoukine. Egli, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi della ditta Ermoliev in esilio, non era uno strenuo difensore dello stile russo. Al contrario, considerò il suo trasferimento in Europa come una possibilità per cambiare immagine. Nel 1926, al corrispondente della rivista francese "Cinéa-ciné pour tous" dichiarò: "Quando sono sbarcato a Parigi, nel 1919 (sic), avevo già alle spalle otto anni di pratica cinematografica (...). Mi ritenevo un grande cineasta. Accidenti! Le mie illusioni si sono dissolte il giorno stesso del mio arrivo in Francia (...). In Francia ho compiuto il mio apprendistato tecnico e anche il mio ri-apprendistato artistico. Il metodo russo di recitare davanti all'obiettivo non mi soddisfaceva più". (Natalia Nussinova-Yuri Tsivian, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

Maybe Le Brasier ardent would even be more ardent, if it did not reveal a slightly faded originality. There is enough talent over there, so that artificial flowers

should not be deemed necessary, and Ivan Mosjoukine has shown to be an all-around artist, when he crosses the path of great filmmakers. (Louis Delluc, Écrits cinématographiques II, Paris, Cinémathèque Française, 1985)

Apart from German expressionism and American comedy, the French avant-garde was of great importance in the formation of the Russian style. Until 1925 (with *Coeur fidèle*) the films of the French avant-garde did not appear on Russian screens. Further reason why Brasier ardent by Ivan Mosjoukine, strongly influenced by this avant-garde (particularly by Abel Gance), made such an enormous impression on Russian directors. The testimony of the Soviet director Leonid Trauberg concerning a meeting of a Soviet film-makers' group with Mosjoukine in Berlin, five years after the release of *Brasier ardent*, is telling in this context: "At the moment, in Russia, we are following your path". But Trauberg added shortly after: "Mosjoukine represents in flesh and bone the generation who came to film-making without having the least idea what this art was about".

What was it in Mosjoukine's film that attracted Soviet cinema's future innovators? Firstly the rapid editing of the dream scene at the start of the film. Then Mosjoukine's unexpected eccentricity. Unlike the major part of his colleagues from the Ermoliev group, Mosjoukine was not a partisan on the side of the conservation of the Russian style in exile. On the contrary, he considered his move to Europe as a chance to change his own image. In 1926, to the correspondent of the French journal «Cinéa-ciné pour tous», he stated: "When I arrived in Paris, in 1919 (sic), I already had eight years of film-making experience (...). I believed I was a great film-maker. Alas! My illusions disappeared into thin air on the very day of my arrival in France (...). In France I rounded off my technical apprenticeship and a new artistic apprenticeship. The Russian style of acting no longer satisfied me." (Natalia Nussinova-Yuri Tsivian, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

ore 16.45

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

DER WEISSE TEUFEL (T. 1.: *Il diavolo bianco*, Germania, 1929) R.: Alexandre Volkov; Ass. alla regia: Anatol Litvak; Sc.: Alexandre Volkov, Michael Linsky, dalla novella *Hagi Murat* di Lev Tolstoj; F.: Curt Courant, Nikolai Toporkov; In.: Ivan Mosjoukine (Hagi Murat), Lil Dagover (Nelidova), Betty Amann (Saira), Georg Serov (Rjaboff); P.: Universum-Film AG (Ufa), Berlino. L.: 2879 m. D.: 105' a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv
Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / Musical accompaniment by Alain Baents (piano)

Non appena l'Ufa si è convinta che il suo nuovo sistema di doppiaggio era la soluzione al problema, arriva questo film a deludere ogni speranza. Un film splendido, realizzato accuratamente, e con strepitose possibilità di successo - ma il doppiaggio inglese è così scarso che il film non può sperare di essere credibile. E in effetti il film non aveva davvero bisogno di doppiaggio. Per più del cinquanta per cento è un film muto, attraversato al massimo da qualche frase isolata. Il tedesco dell'originale non ci avrebbe disturbato più di tanto, Peggio le attuali parole inglesi, indistinte e incomprensibili. (Kauf., «Variety», 1. 9. 1931)

"Nel 1929, *Der weisse Teufel* segna la rivoluzione del sonoro in Germania, e con essa la fine della produzione cinematografica nelle colonie russe. Solo alcuni riuscirono a stabilirsi per lunghi periodi: Vladimir Sokolov, allievo di Stanislavsky, fu caratterista richiesto fino al 1933, quando emigrò nuovamente; il produttore Rabinovitch lavorò in Germania fino al 1936. La maggior parte di coloro che provenivano dalla Francia vi fecero ritorno e ricercarono altrove nuove alleanze - soprattutto dopo che molti dei loro colleghi tedeschi divennero a loro volta emigranti -, ad esempio a Praga negli studi di Barrandov". (Jörg Schöning, *Vom Russen-Club zum Russenkult*, in *Fantaisies russes. Russische Filmacher in Berlin und Paris 1920-1930*, München Text + Kritik, 1995).

Just as Ufa had almost convinced that it's new dubbing system is the answer, along comes this film to lessen the hope. A beautiful picture, finely made, and with tremendous selling possibilities -but the dubbing in English is so bad that it loses all chance of building to grosses that mean anything. And this film really didn't need dubbing. It's more than 50% silent anyway, with only an occasional sentence here and there. The original German couldn't have hurt. With the English words indistinct and impossible to understand, it's a bad blow. (Kauf., «Variety», 1. 9. 1931)

"In 1929 *Der weisse Teufel* marked the sound revolution in Germany and with it the end of film production in Russian colonies. Only a few managed to settle for long stretches of time: Vladimir Sokolov, Stanislavskij's pupil, was a character actor in high demand until 1933, when he emigrated again; producer Rabinovitch worked in Germany until 1936. The majority of the ones coming from France went back there and find again new alliances - especially after many of their German colleagues had to migrate in their turn - for example to Prague in Barrandov's studios." (Jörg Schöning, "Vom Russen-Club zum Russenkult", in *Fantaisies russes. Russische Filmacher in Berlin und Paris 1920-1930*, München, Text + Kritik, 1995)

ore 18.25

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

LA MACHINE A SOUS (Francia, 1932) R.: Emile-Edwin Reinert. Sc.: Emil-

Edwin Reinert, Paul Duvivier, André Hornez. F.: Joni, Michel Kelber. Mus.: Francis Greghson, Al Romans. In.: Georges Pitoeff (Gueule d'amour), Genica Athanasio (Mielles), Léonard (padrone del bar), Yves Renaud (alcolizzato), Pierrette Boyer (Pierrette), Marcel Vallée (Sosthène), Louis Salou (giornalista) Pierre Delu (l'autista). L.: 800 m., D.: 18' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
Da: CNC - Service des Archives du Film

Alcuni balordi, frequentatori abituali di un bar nel quale si trova una slot-machine, decidono di rapinare l'oggetto del loro divertimento. Prima della fuga, uno dei ladri, giocatore incallito, non resiste alla tentazione di tentare la sorte. Viene dato l'allarme. La polizia arriva nel momento in cui si accorge che la macchina non funziona.

Cortometraggio delizioso, per le atmosfere, i volti degli attori, il décor, che rimandano ad un'epoca chiave del cinema francese.

A bunch of youngsters decide to steal a slot-machine, the object of their everyday amusement. One of the thieves cannot resist one last gamble. Policemen arrive just as the man understands that the machine is not working.

An extraordinarily amusing short, for its atmosphere, the actors, the set decorations, for all the elements recalling a key-moment for French cinema.

ore 18.50

Silent Garbo

THE TORRENT (Il torrente / Stati Uniti, 1926) R.: Monta Bell. S.: dal romanzo *Entre naranjos* di Vicente Blasco Ibañez. Sc.: Dorothy Farnum. F.: William Daniels. M.: Frank Sullivan. In.: Ricardo Cortez (Don Rafael Brull), Greta Garbo (Leonora Moreno), Martha Mattox (Doña Bernarda Brull), Gertrude Olmstead (Remedios), Edward Connelly (Pedro Moreno), Lucien Littlefield ("Cupido", il barbiere), Lucy Beaumont (Doña Pepa), Tully Marshall (Don Andreas), Arthur Edmund Carew (tenente Salvati), Mack Swain (Don Matias), Lillia Leighton (Isabel). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 1959m. D.: 75' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles.

Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / Musical accompaniment by Robert Israel (piano)

The Torrent è il primo film americano di Greta Garbo. Separata da Stiller da logiche di studio, la nuova attrice è diretta da Monta Bell; la MGM, probabilmente incerta su come utilizzarne l'esotismo non clamoroso, e forse ricordando che in *Gösta Berling* era stata un'italiana, le affida un ruolo latino. Nella sceneggiatura che Dorothy Farnum ricava dal melodramma di Blasco Ibañez, e nei tagli di una macchina da presa docile agli imperativi divistici, Garbo è protagonista assoluta: una ragazza povera e bella in una Spagna di maniera, più cupa che folclorica, innamorata di un ragazzo ricco a cui la madre va preparando un futuro politico, e destinata quindi all'abbandono. Fin dalle prime inquadrature, in modo più massiccio e meno articolato che nei film successivi, è il suo viso a dominare lo spazio e a segnare gli snodi narrativi: le inquadrature sono pensate per farne riverberare la luce, al primo bacio di Ricardo Cortez (uno dei molti annunciati e mancati eredi di Valentino) si indugia oltre misura sul suo chiarore di sfinge estatica, il profilo molto bello, con la testa leggermente sollevata, viene già usato per indicare una purezza altera che qui sprofonda dentro un grumo edipico. Rovesciando le premesse sociali, è lei ad essere isolata in un'aristocrazia di gesti e di sguardi, talora con contrapposizioni crude: l'imbelle Cortez, persuaso dalla madre, straccia la lettera d'amore che lei gli ha scritto e, con gesto involontariamente surrealista, ne dà i brandelli in pasto ai porci. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

Vicente Blasco Ibañez lo abbiamo letto nella BUR grigia del dopoguerra, che aveva pubblicato il suo romanzo più conosciuto, *Fango e cannelli*, assieme ai *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, reso celebre nel 1921 dal film di Rex Ingram con Rodolfo Valentino e nel 1961 dall'interminabile remake di Vincente Minnelli, con Glenn Ford. Non so se oggi i romanzi di Blasco Ibañez siano leggibili, ma restiamo attaccati al ricordo di una scompostezza passionale, di un rifiuto quasi programmatico di ogni revisione stilistica. Era tuttavia un personaggio simpatico. Nato a Valencia nel 1867, fuggì ben presto di casa per stabilirsi a Madrid, dove fece le sue prime esperienze letterarie come segretario di un romanziere d'appendice. Anarchico convinto e furioso, fondò il partito blasquista e fu deputato per alcuni anni, finché, stanco della politica, si recò in Argentina, dove, fra una conferenza e l'altra, trovò modo di fondare una colonia sulle rive del Rio Negro. Tornato in Europa, emigrò a Parigi, da dove si batté con rabbia contro il franchismo, fino al 1938, anno della sua morte, il giorno prima del suo compleanno. (Sandro Toni)

The Torrent is Greta Garbo's first American film. Separated from Stiller by the studio, the new actress was directed by Monta Bell; MGM, probably unsure how to use her unglamorous exoticism, and maybe remembering that she had played the role of an Italian in Gösta Berling, chose for her a Latin role. In the script adapted by Dorothy Farnum from Blasco Ibañez's melodrama, and in the cuts of a camera bending to star-system peremptory orders, Garbo was the absolute protagonist: a poor and beautiful girl in manneristic Spain, bleaker than folkloric, who is in love with a rich boy whose future is in politics according to his mother's wishes, and therefore her destiny is to be jilted. From the very first frames, in a more direct and less articulated manner than in her subsequent motion pictures, her face seems to dominate the space and mark the plot highlights: the frames are thought in a way as to reflect her inner light; when Ricardo Cortez (one of the many proclaimed and unsuccessful heirs to Valentino) kisses her for the first time, the camera lingers on her luminescence of enraptured sphynx; her

beautiful profile, with her head slightly raised, is already been used to point at a haughty purity here plunged into an Oedipal knot. By upsetting social tenets, she is isolated in an aristocracy of gestures and looks, sometimes with crude overlapping: cowardly Cortez, persuaded by his mother, tears up the love letter she has written him and, with an involuntarily Surrealist gesture, throws its pieces to the logs. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

We did read Vicente Blasco Ibañez in the first pocket books published in Italy in the post-war period, the BUR series with their famous grey cover. His most famous novels were Reed and Mud and The Four Horsemen of the Apocalypse, which acquired further fame with its adaptation for the screen in 1921 by Rex Ingram with Rodolfo Valentino and in 1961 in the long-drawn remake by Vincent Minnelli starring Glenn Ford. I do not know whether it is still possible to read Blasco Ibañez, to ovels today, but we are still attached to the memory of a passionate incoherence, an almost planned refusal of any stylistic attempt. He was nonetheless a pleasant figure; born in Valencia in 1867 he soon left home to settle in Madrid, where he made his first literary experiences as a secretary for a serial story writer. Staunch and fiery Anarchist, he founded the Blaguista party and sat in Parliament for a few years, until, tired of politics, he moved to Argentina, where, in between lecturing tours, he found the time to establish a colony on the Rio Negro. After his return in Europe, he emigrated to Paris where he campaigned against Franco until 1938, the year of his death, the day before his birthday. (Sandro Toni)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

DIE FREUDLOSE GASSE (La via senza gioia - L'ammaliatrice / Germania, 1925) R.: Georg Wilhelm Pabst. S.: da un romanzo di Hugo Bettauer. Sc.: Willi Haas. F.: Guido Seiber. Scgf.: Otto Erdmann, Hans Söhlne. In.: Werner Krauss (il macellaio), Asta Nielsen (Marie Lachner), Jaro Furth (consigliere Rumfort), Greta Garbo (Greta Rumfort), Einar Hanson (tenente Davy), Henri Stuart (Egon Stirner), Agnes Esterhazy (Regina Rosenow), Tamara (Eig Leidt), Valeska Gert (signora Greifer), Robert Garrison (Canez), Loni Nest (Rosa Rumfort). P.: Hirschel-Sofar Film, Berlino. L.: 3235 m. D.: 180' a 17 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Münchner Filmmuseum, Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano, Cinémathèque Française, National Film & Television Archive, Deutsches Institut für Filmkunde con il contributo del Projecto Lumière. Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Mol (piano)

Prima esibizione della versione restaurata / Première of the restored version

Il film è stato ricostruito sulla base dell'analisi di tutti i materiali esistenti, e in particolare da 5 elementi originali su supporto nitrato: una copia della collezione Raymond Rohauer, ora depositata alla Library of Congress; una copia colorata conservata dalla Cinémathèque Française; una copia della Cineteca Italiana di Milano, assemblata da due differenti materiali; una copia conservata al Gosfilmofond, in Russia, con due diverse grafiche per le didascalie; una versione di soli 60 minuti circa, conservata dalla George Eastman House. Questi materiali sono originati da due negativi diversi, montati in modo diverso, con ciak differenti, cosa che rende estremamente complesso il loro montaggio. In assenza di documenti di censura e di altre informazioni non film, la ricostruzione si è basata sul confronto di tutti i materiali, ed è descritta da Chris Horak su *Cinegrafie* n. 10, a cui rimandiamo per informazioni più dettagliate.

This new reconstruction of the film is based on the comparison of all existing materials, and particularly on the 5 existing nitrate materials: a print from the estate of Raymond Rohauer (now deposited at the Library of Congress); the Cinémathèque Française tinted print; a print from the Cineteca di Milano with French intertitles, which had apparently been cut together from two different versions; the Russian print from Gosfilmofond, which had two different typographies in the intertitles, leading to the belief that the original version had later been reworked; a 59-minute version from the George Eastman House. These five different versions originated from two different negatives, which had been cut differently and also used different shots, so that it was impossible to cut materials from the two negatives together in a single scene without losing the films elegance.

Without censorship cards or a complete print, the long work of reconstruction carried out by the Münchner Filmmuseum is based on the comparison and the analysis of all elements, and it is thoroughly described by Jan-Christopher Horak in an article published on the current issue of Cinegrafie (n.10, 1997).

C'erano molti soldi a disposizione, come di tanto in tanto accadeva a quei tempi; ci potevamo permettere un *All-Star-Cast*. Per ogni ruolo sceglie il miglior interprete, senza badare a spese. C'erano dei grandi del calibro di Asta Nielsen e Werner Krauss, ed altri attori dotati e all'epoca molto popolari ma ancora mancava l'interprete principale: una ragazza giovane e del tutto innocente, figlia di un consigliere della corte di Vienna vecchio ed in miseria. Questa ragazza, in virtù della sua assoluta innocenza, passava proprio attraverso i più evidenti rischi di degrado morale, senza averne peraltro la minima coscienza.

Ci sprememmo le meningi: nella Berlino dell'epoca si trovava di tutto tra le giovani leve - ma una ragazza schietta, dall'aria innocente, e per di più senza gli occhi blu non-ti-scordar-di-me, non si trovava così facilmente.

Una sera eravamo di nuovo a casa di Pabst, a bere e a spremerci le meningi.

Improvvisamente mi domandò: "Hai visto Gösta Berling di Mauritz Stiller?" Naturalmente avevo visto il capolavoro del grande regista svedese, distribuito poco tempo prima a Berlino. "Riesci a ricordarti l'attrice che interpreta la Contessa Dohna?"

In effetti quella della Contessa Dohna era una parte secondaria; ma sarebbe stato difficile dimenticare la giovanissima e bionda attrice, una leggiadra farfalla. "In questo momento è a disposizione. Una spedizione cinematografica con Mauritz Stiller a Costantinopoli è miseramente fallita per problemi finanziari, e lei è a Berlino e senza lavoro. Cosa ne pensi?"

"Eccellente, eccellente. Ma come riuscirai a convincere i tuoi capitalisti, che intendi assegnare ad una giovane principiante completamente sconosciuta il ruolo di protagonista in un film pieno di star?"

"Di questo mi occupo io. Tu sei d'accordo?" "Pienamente."

Presi congedo. Nell'ingresso mi infilai il soprabito e uscii. Ma sulla tromba delle scale mi voltai.

"Come hai detto che si chiama?" domandai. "Greta Garbo."

Sentii il nome, e probabilmente cinque minuti dopo l'avevo già dimenticato (...). Ma presto quel nome sarebbe stato per me indimenticabile.

Una situazione improvvisata - in quel periodo della storia del cinema non era raro - ci ridusse in una condizione piuttosto curiosa: nello studio si girava, mentre io non avevo ancora del tutto terminato la mia sceneggiatura, a cui lavoravo giorno e notte. Una mattina portai a Pabst allo studio le nuove scene che avevo preparato.

A un tratto gli chiesi: "Allora come se la cava la ragazza?" "Davvero molto strana", replicò lui. "Molto insolita. Resta qui un'oretta e stai a guardare!" "Lo sai benissimo che non ho tempo. Devo continuare a lavorare. Ci vediamo domani!" Ma il mattino dopo Pabst mi tratteneva.

"Devi assolutamente vederla! Al diavolo la tua pedanteria - adesso resti qui. Ora recita lei. Resta una mezz'oretta!" E allora rimasi. Un attimo dopo Greta Garbo entrò in scena, vestita di un semplice abito blu scuro, quasi senza trucco. Il resto fu un sogno. Già a diciannove anni era indescrivibile - era già una grandissima attrice tragica. Tutti erano in grado di vedere che recitava troppo velocemente, nervosa - volava letteralmente. Alcune scene dovettero addirittura essere girate al rallentatore, cosa non priva di svantaggi tecnici. Ma lei era davvero una meraviglia.

Invece di mezz'ora restai nello studio mezza giornata, e mi dimenticai del tutto della mia sceneggiatura. Quando me ne andai, ancora come ubriaco, non potetti tornare immediatamente a casa. Mi sedetti in un caffè lì accanto e le scrissi questa lettera:

"Cara Signorina Garbo!

Sono colui che ha scritto la sceneggiatura del film in cui Lei sta ora recitando. Spero che sia soddisfatta del Suo ruolo. Ma se L'avessi vista recitare prima, avrei scritto un film di cui Lei sarebbe stata l'unica interprete."

E poi scrissi la frase di cui sarò sempre orgoglioso:

"Le dico sin d'ora che Lei diventerà la più grande star del mondo."

(Willy Haas, *Die literarische Welt. Erinnerungen*, München, Paul List, 1960).

There was a lot of money available, as it happened sometimes in those days, and we could afford an all-star cast. For each role we chose the best interpreter, without minding the cost. There were great ones such as Asta Nielsen and Werner Krauss, and other gifted actors who at the time were very popular, but still the leading actress was missing: a young innocent-looking girl, the daughter of an old and impoverished former councillor at the Court of Vienna. This girl, by virtue of her peerless innocence, passed unscathed through the most evident risks of moral corruption, without even realising it.

We racked our brains: at the time in Berlin there was every sort of new-comers, but a sincere, innocent-looking girl, and the more so without the conventional forget-me-not blue eyes, was not so easy to come by.

One evening we were again at Pabst's house to have a drink and to rack our brains. All of a sudden Pabst asked me: «Have you seen Gösta Berling by Mauritz Stiller?» Of course I had seen the great Swedish director's masterpiece, just recently distributed in Berlin. «Do you recall the actress playing the role of Countess Dohna?»

In reality Countess Dohna's part was a minor one, but it would have been rather difficult to forget the very young and blond actress, a fair butterfly. «Now she is available. A new project with Mauritz Stiller in Constantinople has failed miserably for financial reasons and she is now in Berlin without any work. What do you think about it?»

«Fine, Fine. But how will you manage to convince your capitalists that you want to assign the role of protagonist in a film full of stars to a young totally unknown beginner?»

«Leave it to me. Do you agree?» «Completely.»

I took my leave. In the hallway I put my coat on and I left, but on the landing I turned around.

«What did you say her name was?» I asked. «Greta Garbo.»

I heard the name but probably I forgot it five minutes later (...) But soon after that that name would be unforgettable.

An unforeseen circumstance - in those days it was not so uncommon in cinema - found us in a rather bizarre situation: we were shooting in the studio, while I was still working night and day on the unfinished script. One morning I brought to Pabst the new scenes I had just completed.

All of a sudden I asked him: «So, how is the girl doing?» «She is really quite strange», he replied. «Very unusual. Stay here for an hour and just watch!» «You know quite well that I have no time, I must continue working. I'll see you tomorrow!» The next day Pabst made me stop there.

«You ought to really see her! To hell with your pedantry - now you stay here. It's her turn now, stay for just half an hour!» So I stayed. A second later Greta Garbo made her entrance on the set, wearing a plain dark blue dress, almost

without any make-up. The rest was just a dream. At nineteen she was already indescribable, a peerless tragic actress. All could see that she acted too rapidly, and nervously, her lines were almost a flood. Some scenes had to be shot in slow-motion, which was not totally devoid of technical problems, but truly she was a marvel...

I stayed in the studio for half a day instead of just half an hour, and I completely forgot my script. When I left, still light-headed like a drunkard, I could not come back home right away. I sat in the café nearby and I wrote her a letter:

«Dear Miss Garbo, I am the one who has written the script of the film you are now acting in. I hope that you are satisfied with the role. Had I seen you act before starting my effort, I would have wrote a film with you as the only interpreter.» Then I wrote the words which I will always be proud of:

«I am telling you that you will become the greatest star in the world.»

(Willy Haas, *Die literarische Welt. Erinnerungen*, München, Paul List, 1960).

martedì / tuesday 1

Cinema Lumière

ore 9.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered & Restored: Treasures from Pereda Collection

L'INSAISSABLE PICKPOCKET (Francia, 1908) P.: Pathé. L.O.: 135m. L.: 78m, D.: 4' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

LA COQUE (Francia, 1913) P.: Pathé. L.O.: 150 m. L.C: 119 m. D.: 6' a 16 f/s. Didascalie spagnole / Spanish intertitles

LA VENDETTA (Francia, 1909) R.: Gerard Bourgeois. P.: Pathé. L.O.: 170m. L.: 129m. Pochoir. D.: 6' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

LE GUIDE (Francia, 1910) P.: Pathé. L.O.: 180 m., L.: 168m, D.: 9' a 16 f/s. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles

LE LANGAGE DES FLEURS (Francia, 1905) P.: Pathé. D.: 1' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / *Musical accompaniment by Charles Janko (piano)*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, con il contributo del Proyecto Lumière

Fernando Pereda è una delle maggiori figure della poesia uruguayana del XX secolo. L'attrazione per l'arte cinematografica e in particolare per quella muta lo convinse, a partire dal 1935, a raccogliere i capolavori del passato, con una particolare predilezione per il cinema primitivo.

Sempre in contatto con l'Europa, la sua collezione fu ammirata da molti, tra cui Henri Langlois, Rafael Alberti e Giuseppe Ungaretti. Negli ultimi anni della sua vita Pereda decise di donarla al Sodre.

In occasione del Congresso Fiaf organizzato a Montevideo potei scoprire la rilevanza di questo fondo che ho esplorato qualche anno dopo assieme a Vittorio Martinelli nel quadro della Recherche des film perdus, promossa dal Proyecto Lumière. Grazie alla collaborazione dell'Archivo Nacional de la Imagen - Sodre e della Cinemateca Uruguay, abbiamo potuto identificare buona parte del materiale e far conoscere, anche in Europa, l'importanza di questa collezione composta da film primitivi e da classici degli anni '10 e '20, spesso conservati in copie formidabili.

Tramite la collaborazione tra Cineteca di Bologna, Cinémathèque Belge e Archivo Nacional de la Imagen - Sodre è stato possibile lanciare un progetto internazionale per la salvaguardia di questo materiale che viene oggi, finalmente, restituito allo schermo. (Gian Luca Farinelli)

"...Essere testimoni di una vita che fu e che ci porta nella finzione cinematografica dove si è impigliato quel tempo pieno di luci ed ombre, di lucenti bastoni, di bianche mani inguantate, di violette odorose, di galanterie e romanticismi di un'epoca passata, produce in noi l'infinita tristezza e la singolare emozione di avvicinarci ad un altro mondo animato, diverso dal nostro quotidiano che, a sua volta, un giorno, immancabilmente, non sarà più". (Fernando Pereda)

Fernando Pereda is one of the most important Uruguayan poets of the 20th century. The attraction for the seventh art, cinema, and in particular for the silent period made him - from 1935 onward - to collect masterpieces from the past and to fall madly in love with the early cinema.

As he kept strong ties with Europe, his collection was admired by many artists, such as Henri Langlois, Rafael Alberti and Giuseppe Ungaretti. In the last years of his life Pereda decided to bequeath his collection to Sodre Archive.

During the FIAF Congress held in Montevideo I was able to discover this important bequest, which a few years later I explored together with Vittorio Martinelli within the framework of Recherche des film perdus, promoted by Proyecto Lumière. Thanks to the co-operation of Archivo Nacional de la Imagen - Sodre and Cinemateca Uruguay we have been able to identify great part of the material and to make this important collection, composed of early films and classics from the teens and twenties, often in prints of extraordinary quality, known also in Europe.

Thanks to the co-operation with Cineteca of Bologna, Cinémathèque Belge and Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, it has been possible to launch an International project for the protection of this material which today is at last brought back to the screen. (Gian Luca Farinelli)

«... Bearing witness of a life that was and that leads us within the realm of cinematographic fiction, where that time full of light and shadow, sparkling ramblings, white gloved hands, scented violets, gallantry and romantic gestures from a past era have been entangled together, fosters in us an infinite sadness and the unique emotion of approaching another animated world, different from our everyday life which in its turn and unmistakably one day will cease to be.» (Fernando Pereda)

ore 9.25

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

LES OMBRES QUI PASSENT (Francia, 1924) R.: Alexandre Volkov. Ass. regia: Serge Nadjedine, Fédor Asagarov. Sc.: Alexandre Volkov, Kenelm Foss, Ivan Mosjoukine. F.: Fédote Bourgassov, Nicolas Toporkov. Segf.: Ivan Lochakov. C.: Paul Poirer. In.: Ivan Mosjoukine (Louis Barclay), Nathalie Lissenko (Jacqueline), Andrée Brabant (Alice Barclay), Henry Krauss (papà Barclay), Georges Vaultier (John Pick), Camille Bardou (Ionesco). P.: Films Albatros. D.: Films Armor. L.: 2469 m. D.: 135' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / *Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)*

La sceneggiatura è, bisogna ammetterlo, abbastanza debole e si sviluppa a partire da un'avventura sentimentale poco originale. Tutto l'interesse risiede nei dettagli e nello spirito cinematografico che lo anima, il quale è lo spirito cinematografico di Mosjoukine stesso. E questi dettagli sono deliziosi. Per caso, Mosjoukine non è rimasto affascinato dall'arte di Charlie Chaplin? Si sarebbe spinti a crederlo dal fatto che la fantasia, da lui immaginata e vissuta in maniera così intensa, è profondamente charlottesca. Quella vivacità gioiosa e leggera, quell'ironia, quel senso dell'osservazione comica e, soprattutto, quella fiamma. E i suoi slanci verso le vette del dramma interiore lo mostrano animato da un vero e proprio genio, un genio sofocleo e shakespeariano (...). (Robert Trévis, «Cinéa-Ciné», n. 14, 1/6/1924)

The script - we must admit it - is rather weak and the plot develops around a sentimental adventure lacking originality. All the interest resides in details and in the cinematic spirit that animates it, which is Mosjoukine's cinematic spirit per se. And those details are just delicious. By any chance, has Mosjoukine been fascinated by Charlie Chaplin's charm? We might end up believing it from the fact that the fantasy, imagined and lived by him in such intense manner, is deeply Charlie-like. And that happy and light vivaciousness, the sense of comic observation and mostly that burning flame. His leap towards the summit of inner drama shows him animated by true genius, the same genius he shares with Sophocles and Shakespeare (...). (Robert Trévis, Cinéa-Ciné, no. 14, 1/6/1924)

ore 11.40

Silent Garbo

LOVE (T.I.: *Anna Karenina* / Stati Uniti, 1927) R.: Edmund Goulding e, in parte, Dimitri Buchowetzki. S.: Lorna Moon, dal romanzo *Anna Karenina* di Lev Nikolaevic Tolstoj. Sc.: Frances Marion. F.: William Daniels. M.: Hugh Wynn. In.: Greta Garbo (*Anna Karenina*), John Gilbert (*Conte Aleksei Wronsky*), George Fawcett (*Granduca*), Emily Fitzroy (*Granduchessa Betsy*), Brandon Hurst (*Senatore Karenin*), Philippe De Lacy (*Serezha*, il figlio di Anna). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2250 m., D.: 80' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Turner Entertainment and Warner Bros., con permesso della Hollywood Classics

Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / *Musical accompaniment by Robert Israel (piano)*

Lo stesso anno in cui viene realizzato *Flesh and the Devil*, la MGM, ben decisa a sfruttare l'affiatamento romantico tra Garbo e John Gilbert che già riempiva le cronache hollywoodiane, precipita i due attori in una versione molto soft di *Anna Karenina*, diretta da Edmund Goulding e intitolata *Love* (ad un titolo tanto generico ci si risolse per la possibilità di pubblicizzare il film con la scritta *Greta Garbo e John Gilbert in Love*). Per Garbo, l'incontro con Anna pare d'altra parte naturale e necessario: la perfetta icona letteraria dell'autodistruzione romantica trova il viso e il corpo che, per una sorta di affinità genetica profonda, saprà restituire ogni luce, ogni ombra, ogni tremito del suo abbandono e del suo strazio. Invece, sorprendentemente, lo studio decide di dare alla storia una virata più morbida, di addomesticarne la crudeltà. Il film di Goulding prolunga la felicità di Anna e Wronsky, cullati nelle loro scene di amore bucolico sotto gli alberi, nei loro luminosi abiti bianchi, negli abbracci di cui Goulding e Daniels curano il perfetto equilibrio chiaroscurale. Arrivano poi le scene della solitudine, il corpo già sottile di Garbo al centro dei consueti spazi dal lusso gelido, l'incontro di lei e di Wronsky nel riflesso di un grande specchio, quando entrambi sembrano già fantasmi e la loro passione un'ombra che li opprime. Ma anche lasciando da parte l'assurdo finale di molte copie tuttora circolanti (Anna e Wronsky felicemente riuniti dopo la morte di Karenin), la prima *Anna Karenina*, più sensuale e meno stilizzata della successiva versione firmata da Clarence Brown, ha la colpa di sottrarre a Garbo quel destino che le apparteneva di diritto: e fa del suo suicidio finale una sorta di puro sacrificio, non la resa cupa, pulsionale, alla fine del desiderio, non l'abbandono a ciò che, Garbo sembra saperlo da sempre, comunque ci aspetta al di là del principio di piacere. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

That same year when The Flesh and the Devil was shot, MGM, wanting to exploit the romance between Garbo and John Gilbert which already filled

Hollywood news, plunged the two actors in a very soft version of Anna Karenina, directed by Edmund Goulding, with the title of Love (such generic title was chosen in order to advertise the movie with the headline: Greta Garbo and John Gilbert in Love). For Garbo the meeting with Anna seems both natural and necessary: the perfect literary icon of romantic self-destruction finds the face and the body which for a sort of deep genetic affinity will be able to give back every light, every shadow, every shiver of her abandonment and her desperation. Instead and quite surprisingly the studio decided to give the story a softer turn, to tame her wildness. Goulding's film extends the happiness of Anna and Wronsky, lulled by their scenes of bucolic love among the trees, in their shining white clothes, in the embraces that Goulding and Daniels study in a perfect balance of chiaroscuro. Then the scene of solitude, Garbo's now slender body at the centre of cold luxury, her encounter with Wronsky reflected by a large mirror, when both seem already ghosts and their passion a shadow oppressing her. But even leaving aside the absurd ending of many prints still circulating (Anna and Wronsky happily reunited after Karenin's demise), the first Anna Karenina, more sensual and less stylised than the subsequent version directed by Clarence Brown, does take away from Garbo that fate which was hers by right: and it would make of her final suicide a sort of pure sacrifice, and not the dark, passionate surrender at the closing of desire, nor her relinquishment to what should be expected lurking behind the principle of pleasure (and Garbo seems to have known it always). (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

ore 14.45

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

HACELDAMA ou LE PRIX DU SANG (Francia, 1919) R., Sc. e M.: Julien Duvivier. F.: Gaston Aron, Julien Duvivier. In.: Camille Bert (Bill Stanley), Séverin-Mars (Landry Smith), Jean Lorette (Jean Didier), Pierre Laurel (Pierre Didier), Susy Lile (Minie Destrat), Yvonne Brionne (Kate Lockwood). P.: Burdigala Film (Julien Duvivier). L.: 1551 m., D.: 83' a 16 f/s.

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / *Musical accompaniment by Frank Mol (piano)*

Il film è stato restaurato a partire dagli elementi conservati dalla Cinémathèque Française: un negativo originale su supporto nitrato parzialmente decomposto, e contenente parti duplicate in epoca muta, e di un duplicato su supporto di sicurezza di modesta qualità fotografica; le didascalie, assenti nel negativo, sono state ricostruite. I colori sono stati attribuiti seguendo le indicazioni dei negativi.

The restoration is based on the elements held by the Cinémathèque Française: a nitrate original camera negative partly decomposed and already containing parts poorly duplicated in the silent era; and a safety dupe negative of second rate photographic quality; the colours are reconstructed following the instructions noted on the negative; the intertitles, missing in the negatives, have been reconstructed.

Il giovane cineasta inesperto di 23 anni che realizzò *Haceldama* nel 1919, con una équipe tecnica ridotta al minimo, nella quale lui stesso svolgeva tutti i compiti principali (...), sembra conoscere quasi tutto di un mestiere che fino ad allora non aveva avuto modo di esercitare se non da lontano. (...) *Haceldama* non ha, in tutti i casi, più nulla della teatralità che aveva caratterizzato il cinema primitivo francese, terminato con la prima guerra mondiale.

Ciò che è più straordinario, in *Haceldama*, è lo scorrere parallelo delle trame operato grazie a un montaggio che passa da una vicenda all'altra, a volte intrecciandole perché i personaggi possano reincontrarsi, con una fluidità e una libertà straordinarie perché prive di un metodo sistematico. (...) L'originalità stilistica di *Haceldama*, più che l'elaborazione di un soggetto carico di convenzioni, è la prova che il giovane Duvivier è già in grado di offrire allo spettatore una drammaturgia ricca e tesa, il ritmo incisivo di un inventivo montaggio, che sollecita un'attenzione permanente su personaggi costantemente accerchiati. Tutte qualità che, lungo una carriera che terminerà quarantotto anni più tardi, Julien Duvivier non terminerà mai di coltivare, film dopo film, senza mai pretendere di essere un autore, ma con la passione per il proprio mestiere. (...) Duvivier è uno dei rari autori francesi, con Jean Renoir e René Clair, ad aver sviluppato la sua carriera lungo il periodo del muto e del sonoro con risultati incontestabili; ma nel muto Duvivier ha realizzato tre volte più film di Renoir (più giovane) e di Clair che è un po' il fratello maggiore (di due anni). Duvivier ha perfettamente assimilato il difficile passaggio al sonoro, attraversando con successo le differenti fasi di sviluppo del cinema francese fino alla *Nouvelle Vague*. Con l'emergere di quest'ultima, alla fine degli anni cinquanta, la sua popolarità è tramontata, complice la critica, spesso negativa, che ha accompagnato l'uscita dei suoi film. (Hubert Niogret, *Julien Duvivier*, a cura di Aldo Tassone, Milano, Il Castoro, 1996)

The 23-years old unexperienced filmmaker who made Haceldama in 1919, with a very small crew, where he himself carried out all the main tasks (...) seems to know almost everything in this profession which until then he had experienced only at a distance (...). In any case Haceldama did not have anything left belonging to the theatricality which had imbued the early French cinema, ending with the First World War.

What is really extraordinary in Haceldama is the parallel flowing of plots made through an editing moving from one story to the other, sometimes intermingling them, so that characters may meet again, with a flowing and extraordinary freedom, because devoid of any systematic method (...). The stylistic originality of Haceldama, more than its elaboration of a subject replete of conventions, is the proof that young Duvivier is already capable of offering spectators a rich and

tense dramatic approach, an incisive and inventive editing, fostering a permanent attention on constantly surrounded characters. All qualities which, along a career that was to end forty-eight years later, Jean Duvivier would never cease to develop, film after film, without ever claiming to be an author, but with the sincere passion for his profession (...). Duvivier is one of the rare French authors, with Jean Renoir and René Clair, who developed his career through the silent and sound periods with indisputable results; but in the silent era Duvivier made three times more films than Renoir (younger than him) and Clair who is somewhat the eldest brother (just by two years). Duvivier perfectly assimilated the difficult passage to sound, moving successfully along the different developmental stages in French cinema up to the Nouvelle Vague. With the latter's emergence at the end of the fifties, his popularity came to an end, also due to the often negative reviews accompanying his films. (Hubert Niogret, Julien Duvivier, a cura di Aldo Tassone, Milano, Il Castoro, 1996)

ore 16.10

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered & Restored: Treasures from Pereda Collection

PARIS ELEGANT/LE BOIS DE BOULOGNE (France, 1907) P.: Pathé. L.O.: 165m L.: 48m. D.: 2' a 16 f/s.

Didascalie spagnole / Spanish intertitles

MATCH DE BOXE ANGLAISE (France, 1907) P.: Pathé. L.O.: 125 m., L.: 112m, D.: 5' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

CESAR BIROTTEAU (France, 1911) R.: Emile Chautard. In.: Charles Krauss, Georges Seillard, Juliette Clarens. P.: Eclair. L.O.: 286 m. L.: 275m. D.: 15' a 16 f/s. Didascalie spagnole / Spanish intertitles

CHASSEZ LE NATUREL, IL REVIENT AU GALOP (Francia, 1912) P.: Pathé / Comica. L.O.: 155 m. L.: 92m. D.: 4' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

CENDRILLON OU LA PANTOUFLE MERVEILLEUSE (Francia 1907) R.: Albert Cappellani. Prod.: Pathé. L.O.: 295m. L.: 63m. D.: 3' a 16 f/s. Senza didascalie / without intertitles

L'INFALLIBLE BAUME (Francia 1912) P.: Pathé Nizza. L.O.: 115. L.: 77m. D.: 4' a 16 f/s. Didascalie spagnole/Spanish intertitles

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / Musical accompaniment by Charles Janko (piano)

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, con il contributo del Proyecto Lumière

ore 16.40

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

GESCHLECHT IN FESSELN (T.I.: Sesso in catene / Germania, 1928) R.: Wilhelm Dieterle. S.: Franz Höllering, Karl Plättner. Sc.: Herbert Juttke, Georg C. Klaren. F.: Walter Robert Lach. Scgf.: Max Knaake, Fritz Maurischat. Truc.: Paul Dannenberg. Mus.: Fritz Brunn, Pasquale Ferris. In.: Mary Johnson (Hélène Sommer), Wilhelm Dieterle (Franz Sommer), Gunnar Tolnaes (Rodolphe Steinau), Paul Henckels (Geheimrat), Hans Heinrich von Twardowsky (Alfred), Gerd Briese, Hugo Werner Kahle, Karl Goeth, Friedrich Kurth, Arthur Duarte, Anton Pointner. P.: Leo Meyer, Essem-Film GmbH, Berlino. D.: 112' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Münchner Filmmuseum

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)

Prima della proiezione verrà mostrata la bobina che conteneva i tagli di censura del film, ritrovata dal Münchner Filmmuseum / Before the screening, a reel found by Münchner Filmmuseum, containing the scenes cut by censors, will be projected.

Si tratta di un ménage piccolo-borghese, perfettamente normale, nel quale ognuno dei partner si trova benissimo nel proprio ruolo. L'uomo lavora fuori, la donna si occupa delle faccende di casa in attesa che il figlio nasca. In questo film, la catastrofe della disoccupazione - benché durante quel periodo la disoccupazione assumesse delle proporzioni davvero disastrose - è prima di tutto un fatto simbolico, è l'evento che giunge a turbare un ordine convenzionale: da quel momento in poi anche la donna dovrà avere un impegno, un lavoro proprio da mostrare davanti agli altri uomini, e mettersi in vendita assieme alle sigarette che offre durante la notte. Quanto al marito, egli perde la sicurezza anonima, istituzionale, del suo ufficio ed è costretto a svolgere un lavoro che lo relega a spettatore della modernità - che è la grande posta sociale nell'epoca della taylorizzazione e della razionalizzazione economica - ma anche a spettatore della "normalità" domestica e della prosperità borghese: egli, infatti, fa il venditore di aspirapolveri porta a porta. Lo statuto del suo crimine merita poi un approfondimento, visto che, dopotutto, è innocente. Difendendo la sua proprietà - la sua donna - dallo sguardo e dalla mano di un altro uomo (il quale sarà vittima di una caduta mortale dopo aver ricevuto un pugno), egli non fa che resistere al declino dell'ordine antico, alla pericolosa liberazione della nuova femmina con un taglio di capelli "da maschietto", la cui immagine si afferma sui giornali e le riviste e il cui spettro ossessiona questa società quanto il timore dell'omosessualità.

Inoltre notiamo come si dispieghi tutto un dispositivo paranoico per avviare gli eroi ad amori omosessuali, sottintesi ma tuttavia espliciti. E il gesto di un uomo che pone la sua mano su quella del compagno di cella è sottolineato come il colmo di ignominia, come la conseguenza di una decadenza per due volte annunciata: la perdita di uno statuto sociale (disoccupazione, caduta nel proletariato) e di uno statuto patriarcale (la casa, la moglie).

Da un lato l'ottimismo "malgrado tutto" espresso dal suicidio della proletaria

Mamma Krause di Piel Jutzi, preludio ad un avvenire migliore; dall'altro il realismo disperato dell'operaio disoccupato di *Kuhle Wampe*, che libera la sua famiglia dal peso di una bocca inutile, il doppio suicidio col gas di Franz e della sua donna, incapaci di sopravvivere al proprio "scarto" sessuale, è forse, in fin dei conti, un gesto che supera questo film "modesto" e la sua paranoia piccolo-borghese per evocare, con una brutalità sconcertante, la tragedia che attendeva tutta una nazione. (Noël Burch)

This is a middle-class perfectly ordinary ménage, when each partner is at ease with his/her role. The man is the provider, the woman takes care of the house, while waiting for their child to be born. In this film, the catastrophe of unemployment - although in those days unemployment was reaching staggering figures - is first of all a symbolic event perturbing conventional order: from that time onward the woman has to find work, a job where she displays herself to other men, selling cigarettes to night revellers. As for her husband, he loses the anonymous institutional certainty of his office work and is forced into the constraining role of a mere spectator of modernity - the great social challenge in the days of Taylorism and economic streamlining - but also of the domestic "normality" and bourgeois prosperity: he sells vacuum cleaners door to door. The status of his crime needs a thorough study, considering that he is after all innocent. By defending his property - his woman - from the glance and hands of another man (who will fall to his death after being hit), he just tries to fight against the decline of the old order, the dangerous freedom of the new woman with her new "page-boy" hair cut, whose image is taking hold in newspapers and magazines and is haunting society as much as the fear of homosexuality. It should also be remarked that a paranoid plot is fully developed to push our heroes towards homosexual liaisons, all implicitly explicit. And the gesture of a man placing his hand on the one of his cell mate is stressed as the depth of ignominy, the consequence of a twice proclaimed decadence: the loss of a social (unemployment, the plummeting into proletariat) and patriarchal status (the house, the wife).

On the one hand the optimism "despite everything" expressed by the suicide of proletarian Mother Krause by Piel Jutzi, as the prelude for a better future; and on the other the desperate realism of the unemployed worker in *Kuhle Wampe*, freeing his family of the burden of a useless mouth to feed, the double suicide with gas of Franz and his woman, who are unable to survive their sexual "difference", are maybe a gesture encompassing this modest film and its low middle-class paranoia in order to evoke the tragedy soon awaiting the whole nation with disquieting brutality. (Noël Burch)

ore 18.30

Silent Garbo

THE TEMPTRESS (T.I.: La tentatrice / Stati Uniti, 1926) R.: Fred Niblo, Mauritz Stiller. S.: dal romanzo *La tierra de todos* di Vicente Blasco Ibañez. Sc.: Mauritz Stiller, rimaneggiata da Dorothy Farnum. F. Tony Gaudio. M.: Lloyd Nosler. In.: Greta Garbo (Elena De Torre Blanca), Antonio Moreno (Manuel Robledo), Marc MacDermott (banchiere Fontenoy), Roy D'Arcy (Manos Duros), Lionel Barrymore (Canterac), Armand Kaliz (marchese Federico De Torre Blanca), Alys Murrell (Josephine), Steve Clemente (Salvadore), Roy Coulson (Trinidad), Robert Anderson (Pirovani), Francis McDonald (Timoteo), Hector V. Sarno (Rojas), Virginia Brown Faire (Celinda), Inez Gomez (Sebastiana). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2651m. D.: 93' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / Musical accompaniment by Robert Israel (piano)

C'è ancora Blasco Ibañez, c'è il consueto esotismo popolare di una storia divisa tra Parigi e il Sudamerica, c'è persino una diga che ancora una volta cede spazzando via uomini, sentimenti e impasse narrative nel film successivo che la MGM attribuisce a Greta Garbo. *The Temptress* dovrebbe essere un film di Mauritz Stiller; in realtà il regista svedese viene licenziato dopo dieci giorni di riprese, e al suo posto arriva Fred Niblo. Difficile dire quanto resti del film stilneriano, perlomeno in termini di metraggio; l'abitudine è quella di riconoscerne le tracce nella distratta ricchezza barocca e nell'accurata articolazione di piani delle prime sequenze, dove una festa in maschera offre a Garbo l'occasione di annunciare la propria bellezza con una breve suspense, di concertarne e prepararne la rivelazione. Ed è risolta con drammatica eleganza la scena in cui lei, supplicata dallo sconosciuto che ha appena incontrato, si toglie infine la maschera, e noi vediamo come il riflesso abbagliante del suo viso, nel controcampo, nella luce che d'improvviso piove sulla meraviglia di lui (caduta la maschera, si prolunga ancora un attimo la delizia dell'attesa: Garbo alza molto lentamente lo sguardo). Una luce simile pietrifica il viso di Antonio Moreno poco più tardi, davanti alla diversa rivelazione dell'identità sociale: la donna senza nome appartiene ad un altro, è una moglie borghese. (...) C'è un momento di sospensione, di smarrimento feroce, nell'accumulo di eventi che poi *The Temptress* riesce a sostenere. Garbo ha raggiunto Antonio Moreno in Argentina (l'arrivo è solo una gamba che esce da una carrozza, e una panoramica che risale lungo il corpo fino a scoprire metà del viso sotto l'ala del cappello). E' sola davanti ad uno specchio, come spesso le accade, e per una volta lo specchio non restituisce il mistero della bellezza, ma la sua spaventosa fragilità: lo specchio è deformante, il viso è sfigurato, noi lo osserviamo con curiosità turbata, Garbo riesce ad esprimere un momento di puro orrore. Dura solo qualche istante il sacrilegio della bellezza deturpata, la rassicurazione viene offerta prima da un nuovo specchio (delle mie brame), quindi dagli occhi degli uomini. Ma intanto è come se una faglia si fosse aperta, l'annuncio del diavolo che corromperà la carne, la ridicola tragedia di ogni tentazione e di ogni seduzione. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

Again Blasco Ibañez, the usual popular exoticism of a plot split between Paris and South America, there is even a dam that breaking once again would sweep away men, feelings and narrative bottlenecks in the next movie that MGM assigned to Greta Garbo. The Temptress should have been a Mauritz Stiller's movie; in reality the Swedish director was to be fired ten days after the shooting started and his place was taken by Fred Niblo. It is quite hard to say what remains of Stiller's hand in the movie, at least in terms of footage: usually traces are found in the distracted Baroque richness and in the detailed and accurate articulation of frames in the first sequences, where a masked ball offers Garbo the chance to show her beauty by a brief suspense, to design and prepare the revelation. The scene where, entreated by the stranger she has just barely met, she takes away her mask at last, finds its perfect resolution, and we see the blinding reflection of her face, in the reverse angle, in the light that suddenly drops on his wonderment (the mask has fallen, and for a second the joy of waiting is prolonged: Garbo raises her eyes very slowly). A similar light would turn to stone Antonio Moreno's face a bit later, before another revelation of social identity: the nameless woman belongs to another man, she is married. (...) There is a suspended moment, a ferocious bewilderment, in the progression of events that The Temptress is capable of sustaining. Garbo has joined Antonio Moreno in Argentina (the arrival is just a leg protruding from a cab, and a panoramic shot moving up along the body to discover half her face under the brim of her hat). She is alone in front of the mirror, as it would happen often, and just for once the mirror does not send back the mystery of beauty, but her frightening frailness: this is a distorting mirror, her face is disfigured - we watch it in our upset curiosity - and Garbo expresses here a moment of pure horror. The sacrifice of disfigured beauty lasts only a moment, reassurance is again offered by a new mirror (the magic one), and men's admiring stares. But at the same time this is as if a fault has been opened, the announcement that the devil will corrupt the flesh, the ridiculous tragedy of every temptation and seduction. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

Museo Civico Archeologico via dell'Archiginnasio

ore 21.30

Inaugurazione della mostra / Opening of the exhibition

Fantasmî erotici della strada, mezzo secolo di affissi cinematografici italiani / *Erotic ghosts from the street, half a century of Italian cinema posters* da un'idea di Bernard Martinand / *from an idea by Bernard Martinand*

Fantasmî erotici della strada, mezzo secolo di affissi cinematografici italiani, ospita circa cento affissi che consentono di scoprire il lavoro di illustratori, spesso anonimi, che hanno consacrato una parte del loro lavoro al cinema popolare. L'erotismo ha sempre fatto vendere e il suo posto nella grafica cinematografica ha raggiunto l'apogeo nel corso dei '70, quando lo spettatore del film X è dilagato in Europa e alcuni illustratori, soprattutto in Italia, hanno saputo dare corso al loro talento.

I manifesti vengono esibiti all'interno di una scenografia appositamente ricostruita che li ricolloca nel loro ambiente naturale, quello dove erano visti, cioè sulle facciate dei cinema di quartiere e sui muri delle nostre città; perché il vero luogo d'esposizione di un manifesto cinematografico è, ancora oggi, la strada. *Fantasmî erotici della strada, mezzo secolo di affissi cinematografici italiani* (*Erotic ghosts from the street, half a century of Italian cinema posters*), an exhibition designed by Bernard Martinand and accompanied by a catalogue published by Grafis, will exhibit more than one hundred posters which will enable us to discover the activity of artists - very often unknown - who dedicated their work to popular film production.

Eroticism has always been an atout in film exploitation, and its role in film posters attained its apogee during the seventies, when X-rated movies were widely distributed in Europe, and many talented designers, particularly in Italy, worked on this genre. The posters will be exhibited in a decor created for this exhibition, in order for them to be seen as they used to be, i.e. on the walls of our streets and in the "small cinema around the corner"; because the real space for exhibiting a cinema poster is still the street!

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.15

Scènes grivoises et d'un caractère piquant

FLIRT EN CHEMIN DE FER (Francia, 1902) P.: Pathé Frères. L.O.: 15m. L.: 15m

BAIGNADE INTERDITE (Francia, 1903) P.: Pathé Frères. L.O.: 25m. L.: 20m.

L'AMOUR A TOUS LES ETAGES (Francia, 1903) P.: Pathé Frères. L.O.: 85m. L.: 80m.

LA PUCE (Francia, 1904) P.: Pathé Frères. L.O.: 20m. L.: 10m

LE BAIN DES DAMES DE LA COUR (Francia, 1904) P.: Pathé Frères. L.O.: 25m. L.: 20m

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Filmoteca Española

DANSE NICOLSKA (1920ca) D.: 5' Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / *Musical accompaniment by Charles Janko (piano)*

Ritrovati e restaurati - Tesori dalla Collezione Pereda - *Rediscovered & Restored Sodre - Treasures from Pereda Collection*

DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (T.I.: *Il diario di una donna perduta* / Germania, 1929) R.: Georg Wilhelm Pabst. S.: dal romanzo omonimo di Margarethe Böhme. Sc.: Rudolf Leonhardt. F.: Sépp Algeier. Scgf.: Ernő Metzner, Emil Hasler. In.: Louise Brooks (Thymian Henning), Fritz Rasp (Meinert), Joseph Rovinsky (il farmacista Henning), André Roanne (il giovane conte Osdorff), Arnold Korff (il conte Osdorff), Edith Meinhard (Erika), Sybille Schmitz (Elisabeth), Andrews Engelmann (il direttore del riformatorio), Valeska Gert (sua moglie), Vera Pawlowa (la zia Frida), Franzisca Kinz (Meta), Siegfried Arno, Kurt Gerron. P.: Hom-Film, Berlino. L.: 2956 m. D.: 110'. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Deutsches Institut für Filmkunde di Wiesbaden, Cinémathèque Royale de Belgique, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre

Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / *Musical accompaniment by Alain Baents (piano)*

Prima esibizione della versione restaurata / *Première of the restored version*

La presente edizione si basa principalmente sulle uniche tre copie positive d'epoca sopravvissute, tutte incomplete: una copia conservata dalla Cinémathèque Française, con didascalie franco-tedesche; una copia conservata dalla Cinémathèque Royale Belge con didascalie franco-fiamminghe; una copia ritrovata presso l'Archivo Nacional de la Imagen - Sodre di Montevideo, ottenuta montando diverse copie positive di varia provenienza, con didascalie spagnole e con alcune didascalie flash originali tedesche, e contenente quattro delle cinque scene che risultano essere state tagliate dalla censura tedesca.

La copia belga e la copia francese provengono da due negativi diversi, mentre la copia uruguayana è montata in gran parte con scene stampate dallo stesso negativo della copia francese, ma contiene anche scene provenienti da negativi diversi. Visto lo stato delle copie, non si è potuto arrivare ad una versione completa utilizzando scene provenienti unicamente da un solo negativo, si è però cercato di mantenere coerenza di materiali all'interno delle varie scene, laddove possibile. Il testo delle didascalie è stato stabilito sulla base delle didascalie franco-tedesche della copia parigina, testo che si è rivelato identico a quello delle didascalie originali "flash" contenute nella copia uruguayana. In un solo caso - la scena del risveglio di Thymian nella casa di appuntamenti, mancante nelle altre copie - si è dovuti ricorrere alle didascalie franco-fiamminghe della copia belga, il cui testo è manifestamente difforme da quello originale. Gli inserti sono tutti originali, tranne tre, il cui testo è stato ricostruito sulla base di indizi contenuti nelle immagini sopravvissute.

The restoration is mainly based on the only three existing nitrate positive prints, all of them incomplete: a positive print held at the Cinémathèque Française, having french-german intertitles; a nitrate positive print from the Cinémathèque Royale de Belgique, having french-flemish intertitles; and finally a recently discovered print found at the archive of SODRE, in Montevideo; this print was edited by cutting together materials coming from at least four different sources, it does contain four of the five scenes originally cut by German censors, and it has some Spanish titles, and some flash-titles of the original German intertitles. The Paris print and the Brussels print are printed from two different camera negatives, while the Uruguayan print is mainly formed by parts originated by the same negative as the Paris one. Because of incompleteness of all prints, it was impossible to produce a complete version containing only parts coming from one camera negative; in reconstructing the film we tried to maintain a certain degree of consistency at least within the different scenes, wherever possible.

The text of intertitles was reconstructed on the base of the french-german intertitles in the Paris prints, which are identical to the flash-titles contained in Montevideo print. In only one scene - Thymian waking in the brothel - which is missing in all other prints we had to use the text of the french-flemish intertitles, which are surely different from the original ones. The inserts are all original but three, that we had to reconstruct on the base of what can be seen in the images.

Due aspetti colpiscono nella bobina recentemente recuperata a Montevideo del *Tagebuch einer Verlorenen* di Pabst, che in precedenza non erano - o non erano ancora - chiaramente evidenti: la continua presenza visiva del denaro in forma di banconote e la comicità, garantita già dalla sola apparizione di Siegfried Arno. Finora il suo nome compariva solamente nello staff del film; finalmente siamo venuti a conoscenza del piccolo film nel film che lui interpreta. Nucleo di questo episodio è la comicità che si genera dalla relazione tra denaro e appagamento sessuale - per dirla con Henri Bergson: la relazione tra un atto meccanico, la spesa di denaro gestito dal capitale, ed un atto vivo, vitale, lo spendersi sessualmente. In questo senso l'episodio ritrovato sembra essere il pendant comico della tragedia nella *Freudlose Gasse*. La recente ricostruzione di questo film illumina a sua volta sull'associazione tra capitale e sessualità: la casa di piacere della Signora Greiner raccoglie le ragazze che la potenza del capitale ha espulso dalla società, che sono finite nella "via senza gioia", per farne una società ad uso dei capitalisti. Il capitale che produce divide, ma il capitale che consuma riunisce. Mentre nella *Freudlose Gasse* l'unione di denaro e sessualità conduce alla catastrofe - la fine della famiglia nella casa di piacere in fiamme - nel *Tagebuch* dà luogo alla risata. (Heide Schlüppmann, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

In the recently recovered reel of the Tagebuch einer Verlorenen there are two striking aspects which previously were not - or not yet - clearly evident: the continuous visual presence of money in the form of bank-notes and the comic spirit assured by the only appearance of Siegfried Arno. Until now his name appeared only in the film casting and at last we have come to know the little film-within-

the-film he interprets. The core of this film in the film, is the comic spirit generating from the relationship between money and sexual satisfaction - to say it with Henri Bergson's words: the relationship between a mechanical act (money expenditure managed by the capital), and a living, vital act, (sexual expenditure). In this sense the recovered episode seems to be the comical side of the tragedy in Freudlose Gasse. The recent restoration of this film in turn enlightens viewers on the association between capital and sexuality: Mrs. Greiner's pleasure house collects girls that the power of capital has expelled from society and who have ended up in the "joyless street", making it a society to be used by capitalists. The capital produced divides, but the capital consumed unites. While in Freudlose Gasse the money-sexuality union leads to catastrophe - the end of the family in the burning pleasure house - in Tagebuch it leads to laughter. (Heide Schlüppmann, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

mercoledì / wednesday 2

Cinema Lumière

ore 9.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered & Restored: Treasures from Pereda Collection

NICK CARTER / LE MYSTÈRE DU LIT BLANC (Francia, 1911) R.: Victorin Jasset. In.: Pierre Bressol. P.: Eclair. L.O.: 308 m. L.: 296m, D.: 16' a 16 f/s. Didascalie spagnole / Spanish intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, con il contributo del Projecto Lumière

ore 9.20

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

L'ANGOISSANTE AVENTURE (Francia, 1920) R.: Jacob Protazanov. Sc.: Jacob Protazanov, Ivan Mosjoukine, Alexandre Volkov. F.: Fédote Bourgassov, Nicolas Toporkov. In.: Ivan Mosjoukine (Octave de Granier), Valentine Dark (Lucie de Morange), Nathalie Lissenko (Yvonne Lelis), Alexandre Colas (Marchese de Granier), Vera Orlova, Nicolas Panoff, Camille Bardou. P.: Ermoliev-Films. D.: Europa-Film. L.: 1693 m. D.: 95' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

Tutte le disgrazie del protagonista di *Angoissante aventure* derivano dalla sua incapacità di trovare i soldi per la donna che ama e che infine lo fa perire. Ma la situazione classica della "vamp" che rovina l'innamorato viene qui parodiata dall'infantilismo del protagonista. Ogni volta che gli occorrono soldi, Mosjoukine, come un ragazzino, li chiede al padre, cercando anche di derubarlo. Quello che è in grado di guadagnare lui stesso è soltanto un misero salario di attore (due biglietti da dieci e cinque franchi). Tutti i soldi che la sua amante gli chiede servono a mantenere uno studio cinematografico chiamato "Société des enfants abandonnés". (...) Spesso i protagonisti di questi film sono russi. In questi casi abbiamo una duplice descrizione metaforica: il cinema parla di se stesso e dell'abituale condizione degli esuli. Il cinema muto, non richiedendo la conoscenza della lingua straniera, costituiva per molti emigrati una possibilità di sopravvivenza. La professione di comparsa cinematografica divenne classica per gli emigrati russi. Come scrive nelle sue memorie lo scenografo Georges Wakhevitch: "Allora i figuranti erano in maggioranza russi e la nobiltà decaduta forniva le migliori comparse che ci fossero mai state. Soprattutto nelle scene di ballo la grazia e la distinzione dei danzatori di valzer non ebbero mai eguali, e per forza!". (Natalia Nussinova, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

All the disasters of the protagonist in *Angoissante aventure* derive from his incapacity to find money for the woman he loves and in the end causes to perish. But the classic situation of the "vamp" who ruins the beloved is here parodied by the infantile nature of the protagonist. Every time they need money, Mosjoukine, like a little boy, asks for it from his father, seeking even to steal it from him. What he is able to earn for himself is only a miserable salary as an actor (two bank-notes of ten and five Francs). All the money his lover asks him for is used to keep up a film studio called "Société des enfants abandonnés".

Often the protagonists of these films are actors (*Angoissante aventure*, *Le lion des Mogols*). In these cases we have a double metaphoric description: the cinema talks about itself and about the habitual condition of the exiles. Silent cinema, that did not require the knowledge of a foreign language, was for many emigrants a chance for survival. The profession of film extra became classic for Russian emigrants. As the art director Georges Wakhevitch writes in his memoirs: "in those days the walk-on parts were in the most part played by Russians and the fallen nobility provided the best extras that have maybe ever existed. Above all in the ball scenes the grace and distinction of the dancers of waltzes have never had their equal, naturally!". (Natalia Nussinova, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

ore 10.50

Il Cinema russo emigrato in Francia / The Russian cinema emigrated to France

Intervento di Dominique Païni (direttore della Cinémathèque Française) e François Albera (Université de Lausanne)

ore 11.10

A lato di Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Around Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

AELITA (Russia, 1924) R.: Jakov Protazanov. S.: dal romanzo omonimo di Aleksej N. Tolstoj. Sc.: Fëdor Ozep, Aleksij Fajko. F.: Jurij Zeljabuzkij, Emilij Sjunemann. Scgf.: Sergej Kozlovskij. C.: N.P. Lamožnova, T.T. Jamirova. Trucchi: N.M. Sorokin. In.: Julija Solnceva (Aelita), Nicolaj Ceretel'ij (Loss/Spiridonov), Nikolaj P. Batalov (Gusev), V.G. Orlova (Masa), I.N. Poli (Viktor Erlich), M.N. Treťjakova (sua moglie), Ja. F. Peregonov (Ikoska, ancella di Aelita), Konstantin V. Eggert (Tuskub, padre di Aelita), Jurij Zavodskij (Gor, guardiano dell'energia di Marte), Valentina Kuindz'ij (Natascia, moglie di Loss), Igor Il'inskij (investigatore Kravcov), I. Tolcanov, N. Rogozin, Varvara Massalitinova, M. Zarov, T. Adel'gejm. P.: Mežrabpom-Rus. L.: 2306 m., D.: 100' a 18 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di Charles Visser (pianoforte) / Musical accompaniment by Charles Visser (piano)

Protazanov, che prima della Rivoluzione aveva diretto più di ottanta film (...), e nel '19 era fuggito dall'Unione Sovietica, lavorando per alcuni anni in Francia e Germania, nel 1923 decide di far ritorno in patria, dove la Mežrabpom-Rus' - che in qualche modo faceva da tramite fra la vecchia cinematografia russa e la nuova produzione sovietica - gli affida la regia di *Aelita*, un film di alto costo, destinato principalmente all'esportazione. (...) Ma nonostante le intenzioni dei produttori, il film ebbe scarsa diffusione nei paesi dell'Europa occidentale, dove fu ostacolato dalla censura per ragioni politiche. Tuttavia è molto probabile che alcune sue scene - in particolare quella dei sotterranei in cui sono rinchiusi gli schiavi marziani - abbiano influenzato Lang nella concezione di *Metropolis*. Sul piano figurativo (scenografico), il film è caratterizzato da un violento contrasto fra il realismo dell'ambientazione sovietica e l'artificialità esibita delle scene e dei costumi marziani. Lo stesso conflitto si riproduce, sul piano dell'interpretazione, fra la naturalezza dei personaggi terrestri e la gestualità stilizzata di Aelita e della sua corte, mentre, sul piano narrativo, la descrizione realistica della vita quotidiana del protagonista negli anni difficili del comunismo di guerra, si contrappone al carattere avventuroso e fantastico del volo su Marte. Le due parti si oppongono una all'altra come il reale all'immaginario e, in questo senso, l'abilità della sceneggiatura, che senza alcuna premessa ci introduce subito, a nostra insaputa, nell'universo del sogno, consiste nel trasferire tale dicotomia, che in altri film si traduce nell'opposizione fra cornice diurna e narrazione onirica, interamente all'interno di quest'ultima. (...) *Aelita* utilizza stili dell'avanguardia all'interno di una concezione narrativa di impianto tradizionale. (...) Le scenografie di Kozlovskij sono quasi sempre filmate in campo totale e da una posizione frontale: da qui il carattere marcatamente teatrale delle scene ambientate su Marte, tutte girate in interni. Non mancano, tuttavia, episodi di grande suggestione, come quando una macchina che ricorda certe sculture costruttiviste di Anton Pevsner o di Naum Gabo offre allo sguardo stupito di Aelita alcune vedute terrestri, fra cui l'immagine vertoviana di una città ripresa dall'alto, attraversata dal flusso dei veicoli che serpeggiano in accelerato. (Alberto Boschi, *Aelita*, in AA.VV., *La città che sale*, Rovereto, Manfrini, 1990)

Protazanov, who had directed more than eighty films before the Revolution (...) and in 1919 escaped from the Soviet Union, later working for a few years in France and Germany, in 1923 decided to go back home, where Mežrabpom-Rus' - which somewhat acted as an intermediary between the old Russian cinema and the new Soviet production - offered him to direct *Aelita*, a high budget movie, for export (...) Despite producers' intentions, the film had a scarce distribution in Western Europe, where he was stopped by censorship for political reasons. However some of its scenes are likely to have influenced Lang for his *Metropolis* - in particular the one depicting the underground cells where the Martian slaves are kept (...).

From the decor point of view the film is characterised by a violent contrast between the realism of Soviet setting and the artificiality depicted in the Martian scenes and costumes. The same conflict is repeated from the point of view of interpretation, between the naturalism of Hearthly characters and the stylised gestuality of Aelita and her people, while on the narrative plan the realistic description of the protagonist's everyday life in the difficult years of Communism at war is counterbalanced by the adventurous and fantastic flight on Mars. The two parts are placed one against the other like reality vis-à-vis the fantastic and the script is capable, in this instance, of introducing us - even without realising it - into the universe of dreams, thus transposing this dichotomy, which in other films is translated into an opposition of daylight framework and dream-like narration, entirely within the latter (...) *Aelita* employs avant-garde stylistic approaches within a traditional narrative notion (...) Kozlovskij's set-designs are almost all filmed at full shot and frontally: from here the markedly theatrical features of the scenes set on Mars, all in the interiors. There are however greatly evocative episodes, when a machine recalling some Constructivist statues by Anton Pevsner or Naum Gabo displays some Earthly views to Aelita's astounded eyes, similar to a Vertov-like aerial image of a city, criss-crossed by a flow of cars speeding away. (Alberto Boschi, *Aelita*, in *La città che sale*, Rovereto, Manfrini, 1990).

ore 14.45

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

UKRIZOVANA (T.C.: La crocifissa / Cecoslovacchia, 1921) R.: Boris Orlicky. Sc.: Boris Orlicky. Sc.: Jan Reiter, da un romanzo di Jakub Arbes. F.: Karel Kopriva, Alfons Weber. Scgf.: Bohuslav Šula. In.: Karel Lamac (ufficiale Karel

Vyšín/lo studente Jan), Alexander Šuvalov (oste polacco), Nataša Cyganková (Ruth, figlia dell'oste/la figlia di Ruth), Premysl Prazsky (padre Schneider). P.: AB, Praga. L.: 1596 m. D.: 75' a 18 f/s. Didascalie cecoslovacche / Czech intertitles
Da: Narodni Filmovy Archiv
Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Mol (piano)

Ukrizovana è il secondo film realizzato da Orlicky a Praga, dopo *Moderní Magdalena* (Una Maddalena moderna, 1921). Successivamente il regista russo inizierà a girare *Soubor s Bohem* (Duello con Dio, 1921), il suo ultimo film a Praga. Orlicky fa parte di quel gruppo di emigranti russi che giunsero a Praga tra lo scoppio della rivoluzione e i primi anni '20: tra essi, come è noto, anche il formalista Roman Jakobson, poi fondatore e massimo protagonista del Circolo linguistico di Praga e dello strutturalismo. Tuttavia, la capitale boema non sembra aver esercitato un forte potere di attrazione in campo cinematografico per gli esuli russi: un gruppo di attori del Teatro d'Arte di Mosca passa per Praga al principio degli anni '20, senza lasciare però tracce significative; un attore russo, V. Ch. Vladimirov, lavora a lungo con Václav Binovec nei primi anni '20, e diventa poi regista nella seconda metà dello stesso decennio, pienamente assimilato nella produzione ceca; Vera Baranovskaja, memorabile protagonista de *La madre* (1926) di Pudovkin, si confermerà straordinaria interprete e icona del cinema sociale con *Takovy je život* (Così è la vita, 1929) di Junghans e *Tonka šibenice* (Tonka della forca, 1930) di Anton, entrambi realizzati a Praga. Ma, come ben si vede, si tratta di rari episodi isolati, e non paragonabili per dimensioni ai casi francese e tedesco. Con ogni probabilità, la differenza basilare è rintracciabile nello sviluppo ancora ridotto della cinematografia ceca, incapace di accogliere gruppi consistenti di registi, attori e maestranze, a differenza delle situazioni berlinesi o parigine.

Ukrizovaná, come anche *Moderní Magdalena*, è l'adattamento di un romanzo di Jakub Arbes, scrittore ceco a cavallo tra XIX e XX secolo. Arbes è genericamente considerato l'inventore di una specifica forma letteraria, chiamata in ceco *romaneto* (t.l.: romanetto): si tratta di brevi testi, in cui le evidenti istanze sociali e socialisteggianti si trovano unite ad elementi derivati da letteratura di appendice e romanzo gotico. Cosicché agnizioni, svelamenti, fatti scabrosi, situazioni raccapriccianti e scenari storici sono complementari a messaggi umanitari, denunce sociali, prospettive edificanti. Il film di Orlicky non fa eccezione, situando la vicenda dei rapporti tra una ragazza ebrea ed un ufficiale ceco sullo sfondo delle rivolte del 1848. Le rivolte anti-asburgiche di Praga, i pogrom contro gli ebrei, figure di religiosi combattuti tra voto e passione della carne sono alcuni elementi di questo singolare melodramma. (Francesco Pitassio)

Ukrizovana was the second film made by Orlicky in Prague, after *Moderní Magdalena* (Modern Magdalena, 1921). Afterward the Russian director started filming *Soubor s Bohem* (Duel with God, 1921), his last film in Prague. Orlicky belonged to the group of Russian exiles coming to Prague between the onset of the Revolution and the early 20's: as we all know, this group included also Formalist Roman Jakobson, later founder and major protagonist of Prague's Linguistic Circle and Structuralism. However, the Bohemian capital did not seem to have had a strong attraction power in cinema for the Russian exiles: a group of actors from Moscow's Art Theatre passed through Prague in the early 20's without leaving any significant trace; a Russian actor, V. Ch. Vladimirov, worked for a long time with Václav Binovec in the early 20's, later to become a director in the second half of that decade, fully assimilated into Czech production; Vera Baranovskaja, memorable protagonist of *The Mother* (1926) by Pudovkin, would confirm her status as extraordinary actress and icon of social cinema with *Takovy je život* (Such is life, 1929) by Junghans and *Tonka šibenice* (Tonka of the scaffold, 1930) by Anton, both shot in Prague. However, as we can see, these are isolated episodes, which cannot be compared with French and German productions. Probably the basic difference is to be found in the still limited development of Czech cinema, incapable of finding place for directors, actors and technicians, as instead it happened in Berlin or Paris.

Ukrizovana, like *Moderní Magdalena*, was the adaptation of Jakub Arbes's novel, a Czech writer who lived in the period spanning the two centuries. Arbes is usually considered the inventor of a specific literary genre, called *romaneto* (short novel) in Czech: short pieces, whose clear social and Socialist themes are combined with elements derived from serialised literature and Gothic novels. Therefore, recognition, revelations, knotty circumstances, frightful situations and historical scenarios are combined with humanitarian messages, social denunciation, morality plays. Orlicky's film is no exception to this rule, as it depicts the story of a Jewish girl and a Czech officer against the background of the 1848 revolution. The Prague revolt against the Habsburg rule, the pogroms against the Jews, religious figures torn between their vows and lust for the flesh are just a few elements of this particular melodrama. (Francesco Pitassio)

ore 16.00

Cosmopoliti per forza: i cineasti e attori russi emigrati in Germania / Cosmopolitans by necessity: filmmakers and actors emigrated in Germany
Intervento di Oksana Bulgakowa (storico del cinema, Berlino)

ore 16.25

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

MANOLESCU - DER KÖNIG DER HOCHSTAPLER (T. 1.: *Il re dei truffatori*, Germania, 1929) R.: Viktor Tourjansky; Sc.: Robert Liebmann, da una novella di Hans Szekely. F.: Carl Hoffmann; In.: Ivan Mosjoukine (Manolescu),

Brigitte Helm (Cleo), Heinrich George (Jack), Dita Parlo (Jeanette); P.: Universum-Film AG (Ufa), Berlino. L.: 1735 m., D.: 70' a 24 f/s. Didascalie tedesche/German intertitles

Da: Cinémathèque Royale du Belgique
Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)

Mi interesso ardentemente alle infinite possibilità del cinema. La vasta gamma di espressioni attoriali, così come la padronanza dello spazio, l'incessante mutare delle immagini ecc., danno vita ad un'arte completamente nuova e del tutto specifica, in nome della quale vale la pena dare fondo alle proprie ultime energie. (Viktor Tourjansky, in *Wir über uns selbst*, a cura di Hermann Treuner, Berlin, 1928).

Tourjansky adotta uno stile ed un linguaggio astratti e al contempo si colloca accanto ai modelli rappresentativi del realismo. Conosce il valore intrinseco della linea e utilizza la forza espressiva di un nero ben accentuato su sfondo bianco (...). In *Manolescu*, Tourjansky non si limita ad impiegare e far recitare Brigitte Helm (Cleo) come una diva straordinaria, una copia erotizzata di Greta Garbo e una sua caricatura. Diversamente da Fritz Lang, che in *Metropolis* riduce la Helm a donna-bambina, vestita di lino e con un colletto bianco (...) e diversamente da Hans Schwarz, che in *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (1929) limita il suo interesse unicamente a delle pose inutilmente languide di Brigitte Helm, Tourjansky scopre la nervosa spigolosità dell'attrice e la conferma nella sua mimica e nei suoi gesti. In nessun altro film Brigitte Helm è talmente costretta, persona fragile, ipersensibile, stridente nel muto linguaggio del corpo (...). Attimi di amore e desiderio erotico: Tourjansky è un regista di donne". (Wolfgang Jacobsen, *Arrangeur verborgener Gefühle*, in *Fantaisies russes Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930*, a cura di Jörg Schöning, München, Text + Kritik, 1995).

I am deeply interested in the endless possibilities of cinema. The wide range of acting expression, as well as spatial mastering, the never ceasing changing of images, etc. give life to a totally and specifically new art on whose behalf it is worthwhile consuming all our energies. (Viktor Tourjansky, in *Wir über uns selbst*, ed. by Herman Treuner, Berlin, 1928).

Tourjansky adopted an abstract style and language, while placing himself alongside the representative models of realism. He knew the intrinsic value of lines and used the expressive strength of well outlined black over a white background (...). In Manolescu Tourjansky does not solely uses Brigitte Helm (Cleo), making her act as an extraordinary star, an erotically-charged copy of Greta Garbo as well as her caricature. Differently from Fritz Lang who in Metropolis reduced Helm to a child-like woman, dressed in linen and white collar (...) and differently from Hans Schwarz who in Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna (1929) focussed his interest solely on Brigitte Helm's uselessly languid gestures, Tourjansky displayed the nervous sharpness of the actress stressing it in her mimic and gestures. In no other film Brigitte Helm is so confined, a fragile over-sensitive person, clashing in the mute language of the body (...). Moments of love and erotic desire: Tourjansky is women's director. (Wolfgang Jacobsen, *Arrangeur verborgener Gefühle*, *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930*, ed. by Jörg Schöning, München, Text + Kritik, 1995).

ore 17.50

Silent Garbo

THE DIVINE WOMAN (T.i.: *La donna divina* / Stati Uniti, 1928) R.: Victor Seastrom. S.: Victor Seastrom, dal lavoro teatrale *Starlight* di Gladys Unger. Sc.: Dorothy Farnum. F.: Oliver T. Marsh. M.: Conrad A. Nervi. In.: Greta Garbo (Marianne), Lars Hanson (Lucien), Lowell Sherman (Monsieur Legrand), Polly Moran (Madame Pignonier), Dorothy Cumming (Madame Zizi Rouck), John Mack Brown (Jean Lery), Cesare Gravina (Gigi), Paulette Duval (Paulette). P.: Metro-Golwyn-Mayer. L.: 250m. D.: 10' a 22 f/s. Frammento. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Photoplay Productions

Unico film della Garbo perduto: di *The Divine Woman* è sopravvissuto solo un breve frammento.

Garbo's only lost film is The Divine Woman, of which only a short fragment has survived.

FLESH AND THE DEVIL (T.i.: *La carne e il diavolo* / Stati Uniti, 1926) R.: Clarence Brown. S.: dal romanzo *Es war* di Hermann Sudermann. Sc.: Benjamin F. Glazer, Hans Kraly. F.: William Daniels. M.: Lloyd Nosler. In.: Greta Garbo (Felicita), John Gilbert (Leo von Harden), Lars Hanson (Ulrich von Eltz), Barbara Kent (Hertha), William Orlamond (lo zio Kutowski), George Fawcett (il pastore Voss), Eugenie Besserer (la madre di Leo), Marc McDermott (Conte von Rhaden), Marcelle Corday (Minna). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2666 m. D.: 111' Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Photoplay Productions

L'happy end alternativo è stato gentilmente messo a disposizione da: George Eastman House - Motion Picture Department / *Alternative happy ending was kindly put at our disposal by George Eastman House - Motion Picture Department*

Musica composta e diretta / *Music composed and conducted by* / da Carl Davis; eseguita da / *performed by* / London Wren Orchestra Sincronizzazione HiFi eseguita da David Gill / *HiFi Synchronization by David Gill*

L'happy end alternativo è stato girato contro la volontà di Clarence Brown per soddisfare gli esercenti che volevano rassicurare il loro pubblico. Penso che quando il film è uscito, all'epoca, i due finali fossero offerti come opzioni. Nel nostro restauro abbiamo escluso il finale positivo perché non era quello voluto dal regista. (David Gill, «Photoplay»)

The alternative "happy" ending to Flesh and the devil was shot against the wishes of Clarence Brown to placate those exhibitors who wanted to reassure their patrons that everyone always lives happily ever after. When originally released, I understand the two options were offered as a choice. We have excluded it from our version because it was not the director's chosen ending. (David Gill, «Photoplay»)

Adattato dal libro *Es war* di Hermann Sudermann, *Flesh and the Devil* servì a consolidare il successo della Garbo. Mentre il suo caro amico e mentore, Mauritz Stiller, discuteva con i capi degli studios, la ventunenne Garbo avrebbe preferito incorrere nelle ire dei produttori piuttosto che interpretare un altro ruolo da vamp. Quando le venne offerta la parte stava ancora lavorando in *The Temptress*, che aveva sfornato di settimane dai tempi previsti dalla produzione. Molte scene di *Flesh and the Devil* vennero realizzate prima ancora che la Garbo avesse accettato la parte di Felicitas. "Non mi piaceva la parte - dirà poi - Non volevo assolutamente essere una stolidia vamp, non vedevo alcun senso nel vestirmi in modo vistoso e muovermi solo per essere seducente". Alla fine accettò, e sarà la sua sola battaglia perduta contro i produttori. In seguito imparerà a tenere a bada gli interlocutori più agguerriti e oppressivi con la celebre sentenza "Credo che me ne andrò a casa".

Il regista Clarence Brown accettò il progetto con grande entusiasmo, dal momento che offriva la possibilità di creare atmosfere assai suggestive - uno stile che aveva imparato a gestire da Maurice Tourneur. Brown era stato, infatti, per cinque anni, l'assistente di Tourneur e si era poi creato una solida reputazione autonoma con una serie di ottimi film drammatici. Inoltre la sua esperienza presso la United Artists con star come Valentino o la Talmadge lo rendeva un regista ideale per la MGM.

Alla Garbo vennero affiancate due star maschili, John Gilbert e Lars Hanson. Gilbert, idolo romantico, fu subito molto attratto dalla Garbo e anche lei trovò la sua compagnia decisamente piacevole.

Per rispettare il Codice Hays, il personaggio interpretato da Greta Garbo va incontro a una brutta fine. Ma, mentre la cosa era accettabile nelle grandi città o in Europa, le piccole province o le campagne non volevano assolutamente sentire parlare di tragedie. Per loro vennero realizzati dei finali diversi da una troupe irritata e depressa. Per protesta, Brown girò un finale in cui Leo si riuniva felicemente con Hertha, un finale tutt'ora incorporato alla copia della MGM, rimossa su esplicita richiesta del regista.

Tra i tanti autori che la nostra epoca pare avere dimenticato, ecco riemergere l'amato/odiato Hermann Sudermann (1858-1928), mennonita tedesco contemporaneo di Blasco Ibañez e della Lagerlöf, osannato per i suoi drammi teatrali a forte impronta naturalistica del periodo *fin de siècle* (*L'onore*, 1889; *Casa paterna*, 1893; *Magda*, 1893, in Italia pezzo forte di Zaccanti; *Morturi*, 1896...), e ugualmente denigrato per l'eterogeneità dei soggetti e una certa confusione di idee. Fu anche un discreto narratore, anzi, se oggi qualcosa resta di lui, probabilmente è più in campo narrativo che teatrale. Ma forse è solo un'impressione personale, originata da reminiscenze antiche, non controllate. (Sandro Toni)

Adapted from the book The Undying Past by Hermann Sudermann, Flesh and the Devil consolidated Greta Garbo's success. While her close friend and mentor, Mauritz Stiller, was quarrelling with studio chiefs, the shy, 21-years old Garbo preferred to incur the studio's wrath rather than play another vamp. When offered the part, she was still working on The Temptress, which was weeks behind schedule. Several scenes for Flesh and the Devil were shot before Garbo had even accepted the part of Felicitas. "I did not like the part" she said. "I did not want to be a silly vamp. I could see no sense in dressing up and fooling around, just being seductive". She finally gave in, but it was to be the only studio battle that she lost. In future, she would be able to sit through such storms or threaten to quit with the famous words, "I think I go home".

Director Clarence Brown accepted the project with alacrity; it contained a great deal of atmospheric potential - a style he had learned from the French director, Maurice Tourneur. Brown had been Tourneur's assistant for five years and had established a reputation for himself at Universal with a series of superbly made dramas. His experience at United Artists with stars like Valentino and Norma Talmadge had made him an ideal director for MGM.

Garbo was teamed up with two male stars, John Gilbert and Lars Hanson. Gilbert was a leading romantic idol and, for the last time, Garbo had to settle for second billing. From the beginning, Gilbert was enchanted by her and she felt relaxed and easy in his company.

In accordance with the Hays code, the character played by Greta Garbo meets a dire end. But whereas this was acceptable in the big cities and in Europe, small town and rural audiences would not put up with tragedies. Special endings had to be shot for them - endings which both maddened and depressed directors cast and crew. Under protest, Brown shot an ending for Flesh and the Devil which showed Leo happily united with Hertha. This ending is still incorporated into the MGM print and, at Clarence Brown's request, removed.

The loved/hated Hermann Sudermann does also emerge from the valley of shadow, the German Memnonite who was a contemporary of Blasco Ibañez and Lagerlöf (1858-1928), hailed for his theatre dramas showing a strong naturalistic trait typical of the period and equally disparaged for the heterogeneity of

plots and his somewhat confusing ideas. He was also a good novelist, and if today there is something still to be remembered of his, maybe it should be his novels more than his plays. Maybe this is just a personal opinion, springing out of old, uncontrolled recollections. (Sandro Toni)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered&Restored: Treasures from Pereda Collection

UNE EXCURSION CHEZ JUPITER (France, 1909) R., S., F. e Trucchi: Segundo de Chomón. P.: Pathé. L. o.: 1995m. L.: 173m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir. Senza didascalie / without intertitles.

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, con il contributo del Proyecto Lumière. Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

ÜBERFLÜSSIGE MENSCHEN (T.L.: *Uomini superflui*, Germania, 1926) R.: Alexander Rasumny. Sc.: Alexander Rasumny, da 11 novelle di Anton Cechov. F.: Otto Kanturek, Karl Attenberger. Scgf.: Andrej Andrejew, Stefan Lhotka. In.: Eugen Klöpfer (Andrej Karlowitsch Sigajew), Camilla von Hollay (sua moglie Dunja), Heinrich George (Balagula), Werner Krauss (Suka). P.: Prometheus Film-Verleih und Vertriebs-GmbH, Berlino. L.: 2220 m. D.: 110' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv e Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / Musical accompaniment by Alain Baents (piano)

"Cosa c'è di più bello della morte" dice Eugen Klöpfer riassumendo tutti i desideri di un gruppo di provinciali per i quali la vita è un peso insostenibile e le convenzioni l'unico motore/ragione della sopravvivenza. Nel gioco continuo di travalicare il confine tra dramma e commedia, memorabile la raccomandazione: "non picchiatelo, non troveremo mai un altro che suona il contrabbasso come lui". Film in bilico che interpreta l'anima russa, lontano dalla Russia e con molti dei migliori volti del cinema tedesco, espressione di un cinema differente, fatto di scarti e intuizioni inattese (la scena del bagno e la seguente fuga nella custodia), *Überflüssige Menschen* è un piccolo gioiello che risplende su un passaggio superfluo del cinema europeo.

La Prometheus, sull'onda del successo del *Potëmkin*, si sviluppò ulteriormente. Distribui sempre più film russi sul mercato tedesco, acquisendo una posizione di monopolio in questo campo (...) In seguito ad una legge tedesca a difesa della produzione nazionale, ciascun distributore era obbligato a produrre un film tedesco ogni tre pellicole straniere importate. Cosicché la Prometheus fu costretta a realizzare i propri film. Tuttavia, la prima produzione dell'azienda persegui i vecchi modelli. Proprio in quel periodo si trovava a Berlino un regista russo, Alexander Rasumny, in attesa di ottenere un visto per gli Stati Uniti. Gli venne offerto di realizzare un film per la Prometheus; perciò mise in scena *Überflüssige Menschen*. Il soggetto tratto da Cechov, attori tedeschi famosi (George, Krauss) e un noto scenografo russo che aveva lavorato al Teatro d'Arte di Mosca e al cabaret "L'uccellino azzurro" (Andrej Andrejew) avrebbero dovuto assicurare il successo dell'opera. Ma le aspettative erano ormai mutate, e il film mancò il bersaglio. La rappresentazione grottesca, basata su uno psicologismo da atmosfera, della Russia ubriacata dei bei tempi andati non incontrò i nuovi stereotipi. (...) Subito dopo il film Rasumny ricevette nuove offerte, questa volta dalla Phoebus, che collaborava con la MGM: realizzare *Pique Dame* e *Fürst oder Clown*. Il primo soggetto trasportava una favola russa nella Berlino dell'inflazione, il secondo era una tipica operetta ambientata nei Balcani. (Oksana Bulgakowa, *Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme*, in *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995)

*«What can be more beautiful than death?» says Eugen Klöpfer, summing up all the desires of a group of provincials for whom life is unbearable, and conventions are the only reason for survival. In the constant play of crossing the border between drama and comedy, the following piece of advice is worth remembering: «Do not beat him up, we would never find another one playing bass as good as he does.» A film interpreting the Russian soul away from Russia and with many of the best faces of German cinema, the expression of a different cinema made of twists and turns, alongside unexpected intuitions (the bath scene and the subsequent escape), *Überflüssige Menschen* is a small jewel shining over the superfluous landscape of European cinema.*

Prometheus film company, after Potemkin's success, expanded further. It distributed an increasing number of Russian films on the German market, thus acquiring the monopoly in this field (...). According to a German law protecting national production, each distributor had to produce one German film every three foreign prints he imported. Thus Prometheus was forced to make its own films. However, the company's first production pursued the old models. At that time a

Russian director, Alexander Rasumny, was in Berlin, waiting for his visa to the United States. He was offered a film for Prometheus; therefore he directed Überflüssige Menschen. The subject from Cechov, famous German actors (George, Krauss) and a well known Russian set-designer, who had worked for Moscow's Art Theatre and in "The blue bird" cabaret (Andrej Andrejew) should have guaranteed the film's success. However expectations had meanwhile changed and the film missed its mark. Its grotesque depiction, based on ambient psychology, of drunken Russia from the good old times did not suit the new stereotypes (...). Soon after that Rasumny received new offers, this time by Phoebus, which cooperated with MGM: making Pique Dame and Fürst oder Clown. The former subject transposed a Russian tale to Berlin in the period of rampant inflation; the latter was a typical operetta set in the Balkans. (Oksana Bulgakowa, "Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme", in Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995).

giovedì / thursday 3

Cinema Fulgor

via Montegrappa 2, tel.231325

Seminario / Seminar:

Tutti i colori del mondo

Il colore nei mezzi di comunicazione (tra XIX e XX secolo)

All the colours of the world

Colours in early mass-media (between XIX e XX secolo)

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

Presiede / Chairman / Dominique Païni, direttore della Cinémathèque Française

Manlio Brusatin, Università di Venezia

Punti di colore tra fine secolo e fine millennio / Points of colour between the end of the century and the end of the millennium

Ruggero Pierantoni, CNR Genova

Un colore per tutte le stagioni - Conoscenze, misure e miti nel colore tra Otto e Novecento / A colour for all seasons - Knowledge, measures and myths in colour, in 19th and 20th century

Enrico Fornaroli, Università di Bologna

Il colore nel fumetto delle origini / Colours in early comics

Giovanna Fossati, Nederlands Filmmuseum

Quando il cinema era colorato / When films were coloured

ore 14.30 - 17.30

Nicola Mazzanti, L'Immagine Ritrovata, Mark Paul Meyer, Nederlands Filmmuseum

Quali colori e dove? La prassi d'epoca di colorazione dei film muti / What Colour Where? The process of deciding and applying colours in the silents

Luciano Berriatúa, FilMOTECA Española

Il processo di colorazione dei film muti / How Tinting and Toning was done at the time

Paul Read, Soho Images

Come ricreare oggi le colorazioni d'epoca / How Tinting and Toning can be remade today

Duplicating and Reconstructing Tinting and Toning - An example (Tinting and Toning by dye bath / Internegative duplication / Desmetcolor)

Sonja Snoek, Nederlands Filmmuseum

Misurare e registrare le colorazioni dei film muti / Measuring the colours of the silents

Mark Paul Meyer, Paul Read, Nicola Mazzanti, Noel Desmet (Cinémathèque Belge)

Casi specifici: il restauro di Quo vadis? e della collezione Kinemacolor / Case studies: the restoration of Quo vadis? and of the Kinemacolor collection

ore 17.30

proiezione di

QUO VADIS? (Italia, 1913) R.: Enrico Guazzoni. S.: dal romanzo (1896) di Henryk Sienkiewicz. Riduzione e Sc.: E.Guazzoni. F.: Alessandro Bona. Scgr.: Camillo Innocenti. In.: Amleto Novelli (Vinicio), Lea Giunchi (Licia), Gustavo Serena (Petrone), Carlo Cattaneo (Nerone), Bruto Castellani (Ursus), Augusto Mastripetri (Chilone), Cesare Moltini (Tigellino), Olga Brandini (Poppea), Ignazio Lupi (Aulus Plautus). P.: Cines, Roma. L.O.: 2250 m. L.: 2000 m. D.: 109' 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Cinema Lumière

ore 9.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

AUFUHR DES BLUTES / HRISNA KREV (T. I.: La rivolta dei fiori, Germania, 1928) R.: Victor Trivas. Sc.: Paul Schiller, Viktor Trivas. F.: Václav

Vích. In: Vera Veronina (Vera), Oscar Marion (Oscar), Fëdor Schaljapin jr. (Fred), Georg Serov (Georg); P.: Akkord-Film, Berlino e Moldavia-Film, Praga. L.: 2053 m. D.: 85' a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Accompagnamento musicale di Frank Mol (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Mol (piano)

Victor Trivas condivide con il più anziano compagno di strada Granowsky le origini ebraiche e un percorso leggermente anomalo all'interno dell'emigrazione russa: esule per scelta, diversamente dalla maggioranza dei profughi russi aderisce in un primo momento alla Rivoluzione. Alla fine della guerra è attivo come scenografo in vari teatri moscoviti, soprattutto nel Teatro yiddish di Granowsky. Trivas partecipa pertanto di un tentativo postrivoluzionario di integrazione della specificità della tradizione yiddish nella vita della neonata Unione Sovietica, dopo le vessazioni delle zone di residenza ed i pogrom della Russia zarista. Le aspirazioni ebraiche si concretizzeranno anche in un film diretto dallo stesso Granowsky, Felicità ebraica (1925) e presentato, l'anno passato, a Il Cinema Ritrovato. L'espatrio di Granowsky e Trivas alla metà degli anni '20 è un segnale piuttosto inequivocabile dell'esito di quell'ambizioso tentativo. (Francesco Pitassio)

Stando alle sue affermazioni, Victor Trivas avrebbe girato fino al 1933 una ventina di film tra Berlino, Praga, Stoccolma, Vienna e Budapest. Nel 1930 realizza la sua prima regia, Aufruhr des Blutes, una coproduzione ceco-tedesca. Il film si svolge prevalentemente in esterni e programmaticamente ribalta il senso di un desiderio in se stesso mortificante per uno scenografo: "L'ideale sarebbe un film senza scenografi" (...).

Nel 1933 Victor Trivas affermò in un'intervista di non potersi figurare un cinema indipendente: il cinema è il prodotto di un'industria e deve trovare la strada fino ai propri consumatori. Tuttavia nell'industria cinematografica - portava l'esempio dell'Ufa - sentiva la mancanza di una dimensione da laboratorio, di uno spazio destinato all'imprevisto, all'ispirazione ed all'esperimento. Spesso non si prende sufficientemente in considerazione il fatto che i cineasti indipendenti degli anni '20 esercitavano da un punto di vista formale una certa pressione sull'industria - ma questo tentativo era solo parzialmente coronato da successo. Le piccole case di produzione come la Akkord-Film (Aufruhr des Blutes), la Resco (Niemandland), l'effimera Film-Kunst AG (Das Lied vom Leben) - forse sarebbe necessario includere anche la Terra (Der Mörder Dimitri Karamazoff) e la Tobis (Die Köffer des Herrn O.F.) - sembrano essere state più disponibili dell'Ufa. (Jeanpaul Goergen, Künstlerische Avantgarde. Visionäre Utopie, in Fantaies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930, a cura di Jörg Schöning, München, Text + Kritik, 1995)

Victor Trivas shared with his older companion, Granowsky, his Jewish origins and a slightly unusual turn in context of Russian migration: an exile by choice, at first - and differently from the majority of Russian refugees - he had joined the Revolution. At the end of the war he was active as set designer in several Moscow's theatres, mostly Granowsky's Yiddish Theatre. Thus Trivas participated in a post-Revolutionary attempt to integrate the specificity of Yiddish tradition in the life of new-born Soviet Union, after the harassment and pogroms of Czarist Russia. Jewish aspirations would also be depicted in a film directed by Granowsky, Jewish Happiness (1925) and shown last year in Il Cinema Ritrovato. Granowsky's and Trivas's departure in the mid-twenties was a quite unmistakable signal of the outcome of that ambitious project.

According to his words, Victor Trivas had filmed about twenty films until 1930 in Berlin, Prague, Stockholm, Vienna and Budapest. In 1930 he made his first film as director, in a Czech-German co-production, Aufruhr des Blutes. The film was shot mostly in exteriors, thus voluntarily mortifying the scope and skills of a set-designer: «The ideal would be a film without set-designers.» (...) (Francesco Pitassio)

In 1933 Victor Trivas said in an interview that he could not picture independent cinema: cinema is the product of an industry and must find a way to reach its consumers. However in the cinema industry - he took Ufa as an example - he felt the lack of a laboratory dimension, of a space set aside for the unforeseeable, inspiration and experiment. Often the fact that independent filmmakers from the 20's had a certain influence from a formal perspective on the industry has been overlooked, but this attempt was only partially successful. Small production companies such as Akkord-Film (Aufruhr des Blutes), Resco (Niemandland), short-lived Film Kunst AG (Das Lied vom Leben) - and maybe we should also add Terra (Der Mörder Dimitri Karamazov) and Tobis (Die Köffer des Herrn O.F.) - seemed to have been more open than Ufa. (Jeanpaul Goergen, "Künstlerische Avantgarde. Visionäre Utopie", in Fantaies russe. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930, ed. by Jörg Schöning, München, Text + Kritik, 1995)

ore 10.25

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

WEGE DES SCHRECKENS (T. I.: I sentieri degli orrori, Austria, 1921) R.: Mihály Kertész. Sc.: Fred Wallace. F.: Gustav Ucicky. Scgf.: Julius Borsody, Arthur Berger. In.: Lucy Doraine (Maud Hartley), Max Devrient (James Stephenson), Alfons Fryland (William Stephenson), Paul Askonas (Thomas Racton), Mathilde Danneger (Gabrielle Racton), Otto Tressler. P.: Sascha Kolowrat per Sascha Filmindustrie AG, Vienna. L.: 1743 m. D.: 95' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano)

Nessun tentativo di conferire uno spessore psicologico ai suoi personaggi, come faranno nel 1921 i tre grandi tedeschi suoi contemporanei. Niente rime interne,

costruzione circolare, espressione plastica: egli esegue una fedele illustrazione dello scenario. Se si pensa a Lubitsch è per sottolineare che qui non si approfitta di una cena in cui l'eroe maschile si interessa più della cameriera che della sua fidanzata. (...)

Che cosa fa Kertesz dei suoi personaggi inesistenti, dei suoi fantocci? Li fa entrare e uscire di campo, li fa spostare secondo rapporti precisi. Dispone una varietà di campi rara per l'epoca, passando costantemente, senza interruzioni, dai primi piani ai totali, mettendo in rilievo la scenografia. Gli inserti sono significativi e integrati al racconto tanto quanto gli episodi ad effetto.

Kertesz è eccellente nello spezzare il racconto, come lo stacco brutale con cui abbandona l'eroe per interessarsi del fratello cattivo con la madre (...). Perfettamente a suo agio in questo tipo di sviluppo, si permette anche tre piccoli flash-back - certo conformi alle regole del melodramma - giungendo fino ad inserire, all'interno di uno di questi, un secondo flash-back di un'unica inquadratura (la madre morta). Questo procedimento narrativo, che arriverà al culmine in *Passage to Marseilles* (...) gli è più naturale che alla maggior parte dei suoi colleghi, anche fra coloro che diventeranno, assieme a lui, maestri del cinema d'azione hollywoodiano.

Questo film, nel quale la sola regola è di evitare tutti i tempi morti, presenta, come momenti chiave dal punto di vista spettacolare, due sequenze d'azione assai riuscite: un incidente ferroviario e l'inseguimento finale, che termina sul camino di una fabbrica che la polizia fa saltare in aria, soluzione economica per far uscire il fratello braccato. Sono il segno di un'ambizione eterna del cinema europeo: sfidare Hollywood sul suo terreno. Gli emigrati portarono a Hollywood il miglioramento di una tecnica autonoma, e si trovarono a fronteggiare il bisogno radicato di una forma pura, anche per le storie più scombinare. L'anno successivo, la Sascha Film trovò, con il film seguente di Kertesz, il suo più grande successo internazionale: *Sodom und Gomorrha*, che doveva servirgli da biglietto da visita per attraversare l'Atlantico. A giudicare da quanto è rimasto di quel colossale spettacolo, si tratta di un'opera assai meno interessante e assai meno annunciatrice del futuro Kertesz rispetto a questo *Wege des Schreckens*. (Bernard Eisenschitz)

Not even one attempt to provide his characters with a psychological veneer, as three great German contemporary of his would do in 1921. No inner poetry, circular construction, plastic expression: he follows a faithful depiction of the script. If we think about Lubitsch is just to stress that here he did not take advantage of a scene where the male heroine is more interested in the maid than his fiancée (...).

What does Kertesz do of his non existing characters, his puppets? He makes them come and go, and move one in relation with the other. He uses variety of takes, which was rare for his time, constantly moving without interruption from close-ups to wide shot, highlighting the décor and setting. The inserts are meaningful and integrated within the plot as much as the sensational episodes.

*Kertesz is excellent in breaking up the story, as when with a brutal interruption he discards the heroine to dwell on the evil brother and the mother (...). Perfectly at ease with this type of development, he also tries his hands with three short flash-backs - certainly consistent with melodramatic rules - and inserts within one of them a second single-frame flash-back (the dead mother). This narrative approach, which would reach its heights in *Passage to Marseilles* (...) is more natural for him than for the majority of his colleagues, even the ones that would become with him the masters of Hollywood action cinema.*

*This film, where the only rule is to avoid any slow down, has two action sequences of a train accident and the final chase, ending on the chimney of a factory blown up by the police - an easy solution to snare out the haunted brother - as key points from a spectacular perspective. They are the trademark of an eternal ambition of European cinema: challenging Hollywood in its own turf. Emigrants brought to Hollywood the improvement of an autonomous technique, and found themselves facing the well-rooted need for a pure form, even in the most confused stories. The following year with Kertesz's subsequent film, *Sodom und Gomorrha* Sascha Film found its greatest international success. Judging from what has remained of that blockbuster feature, it is a much less interesting and foretelling work if compared with *Wege des Schreckens*. (Bernard Eisenschitz)*

ore 11.55

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

DANS LES RUES (Francia, 1933) R.: Victor Trivas. Sc.: Alexandre Arnoux, Victor Trivas, Henri Duvernois (da un romanzo di Joseph Henry Rosny). F.: Rudi Maté, Louis Née. Mus.: Hanns Eisler. Scgf.: André Andrejew. In.: Madeleine Ozeray (Rosalie), Marcelle Jean-Worms (Mme Lérande), Paulette Dubost (Pauline) Germaine Michel (la portinaia), Charlotte Dauvia (Jeanne), Rose Mai, Jean-Pierre Aumont (Jacques), Vladimir Sokoloff (padre Schlamp), Lucien Paris (Maurice), Humbert Cigare, Roger Légris (Moutarde), Pierre Lugan (Rosengart), Patachou (il piccolo Moustique), Emile Rosen (Gobiche), François Llenas (Main Droite), Jean Marais. P.: Pierre O'Connell per la Société Internationale Cinématographique. D.: 82' a 24 f/s. Versione francese / French version
Da: Cinémathèque suisse

Victor Trivas (1894-1970) ha anche diretto quattro film, uno dei quali, *Niemandland*, è opera molto nota; nelle storie del cinema viene universalmente considerata come uno dei film pacifisti di maggiore sensibilità. Appare quindi incomprensibile come il film girato successivamente, *Dans les rues*, opera di straordinaria misura espressiva, sia stato completamente ignorato. Riparato a Parigi dopo l'avvento al potere di Hitler, Trivas vi realizza questo film che si svolge "dans les rues", tutte rigorosamente ricostruite in studio: è la sto-

ria di un giovane che sta per trovarsi, ma troverà il modo di salvarsi in extremis, riabilitandosi nel lavoro.

Si respira aria da Lumpenproletariat, quella che faceva da sfondo ai film di Jutzi, Tintner o Bruno Rahn, ma in *Dans les rues* non v'è chiusura fatale, vi fa capolino uno spiraglio di speranza.

Il film non risulta essere mai stato esportato, malgrado attori accattivanti come Jean-Pierre Aumont e l'eterea Madeleine Ozeray - ma su tutti domina la presenza inquietante e sorniona di Vladimir Sokoloff. *Dans les rues* è un piccolo capolavoro da scoprire. (Vittorio Martinelli)

Victor Trivas (1894-1970) also directed four films: one of them, Niemandland is quite known, and in the history of cinema it is usually considered one of the most touching pacifist films. It is therefore unfathomable why his following film, Dans les rues, a feature of extraordinary expressive force, has been totally ignored. Trivas, who had taken shelter in Paris after Hitler's rise to power, made this film set "dans les rues", all strictly reconstructed in the studio: this is the story of a young man on the verge of corruption, who will find the way towards salvation at the last moment, rehabilitating himself through work.

You breathe the air of Lumpenproletariat, the same background atmosphere found in Jutzi's, Tintner's or Bruno Rahn's movies, but in Dans les rues there is no final despair, a ray of hope seems to break through dark clouds.

The film does not seem to have been exported, despite its charming cast with Jean-Pierre Aumont and evanescent Madeleine Ozeray, but the disquieting and sly presence of Vladimir Sokolov is astounding. Dans les rues is a small masterpiece to be discovered. (Vittorio Martinelli)

ore 14.45

Avanguardia dal Nederlands Filmmuseum - Avant-garde from Nederlands Filmmuseum

ETUDES DES MOUVEMENTS (Olanda, 1927-28) R.: Joris Ivens. D.: 6'. **IS ER EEN OVEREENKOMST TUSSEN KLANK, RYTHME EN KLEURAFWISSELING** (Olanda, 1932) R.: Willem Bon. D.: 5'. Did. oland. / Dutch intertitles. **HET WONDER DER BLOEMEN** (Olanda, 1935) R.: J.C.Mol. D.: 18'. Did. oland. / Dutch intertitles. **PIEREMENT** (Olanda, 1931)

R.: G.J.Teunissen. D.: 11'. **DROOMEN** (Olanda, 1931) R.: Heffik Alsem. D.: 4'. **KLEUR EN VORMAFWISSELING "CHOO-CHOO" JAZZ** (Olanda, 1932) R.: Willem Bon. D.: 4'. **EUROPA RADIO** (Olanda, 1931) R.: Hans Richter. D.: 11'. **DANS DER KLEUREN** (Olanda, 1939) R.: Hans Fischinger. D.: 6'. **HOOGSTRAAT** (Olanda, 1928) R.: Andor von Barsy. D.: 11'

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / Musical accompaniment by Charles Janko (piano)

Il Nederlands Filmmuseum conserva la collezione Uitkijk, che raccoglie quasi tutti i film considerati d'avanguardia fra gli anni Venti e Trenta. Si tratta di oltre cento pellicole raggruppate in tre nuclei. Il primo è formato dagli apici riconosciuti del movimento d'avanguardia: vi sono i film di Léger, Dulac, Clair, Ruttmann, Fischinger, Richter, Buñuel e Cavalcanti. Il secondo è composto da film dell'avanguardia russa: Ejzenštejn, Dovzenko, Vertov. Infine il documentario sperimentale, un genere nel quale spiccano gli olandesi, con registi come Ivens, Franken, von Barsy e tanti altri. In questo nucleo bisogna annoverare il lavoro di Henry Storck e Jean Dréville. (Ruud Visschedijk)
The Nederlands Filmmuseum conserves the Uitkijk collection, which includes all of the avant-garde films from the 20's and 30's.

We talk about more than one hundred films, divided into three groups. The first contains the most famous avant-garde films, by authors as Léger, Dulac, Clair, Ruttmann, Fischinger, Richter, Buñuel e Cavalcanti. The second is formed by films of the Russian avant-garde: Ejzenštejn, Dovzenko, Vertov. Finally, the avant-garde documentary, a genre where we can find many Dutch filmmakers: Ivens, Franken, von Barsy and many others. In this latter group, we also include the works of Henry Storck and Jean Dréville. (Ruud Visschedijk)

ore 16.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

MICHEL STROGOFF (Francia, 1926) R.: Victor Tourjansky. S.: dal romanzo omonimo di Jules Verne. Sc.: V. Tourjansky, I. Mosjoukine, Boris de Fast. F.: Léonce-Henri Burel, Nicolas Toporkov, Fédote Bourgassov. Scgf.: Alexandre Lochakov, Pierre Schildknecht, Vladimir Meingart, Edouard Gosch, César Laccia. In.: Ivan Mosjoukine (Michel Strogoff), Acho Chakoutouny (Ivan Ogareff), Nathalie Kovanko (Nadia Fedoroff), Jeanne Brindeau (Marfa Strogoff), Henri Debain (Harry Blount), Gabriel de Gravone (Alcide Jolivet). P.: Ciné-France Film, Les Film de France. D.: Pathé-Consortium Cinéma. L.: 384 m., D.: 140' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
Da: Cinémathèque Française

La copia restaurata contiene le famose scene colorate a pochoir
Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / Musical accompaniment by Alain Baents (piano)

Ebbene, sono preso. Ho guardato le lampade. Il ferro rovente di Michel Strogoff mi devastava le pupille. Ah! Non voglio preoccuparmi. Voglio pensare alla gioia di vivere. Io vedo, io voglio vedere, io vedo le danzatrici. Ecco, loro hanno guardato i fari tutto il tempo. E penso che a quest'ora non danzano più e si stropicciano gli occhi senza sapere. (Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques* II, Paris Cinémathèque Française, 1985)

E' la prospettiva la vera protagonista della *Flagellazione* di Urbino, come il montaggio parallelo è il vero protagonista di *Intolerance* di Griffith (...). E non è

detto che simili intuizioni o momenti di grazia del genere non si possano anche trovare, all'insaputa dello stesso autore, in lavori ritenuti di secondaria importanza. Penso soprattutto a un paio di film che nessuno ricorderà, ambedue interpretati da Ivan Mosjoukine dopo il suo debutto in Francia: un bellissimo *Michel Strogoff* e *Il leone dei Mongoli*. Poca importanza rivestiva la trama in se stessa; bastava una sequenza particolarmente indovinata, un movimento della macchina da presa, una soluzione tecnica inattesa ma giusta, in cui, travalicando l'ovvio della funzionalità, si passava in un attimo dalla prosa alla poesia.

(Attilio Bertolucci, in *Attilio Bertolucci. Autoritratto del poeta da giovane critico cinematografico*, a cura di Fabien S. Gerard, «Berenice», n. 20, 1987)

Well, I have been enraptured. I saw the lamps, the white-hot iron of Michel Strogoff is ravaging my pupils. Ah! I need not to worry! I want instead to think about the joys of life. I see, I want to see the dancers. They have watched the beauties all this time. And I imagine that now they are no longer dancing and are rubbing their eyes in meaningless wonderment. (Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques, II*, Paris Cinémaèque Française, 1985)

Perspective is the true protagonist of Urbino's Flagellazione, as parallel editing is the true protagonist of Griffith's Intolerance (...). And it is also possible that similar high moments or intuitions of this kind might be found - even without their author's knowledge - in works considered of minor importance. I am thinking about a couple of movies no one would remember, both interpreted by Ivan Mosjoukine after his début in France: a marvellous Michel Strogoff and Le lion des Mogols. Their plot per se was not important; a particularly effective sequence, a camera movement, an unexpected but perfect technical solution would suffice, where, by overcoming the obvious trait of function, one is suddenly moved from prose to poetry in an instant. (Attilio Bertolucci, in «Attilio Bertolucci. Autoritratto del poeta da giovane critico cinematografico», ed. by Fabien S. Gerard, *Berenice*, no. 20, 1987)

ore 18.20

Silent Garbo

WILD ORCHIDS (*Orchidea selvaggia* / Stati Uniti, 1929) R.: Sidney Franklin. S.: Willis Goldbeck, dal racconto *Heat* di John Colton. Sc.: Hans Kraly, Richard Schayer. F.: William Daniels. M.: Conrad A. Nervigi. In: Greta Garbo (Lillie Sterling), Lewis Stone (John Sterling), Nils Asther (Principe de Gace). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2750 m. D.: 100' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Turner Entertainment and Warner Bros., per concessione della Hollywood Classics

Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / *Musical accompaniment by Robert Israel (piano)*

Pure, a suo modo, *Wild Orchids* è un film squisito, nel senso sontuoso e un poco cimiteriale di certi film alle soglie del sonoro. E' un gioco d'ombre di ricercata e mutevole eleganza, dove proprio alle ombre vengono affidati i momenti chiave: la seduzione tra la viaggiatrice Garbo e Asther, principe giavanese, è lo sfiorarsi delle loro ombre, o il proiettarsi dell'ombra dell'uno sul corpo dell'altra; il marito intravede la verità scorgendo le loro silhouettes nella cornice d'una finestra illuminata; e quando infine Garbo sogna l'amante nel suo sonno inquieto e carico di desiderio, l'immagine del viso di lui si sovrappone al suo cuscino (ci fosse qui anche solo un cenno dell'anarchica dolcezza di un amour fou, potremmo persino pensare a *L'Atalante*). Nota Charles Affron che *Wild Orchids* è il film dove ogni singolo contesto visuale è chiaramente pensato e costruito per esaltare il viso e il corpo della diva: sia che Garbo sfoggi la sua eleganza occidentale posando al centro di un gruppo di piccole cameriere orientali, sia che accetti coraggiosamente di calarsi nel costume giavanese (che la rende sinistramente simile al Valentino vestito di perle di *The Young Rajah*, o alla moglie cinese in *The Letter* di Wyler, terribile icona di gesso, bistro e scaglie d'oro, peraltro interpretata da un'attrice scandinava), sia che le sue spalle nude e la sua schiena avvolta nel sarong si staglino nella cornice d'una porta. Non molto decide, qui, la regia di Sidney Franklin, e il fascino freddamente kitsch di *Wild Orchids* è dunque piuttosto il risultato dell'armonia tra la luministica esperta di William Daniels e i costumi di Gilbert Adrian, che qui incontra per la prima volta la "donna divina" destinata a diventare per lui musa e feticcio. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

However, in its own fashion, Wild Orchids is an exquisite movie, in the sumptuous and slightly funereal meaning of some films just at the threshold of the sound era. This is a shadowy game played with refined and changing elegance, where the shadows do mark the key development of the plot: the seduction between Garbo and Asther, a Javanese prince, on a journey, is the brushing of their shadows, or the projecting of one's shadow over the other's body; her husband guesses the truth by looking at their silhouettes in the frame of a lit window; and when Garbo dreams of her lover in her restless slumber also loaded of desire, the image of his face stands out on her pillow (if there were here just a single hint of the anarchist sweetness of an amour fou, we could even recall L'Atalante). Charles Affron remarks that Wild Orchids is a movie where every single visual context has been clearly thought and designed in order to make the star's face and body stand out: either when Garbo dons her Western elegance posing amidst a group of small Oriental maids, or when she bravely accept to wear the Javanese traditional costume (making her look like Valentino wrapped in pearls in The Young Rajah, or the Chinese wife in Wyler's The Letter, a terrible plaster, bistro and gold scales icon, played by another Scandinavian

actress), or when her bare shoulders and back wrapped in a sarong stand out in a door frame. The direction by Sidney Franklin is not really decisive and therefore the coldy kitsch charm of Wild Orchids is the result of the harmony between the skilled light direction by William Daniels and Gilbert Adrian's costumes, who finds here for the first time the "divine woman" destined to become his muse and fetish. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

AMOUR D'INDIENNE (Stati Uniti, 1910) L.: 347 m. , D.: 8' a 24 f/s.

Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémaèque Française

Accompagnamento musicale di Charles Janko (pianoforte) / *Musical accompaniment by Charles Janko (piano)*.

Silent Garbo

THE MYSTERIOUS LADY (Stati Uniti, 1928) R.: Fred Niblo. S. e Sc.: Bess Meredyth, dal romanzo *Krieg im Dunkel* del Dr. Ludwig Wolff. F.: William Daniels. M.: Margaret Booth. In: Greta Garbo (Tania Fedorova), Conrad Nagel (Karl von Heinersdorf), Gustav von Seyffertitz (Generale Alexandrov), Albert Pollet (Max), Edward Connelly (Colonnello von Heinersdorf), Richard Alexander (l'aiutante del Generale). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 2750 m., D.: 83' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Turner Entertainment and Warner Bros., con permesso della Hollywood Classics

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / *Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)*.

Ci sono ancora, in *The Mysterious Lady*, immagini folgoranti che sanno sospendere l'ordinario intreccio, costruito sui passi che la spia russa Garbo deve percorrere per rinunciare alla propria missione e consegnarsi all'amore dell'ufficiale austriaco Nagel. All'incontro con il capo, che naturalmente nutre per lei anche una repressa, oscura ossessione, il corpo di Garbo letteralmente si trasforma: un corpo che la felicità amorosa aveva reso tenero ed elastico si indurisce, si fa rigido e altero, riassume una posizione di difesa e di sfida (e sarà sempre drammaticamente vestito di nero, dove, con evidenza persino stucchevole, le scene d'amore tra lei e Nagel erano state un trionfo di veli e divise bianche). E c'è una dignità contratta e commovente nella scena in cui Garbo, di cui Nagel ha scoperto la vera identità, lo raggiunge sul treno (*The Mysterious Lady* dipana i suoi momenti cruciali in piccoli spazi chiusi, dal décor nitido ed elegante: un palco d'opera, un vagone letto, una piccola biblioteca), gli giura amore vero e pretende il suo, con occhi ancora pieni di stanchezza e di pensieri segreti, senza rinunciare al velo impenetrabile dell'ambiguità, perché l'amore comunque deve essere un rischio doloroso. E' l'unico film muto di Garbo che le permetta un'uscita di scena felice, insieme all'amante, superato ogni pericolo e ogni frontiera, un finale comunque attraente perché ancora misterioso e notturno, pieno di incognite e di neve. Prima, però, la signora dei misteri ha avuto modo di concedersi la sua avventura perversa: uccide il capo dello spionaggio russo e subito dopo, per ingannare le sue guardie, deve fingersi impegnata in un abbraccio amoroso con lui, seduta sulle sue ginocchia, le braccia del cadavere appoggiate sul suo ventre. E in questa immagine che chiude i conti e attribuisce senso retroattivo alla scena d'apertura, in questa scena madre dove Garbo come Tosca uccide il suo Scarpia, resta a lungo nell'aria l'eco muta della sua risata isterica e necrofila. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

In The Mysterious Lady there are also lightning images which can stop the ordinary plot, built on the steps the Russian spy played by Garbo must take in order to leave her mission and relinquish herself to the love of the Austrian officer portrayed by Nagel: In her encounter with her boss who of course has for her a repressed and obscure obsession, Garbo's body is literally transformed: a body which love and happiness have made tender and supple hardens, becomes rigid and haughty, resuming its defence and challenging posture (and it is always clad in black whenever, with an almost tedious stress, the love scenes between her and Nagel are full of white flimsy veils and white uniforms). And there is a contracted and moving dignity in the scene when Garbo, whose true identity has been finally discovered by Nagel, joins him on the train (The Mysterious Lady unravels its crucial moments in small closeted spaces, with a nitid and elegant décor: an opera house box, a wagon lit, a small library), declares her sincere love and asks for his, her eyes still worn and full of secret thoughts, without renouncing the impenetrable veil of ambiguity, because anyway love is a painful risk. This is Garbo's only silent film which gives her the chance to make a happy exit, together with her lover, having overcome all danger and crossed all borders, a quite attractive ending for it is still mysterious and nocturnal, full of uncertainties and snow. Firstly, however, the mysterious lady has the chance to live her perverse adventure, she kills the head of Russian Intelligence and soon after that, to deceive the guards, she feigns a loving embrace with him, sitting on his laps, the corpse's arms resting on her body. This last scene where all accounts are settled gives a retroactive meaning to the opening one, in this focal moment when Garbo - like Tosca - kills her Scarpia, the silent echo of her hysterical and death-loving laughter reverberates for a long-drawn instant. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

venerdì / friday 4

Cinema Fulgor

via Montegrappa 2, tel.231325

ore 10.00

MURNAU EL LENGUAJE DE LAS SOMBRAS (Spagna, 1997) R.: Luciano BerriatúaVideo proiezione delle prime due puntate recentemente dirette da Luciano Berriatúa e dedicate alla ricostruzione dell'attività di Murnau. / *Video-projection of the first two parts of the recently produced documentary on Murnau's activity, directed by Luciano Berriatúa*

ore 10.00 - Prima puntata (55')

ore 11.00 - Seconda puntata (55')

ore 15.00 - 18.00

A la recherche des images perdues du cinéma européen (RIPCE)

Convegno di studi / International Workshop

Progetto sostenuto dall'Unione Europea - Direction Générale X - programmes culturels - Progetto Raffaello / *A project co-financed by European Union - General Direction X - Cultural programmes - Raphael Project*
Association des Cinémathèques EuropéennesPresiede / *Chairman* / **Gian Piero Brunetta** (Università di Padova)**Peter van Bagh** (Critico cinematografico, Helsinki) - Quei film che vorrei vedere / *The films I wish to see***Alain Weber** (Ricercatore, Paris) - Quei film che non vedremo mai / *The films we will never see***Eric de Kuyper** (Università di Nijmegen) - Che fare dei film ritrovati? / *What to do with recovered films?***Mariann Lewinsky** (Università di Zurigo) - Un caso esemplare: Cosa resta del cinema giapponese? / *An exemplary case of lost cinema: Japan***Gian Luca Farinelli e Vittorio Martinelli** - Cercando e trovando, brani di una storia empirica / *Searching and finding, excerpts of an experience*

Cinema Lumière

ore 9.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe**LES AVENTURES DU ROI PAUSOLE** (Francia, 1933) R. e M.: Alexis Granowsky. S. e Sc.: Fernand Crommelynck, Henri Jeanson dal romanzo di Pierre Louÿs. F.: Rudolph Maté, Louis Née, Marcel Soulié. Mu.: Karol Rathaus. Cost.: Marcel Vertès. Scgrf.: Marcel Vertès, Pierre Schild. In.: André Berley (Roi Pausole), Armand Bernard (Taxis), José Noguero (Giglio), Josette Day (Aline), Edwige Feuillère (Diane), Rachel Devirys (Dame Perchuque), Grazia del Rio (Fanette). P.: Algra, Société des Films Sonores Tobis. Titolo della versione tedesca: *Die Abenteuer des Königs Pausole*. Titolo della versione inglese: *The Merry Monarch*. L.: 2150 m., D.: 77' a 24 f/s. Versione francese / French version

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Pierre Louÿs (1870-1925), eccentrico personaggio della cultura parigina a cavallo tra i due secoli, fu l'autore di opere ispirate al mito greco della perfezione, dei liberi amori, delle facili gioie, dei piaceri lascivi, come testimoniano, *Astarte*, *Afrodite*, *La Chanson de Bilitis*, testi licenziosi in cui esprimeva il suo gusto di esteta decadente.*Les aventures du roi Pausole*, ambientato in un reame dove il monarca può disporre di 366 donne, in modo da godere pienamente ogni giorno dell'anno, è un altro romanzo che si iscrive nel genere seppure in un contesto più aggiornato. Nel 1933 si decise di portarlo sugli schermi e, seguendo l'uso dei primi anni del sonoro, in più edizioni.La prima venne girata a Parigi, con il grasso André Berley protagonista: successivamente venne realizzata a Vienna, in coproduzione austro-tedesca, una seconda versione con Emil Jannings, che ne interpretò anche un'altra in inglese (*The Merry Monarch*) con attori britannici.

Cosa rimane del fantasioso racconto di Louÿs nella trasposizione cinematografica? La coreografia da operetta filmata, le forme esteriori e poco più. Un racconto un tantino scipito, forse una piccola favola morale sulla fedeltà in amore e l'assurdità della poligamia con tante belle ragazze e, per chi vorrà trovarla, una certa spregiudicatezza che rimanda al primo René Clair. (Vittorio Martinelli)

*Pierre Louÿs (1870-1925), eccentric figure of Parisian culture in the period spanning the two centuries, was the author of works inspired by the Greek myth of perfection, free love, easy joy, lewd pleasure, as his dissolute texts - Astarte, Afrodite, La chanson de Bilitis - where he expressed his decadent taste, bear witness.**Les aventures du roi Pausole, set in a kingdom where the king has at his disposal 366 women so as to enjoy each one of them every day of the year, is another novel belonging to this genre, although in a more up-dated context. In 1933 the novel was adapted to the big screen and, according to the usage of the early sound period, in several versions.**The first was shot in Paris with fat André Berley as leading actor; afterwards a**second version starring Emil Jannings, who was also to play in the English one (The Merry Monarch) with English actors, was made in Vienna for an Austrian-German co-production.**What has remained of Louÿs's fantastic tale in its cinematic adaptation? The choreography of a filmed operetta, outer forms and not much else. A rather unsavoury tale, maybe a small moral tale on faithfulness in love and the absurdity of polygamy with many beautiful girls and - if you really want to look for it - a touch of the light open-mindedness of young René Clair. (Vittorio Martinelli)*

ore 10.20

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe**DAS LIED VOM LEBEN** (T. I.: *Il canto della vita*, Germania, 1931) R.: Alexis Granowsky. Sc.: Victor Trivas, H. Lechner, Walter Mehring. F.: Viktor Trinkler, Heinrich Belasch. Mus.: Franz Weimayr, Friedrich Hollander, H. Adams. In.: Aribert Mog, Margot Ferra, Fritz Busch, Leo Monosson. P.: Film-Kunst AG, Tonbild-Syndikat AG. L.: 1511 m., D.: 54' a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Una ragazza tenta il suicidio dopo una delusione amorosa. Un giovane la salva e se ne innamora. Dalla catastrofe ad un nuovo entusiasmo per la vita. La vicenda offre il pretesto per una riflessione cinematografica sulla condizione umana, i meccanismi della natura e il mistero insondabile della coscienza.

Granowsky nasce nel 1890 a Mosca, figlio di una famiglia ebraica. La sua origine professionale è teatrale, la sua esperienza in questo campo prevede anche un apprendistato presso Max Reinhardt. Successivamente alla Rivoluzione, Granowsky fonda il GOSET (Teatro yiddish di Mosca). Questo tentativo si distingue tanto per l'interesse delle regie, antinaturalistiche e influenzate dalle forme di spettacolo le più differenti, quanto per il tentativo di far emergere e divulgare la cultura ebraica. In questo senso va anche letto il caso singolare di *Felicità ebraica* (1925), film tratto dal romanzo dello scrittore ebreo Scholem Aleichem, a cui contribuì con la stesura delle didascalie Isaak Babel. (Francesco Pitassio)Nel 1928, dopo una tournée all'estero, Granowsky si fermò in Germania. Oltre a numerosi lavori teatrali, nel 1930 realizza *Das Lied vom Leben*, un film sull'emancipazione da valori e mentalità tradizionali, ma anche sulla lotta per l'esistenza, da cui si esce vittoriosi solamente grazie alla solidarietà. Granowsky sperimentò le possibilità dei trucchi cinematografici, come notò Arnheim: "Lenti anamorfiche, lenti multiple girevoli, riprese accelerate ed al rallentatore, dialogo post sincronizzato, composizione di rumori, songs illustrate, inquadrature di specchi, una colonna sonora che va al contrario, battute del dialogo interrotte". (Jeanpaul Goergen, *Künstlerische Avantgarde, visionäre Utopie*, in *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930*, a cura di Jörg Schöning, München, Text + Kritik 1995).*A young girl tries to kill herself after been jilted in love. A young man rescues and falls in love with her. From catastrophe a newly-found zest for life. The story offers the opportunity to analyse from a cinematic perspective human condition, the mechanisms of nature and the unfathomable mystery of consciousness.**Granowsky was born in 1890 in Moscow from a Jewish family. His professional origin is to be found in the theatre, and he made his apprenticeship with Max Reinhardt. After the Revolution Granowsky founded GOSET (Moscow's Yiddish Theatre). This effort is quite remarkable both for his antinaturalistic direction influenced by a plethora of very diverse theatrical forms, and the attempt to bring to light and disseminate Jewish culture. The unique instance of Jewish Happiness (1925) should be interpreted along these lines, a film adapted from the novel of a Jewish writer, Scholem Aleichem, with the contribution of Isaak Babel for the intertitles. (Francesco Pitassio)**In 1928, after a tour abroad, Granowsky settled in Germany. Besides working extensively for the theatre, in 1930 he made Das Lied vom Leben, a film about the emancipation of traditional values and attitudes, but also the struggle for survival, where only solidarity can be of aid. Granowsky tried his hand with the options offered by cinema tricks, as remarked by Arnheim: «Anamorphic lenses, rotating multiple lenses, fast and slow motion takes, post-synchronised dialogue, composition of sound and noises, illustrated songs, mirror shots, a reverse sound-track, interrupted dialogue.» (Jeanpaul Goergen, «Künstlerische Avantgarde. Visionäre Utopie», in Fantaisies russe. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930, ed. by Jörg Schöning, München, Text + Kritik, 1995)*

ore 11.20

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe**DER LEBENDE LEICHNAM** (T.I.: *Il cadavere vivente*, Germania, 1928) R.: Fëdor Ozep. S.: dall'omonimo dramma teatrale di Lev Tolstoj. Sc.: B. Gussmann, Anatoli Marienhof. F.: Anatoli Golovnja. M.: Fëdor Ozep, Vsevolod Pudovkin. Scgf.: Sergej Koslovski, Victor Simov. Mus.: Werner Schmidt-Boelcke. In.: Vsevolod Pudovkin (Fedja Protassov), Maria Jacobini (Lisa Protassov), Viola Garden (Sascha, sorella di Lisa), Julia Serda (Anna Pavlova), Nata Vatschnadse (Masha, la gitana), Gustav Diessl (Viktor Karenin), Vera Marezkaja (la "signora"), D. Vedenski (Artemjev), S. Uralski (Petuschkov), Boris Barnet (il ladro). Prod.: Mežrabpom-Russ (Mosca), Landerfilm (Berlino),

Prometheus-Film (Berlino). Prima proiezione: 14 febbraio 1929. Altri titoli: Zhivoi trup (titolo russo di coproduzione), Das Ehegesetz. L.O.: 2968 m., D.: 119' a 22 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.
Da: Stiftung Deutsch Kinemathek

Partitura originale di Werner Schmidt-Boelcke, ricostruita da Frank Strobel con la collaborazione di Raimund Rosenberger, eseguita dall'Orchestra della Westdeutscher Rundfunk, diretta da Kurt Graunke (registrazione eseguita a Berlino nel novembre del 1988). Sincronizzazione Hi Fi a cura di Martin Körber
Original score by Werner Schmidt-Boelcke, reconstructed by Frank Strobel in collaboration with Raimund Rosenberger, performed by the orchestra of the Westdeutscher Rundfunk, conducted by Kurt Graunke (recorded in Berlin, in November 1988). HiFi Synchronization by Martin Körber

La prima di *Der lebende Leichnam* (Il cadavere vivente) ebbe luogo il 14 febbraio 1929 presso il cinema Capitol, celebre sala esclusiva a ovest di Berlino. Il fatto che un film tedesco-sovietico, coprodotto dalla Mezrabpom e dalla Prometheus-Film (di provate simpatie comuniste), fosse presentato nei quartieri alti della capitale non aveva, all'epoca, nulla di sorprendente. Dopo *La Corazzata Potemkin*, il cui percorso trionfale era iniziato proprio a Berlino nel 1926, i film sovietici venivano regolarmente proiettati nelle sale berlinesi ed erano considerati, indipendentemente dal loro contenuto politico, come i vertici artistici della settima arte. Il loro impatto visivo e emozionale aveva conquistato le simpatie di un grosso pubblico.

E fu proprio questo entusiasmo verso il cinema sovietico a consentire la realizzazione di *Der lebende Leichnam*. Tutti gli elementi della produzione - soggetto, troupe, interpreti - fanno pensare che si tratti di un progetto non privo di ambizioni commerciali e in cerca di successo.

La pièce di Lev Tolstoj forniva un soggetto familiare al pubblico tedesco dopo la celebre messa in scena di Max Reinhardt. Inoltre, il progetto portava un grosso contributo alle celebrazioni per il centenario della nascita di Tolstoj, autore assai stimato tanto dalla borghesia occidentale quanto dai russi.

Fëdor Ozep era allora fra i talenti più promettenti: era infatti diventato celebre in Germania con *Zemlya v plenu* del 1927. Quanto a Pudovkin, interprete del ruolo principale, si trattava della principale personalità dei *Russenfilme*, famoso per le realizzazioni di *La madre*, *La fine di San Pietroburgo* e *Tempeste sull'Asia*, ma anche per la sua attività teorica.

Il film incontrò un grosso successo di pubblico, come testimonia Ernst Jager sul «Film-Kurier» del 15 febbraio 1929: «bravo!», gli applausi e le espressioni di simpatia testimoniano lo slancio di un pubblico peraltro snob e «uggioso». I critici, nell'insieme favorevoli, sottolineano tuttavia l'aspetto anacronistico del film, che comprime ed accentua i temi drammatici di Tolstoj. Il conflitto morale al centro del racconto è oggi appena comprensibile. Su «Acht Uhr Abendblatt» del 15 febbraio 1929 si può leggere: «Dentro quest'opera di Tolstoj resta viva solo l'anima poetica e non certo la trasgressione etica o il fanatismo per la verità. Fedja non è, ai nostri occhi, né un eroe né un martire ma piuttosto un uomo debole e patetico. Simbolo della passività, dell'irrealismo, solo l'amore con cui Tolstoj inventa e crea questo personaggio ce lo rende oggi ancora vicino. Ma solo come creazione poetica, non come uomo. Noi non possiamo più capire questo Fedja». (Martin Körber)

Fëdor Ozep nasce a Mosca il 9 febbraio 1895 da una famiglia ebrea. E' giornalista e collabora con riviste cinematografiche. Partecipa alla realizzazione di cinegiornali e adatta un racconto di Puškin che viene messo in scena da Jakov Protazanov: *Pikovaja Dama* (La dama di picche, 1916). Il *Collettivo Artistico Russ* - riedizione postrivoluzionaria della casa di produzione *Russ* - realizza nel 1919 *Polikuška* (id., 1919) co-diretto e co-sceneggiato da Ozep. Si tratta del primo film sovietico, esportato nei primi anni '20 nel resto d'Europa, che gode di un successo in primo luogo ideologico. Ozep torna a collaborare con Protazanov in occasione di *Aelita* (1924). A partire dallo stesso 1924 Ozep ed il cognato Alejniov assumono il pieno controllo della casa di produzione Mezrabpom Rus' (dal 1928 Mezrabpomfil'm), la principale istituzione di collegamento tra Russia postrivoluzionaria e Germania. Nel 1928 viene ingaggiato dalla Prometheus per girare a Berlino *Der lebende Leichnam* (Il cadavere vivente, 1928). Non farà più ritorno in patria, dove la stretta stalinista comincia a produrre i suoi effetti. Fino al 1933 prosegue la sua attività registica in Germania: *Der Mörder Dimitri Karamazoff* (1930/31), sceneggiato in collaborazione con Victor Trivas e con Leonhard Frank; *Les mirages de Paris/Grosstadt nacht* (Miraggi di Parigi, 1932), sempre con Trivas. Dopo l'avvento del nazismo ripara in Francia, dove realizza *Amok* (id., 1934), sceneggiato con Boris Barnet, *La Dame de Pique* (La donna di picche, 1937), ritorno alla sua prima sceneggiatura e *La principessa Tarakanova* (1937/38), coproduzione franco-italiana. L'ultimo film girato in Francia, *Gibraltar* (Allarme a Gibilterra, 1938) vede la partecipazione di Erich von Stroheim in un ruolo secondario. In seguito all'invasione tedesca, fugge negli Stati Uniti, dove partecipa alla realizzazione di un film: *Three Russian Girls* (1943). Successivamente è attivo in Canada, dove tra il 1944 e il 1947 gira *Le père Chopin/L'oncle du Canada*, *Whispering City/La Forteresse* (Il passato è sempre presente). Il 20 giugno 1949, già malato di cuore, viene stroncato da un infarto nella sua casa di Beverly Hills. (Francesco Pitassio)

The premiere of Der lebende Leichnam (The Living Corpse) took place on February 4th, 1929 at the Capitol Theatre, famous and exclusive cinema in Berlin. The fact that the German-Soviet film, co-produced by Mezrabpom and Prometheus-Film (of staunch Communist tendency) was presented in the wealthy neighbourhood of the German capital was not surprising at the time. After Potemkin, whose triumphal journey had started in Berlin in 1926, Soviet films were regularly screened in Berlin theatres and, independently from their politi-

cal message, were considered the highest artistic examples of the seventh art. Their visual and emotional impact had won big audiences.

And this enthusiasm for Soviet cinema was the reason behind the making of Der lebende Leichnam. All the elements of production - subject, crew, actors - make us believe that the project had some commercial aspiration and was looking for success.

Lev Tolstoj's play provided a subject which was familiar to German audiences after the famous mise en scène by Max Reinhardt. Also, the project made a strong contribution to the celebrations for the centenary of Tolstoj's birth, a writer most much appreciated by Western and Russian bourgeoisie alike.

Fëdor Ozep was then one of the most promising talents; he had won fame in Germany with his Zemlya v plenu from 1927. As for Pudovkin, the leading actor, he was the main personality of Russenfilme, famous for his interpretation in The Mother, The End of St. Petersburg and Storms over Asia, but also for his theoretical activity.

The film was a great hit, as Ernst Jager wrote in "Film-Kurier" dated 15th February 1929: «The "Bravo!", hand-clapping and appreciations testify of the enthusiasm of an otherwise snobbish and bored audience.» Reviewers, for the most part quite favourable, underlined however the anachronistic aspect of the film, which compressed and overstressed Tolstoj's dramatic tones. The moral conflict at the core of the tale is barely understandable. On "Acht Uhr Abendblatt" from February 15th, 1929 it is said: «Of this work by Tolstoj only the poetic soul has remained and certainly not his ethical transgression nor his fanaticism for the truth. In our eyes Fedja is neither a hero nor a martyr but more a weak and pathetic man. Symbol of passivity, irrationality, only the love by which Tolstoj creates and invents this character makes him closer to us even today. But only as a poetic creation, and not as a man. We cannot understand this Fedja.» (Martin Körber)

Fëdor Ozep was born in Moscow on February 9th, 1895 from a Jewish family. He worked as a journalist for cinema magazines. He participated in the preparation of newsreels and adapted one short story by Puškin, which was brought to the screen under the direction of Jakov Protazanov, Pikovaja Dama (La dame de Pique, 1916). The Russ Artistic Collective - post-Revolutionary transformation of Russ production company - made Polikuška in 1919, co-directed and co-written by Ozep. This was the first Soviet film, exported in the early 20's all over Europe, where it enjoyed a mostly ideological success. Ozep co-operated again with Protazanov for Aelita (1924). From 1924 onward, Ozep and Alejniov, his brother-in-law, took full control of Mezrabpom Rus' production company (from 1928 Mezrabpomfil'm), the main institution acting as intermediary between post-Revolutionary Russia and Germany. In 1928 he was hired by Prometheus to direct Der lebende Leichnam (The living corpse, 1928) in Berlin. He would never go back to his home country, where the Stalin's firm grip was starting to be heavily felt. Until 1933 he continues his activity as director in Germany: Der Mörder Dimitri Karamazov (1930/31), written in co-operation with Victor Trivas and Leonhard Frank; Les mirages de Paris/Grosstadt nacht (Mirages of Paris, 1932), again with Trivas. After the Nazis' rise to power he took refuge in France, where he made Amok (1934), written by Boris Barnet, La Dame de Pique (1937), and Princess Tarakanova (1937/38), a French-Italian co-production. His last film made in France, Gibraltar (1938) saw the participation of Erich von Stroheim in a minor role. After the German invasion of France, he escaped to the United States, where he took part in the filming of Three Russian Girls (1943). Afterwards he worked in Canada, where between 1944 and 1947 he filmed Le père Chopin/L'oncle du Canada, Whispering City/La Forteresse. Suffering from heart ailments, he died of a stroke in his Beverly Hills' home the 20th June 1949. (Francesco Pitassio)

ore 14.45

Avanguardia francese sconosciuta, programma presentato dalla Cinémathèque Française / Unknown French Avant-garde, a programme from the Cinémathèque Française

BALANCOIRES (Francia, 1928) R.: Noël Renard. L.: 672 m., D.: 25' a 24 f/s.
LES HALLES (Francia, seconda metà degli anni '20) R.: Boris Kaufman-Galitzine (?). L.: 340 m. D.: 11' a 18 f/s. **FLEURS MEURTRES** (Francia, 1930) R.: Roger Livet. L.: 214 m. D.: 7' a 24 f/s. **ETUDES CINEMATOGRAFIQUES** (Francia, 1930ca) R.: Alfred Sandy. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s.
LUMIERE ET OMBRE (Francia, 1928ca) R.: Alfred Sandy. L.: 116 m. D.: 5' a 22 f/s. **PRETEXTE** (Francia, 1928-29) R.: Alfred Sandy. L.: 134m. D.: 5' a 22 f/s.

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)

Il programma che la Cinémathèque Française propone quest'anno è curioso: sei film, di cui cinque assai misteriosi. I loro autori, sconosciuti, sono ancora oggetto di ricerche, così come l'identificazione delle date di realizzazione precise dei film.

Les Halles, negli archivi della Cinémathèque, risulta firmato da André Galitzine. La sua realizzazione può essere collocata nella seconda metà degli anni venti. Il soggetto, la fotografia e alcuni dettagli inquadrati in primo piano appartengono al film, forse soltanto un frammento di un'opera incompiuta o perduta, al movimento generale della visione urbana e surrealista di Brassai e di Elie Lotar. Alcune foto scattate da quest'ultimo proprio a Les Halles, e pubblicate su riviste surrealiste o comunque vicine a questo movimento (come «Documents»), ricordano certi fotogrammi del film. Si tratta di un buon esempio del rinnovamento generale della visione negli anni venti: punto di vista documentario e ricerca pla-

stica. Possiamo ipotizzare che il film sia stato girato dall'operatore Boris Kaufman: nel luglio 1930, infatti, venne presentato allo Studio 28 un film intitolato *Les Halles Centrales*, firmato Boris Kaufman-Galitzine. Si tratta dello stesso film?

Lumière et ombre, *Etudes Cinématographiques* e *Pretexte*, (conosciuto anche con il titolo *Essais Cinématographiques*) sono stati realizzati da un cineasta, Alfred Sandy, sul quale a tutt'oggi possediamo ancora poche informazioni. I tre film appartengono alla corrente del "cinema astratto", rappresentata da autori come Henri Chomette, Hans Richter o Francis Bruguière. Sappiamo che *Lumière et ombre* venne presentato allo Studio 28 a partire dal 4 giugno 1928, mentre *Etudes* (o *Essais*) *Cinématographiques* venne proiettato dal 7 luglio al 21 agosto 1930. Lo Studio 28 aveva partecipato alla produzione dei due film. Sembra necessario promuovere una ricerca sulla personalità di Alfred Sandy, autore tuttora misterioso. I suoi due film meritano di essere annoverati fra le opere migliori del cinema astratto, basato sullo studio delle metamorfosi luminose e delle "cristallizzazioni" (movimenti di cristalli e anamorfosi di figure geometriche).

Fleurs meurtries venne realizzato nel 1930 da Roger Livet, di cui a tutt'oggi non possediamo notizie biografiche: si tratta di una figura artistica isolata, non appartenente ad alcun gruppo o movimento. Il suo film sembra ispirato ai temi iconografici di René Magritte, presentando a tratti veri e propri quadri animati del pittore belga. Ma René Magritte ha dichiarato a Christian Dotremont di non aver mai visto il film, mentre Roger Livet nega qualsiasi influenza da parte di Magritte. Tuttavia le citazioni dei suoi quadri, divenuti icone del surrealismo, sono numerose. La prima parte del film risulta essere una precoce riflessione sull'invenzione del cinema. Il film conobbe un periodo di popolarità all'inizio degli anni cinquanta, come risulta da alcuni annunci di proiezioni avvenute a Parigi nel 1953.

Balançoires è una piccola perla nel cinema "parallelo" francese degli anni venti. Il suo pretesto narrativo filosofico-didascalico ricorda la *Paris qui dort* di René Clair (1923) in cui, con un incantesimo simile, una visione ottimista del mondo viene opposta a un avvenire oscuro. In entrambi i casi, l'immobilità o il rallentamento sono occasioni per giocare con gli effetti percettivi della cinegenia. In René Clair il responsabile dell'evasione dal mondo ordinario è un saggio. Noël Renard sceglie un fakhro. L'ambiente in cui si muovono i personaggi, tuttavia, non genera affatto familiarità psicologica. L'interesse del cineasta e della sua équipe (di cui fa parte il giovane Christian-Jaque) risiede altrove: nella parte documentaria e sperimentale. La fiera ambulante offre uno scenario e *al tempo stesso* un motivo di eccezionali visioni moderniste. La Torre Eiffel di *Paris qui dort* trova il suo corrispettivo nelle "montagne russe" e nelle numerose altre giostrine che invitano a proiettarsi in aria. Ma in *Balançoires* il virtuosismo ottico gode di una doppia illusione prospettica: quella delle architetture metalliche e della loro velocità di rotazione o di attraversamento. Il film registra la velocità dello sguardo ma è soprattutto l'impiego della folla come materiale plastico l'idea che cattura oggi il nostro interesse. I cappelli a bombetta hanno il sopravvento, evocando irresistibilmente quelli volteggianti in *Vormittagsspuk* di Hans Richter (1928). Il ritmo del montaggio è indavolato e si fonda sull'alternanza di regimi di velocità coniugati in vari motivi: volti in primo piano, folli giostrine, baracconi della fiera, piani ravvicinati di piedi o altri particolari di corpi inquadri tra la folla, acrobatiche riprese dal basso verso l'alto, inquadrature a tutto campo di un mare di cappelli, ecc. L'ingenuità della morale finale chiarisce le ragioni per cui il film non è mai stato ritenuto un capolavoro del cinema costruttivista o semplicemente dell'avanguardia. Benché un progetto teorico vi risulti in effetti assente, non possiamo ormai, tuttavia, ignorare questo film. Si tratta di un bellissimo esempio di quella "Nuova Visione" della fine degli anni venti. (Dominique Païni)

The programme presented by Cinémathèque Française this year is quite intriguing: Six films, five of which are rather mysterious. Their unknown authors are still the object of research, as the identification of their precise filming dates. Les Halles, in the Cinémathèque archives, is attributed to André Galitzine; it can be dated to the second half of the twenties. The subject, photography and some close-up details seem to link the film, maybe just a fragment of a lost or never completed feature, to the general movement of Brassai's and Elie Lotar's urban and Surrealist vision. Some photographs shot by the latter at Les Halles and published in Surrealist reviews, or at least closer to that movement (like «Documents») recall some frames of the film. This is a good example of the general renewal of vision which took place in the twenties, documentary approach and plastic research. We can assume that it was filmed by cameraman Boris Kaufman; in fact in July 1930 a film titled Les Halles Centrales was screened at Studio 28, by Boris Kaufman-Galitzine. Is it the same film?

Lumière et ombre. Etudes Cinématographiques and Pretexte (also known with the title of Essais Cinématographiques) were made by a filmmaker, Alfred Sandy, about whom information is still rather scanty. These three films all belong to the current of "abstract cinema", represented by authors such as Henri Chomette, Hans Richter or Francis Bruguière. We know that Lumière et ombre was screened at Studio 28 from July 4th, 1928 onward, while Etudes (or Essais) Cinématographiques was shown from July 7th to August 21st, 1930. Studio 28 participated in the production of the two films. It is deemed necessary to start research on the personality of Alfred Sandy, an author still clad in mystery. His two films should be included among the best works of this cinema current, based on the study of light changes and "crystallisation" (crystal movements and anamorphosis of geometric figures).

Fleurs Meurtries was made in 1930 by a filmmaker, Roger Livet, on whom we do not have any biographical information: he is an isolated artistic figure not belonging to any group or movement. His film seems to draw inspiration from René Magritte's iconographic elements, and presents in some instances anima-

ted illustrations of the Belgian painter's paintings. René Magritte said to Christian Dotremont that he never saw the film, while Roger Livet denied any influence by Magritte. However, the depictions of the latter's paintings, which have become Surrealist icons, are many. The first part of the film seems an early reflection on the invention of cinema. The feature was quite popular in the early fifties, as is shown in several ads about its screenings which took place in Paris in 1953.

Balançoires is a small jewel in the French "parallel" cinema from the twenties. Its narrative, philosophical, and didactic pretext recalls René Clair's Paris qui dort (1923) where with a similar magic an optimistic view of the world is opposed to a sombre future. In both instances the stand-still or slow-motion are just a way to play with cinematic perceptive effects. In René Clair's film the character responsible for the escape from the ordinary world is a wise man, while Noël Renard has chosen a fakir. The environment where the characters move does not convey psychological familiarity. The filmmaker's and his crew's (which included also young Christian-Jaque) interest is somewhere else, in the documentary and experimental part. The travelling fair offers a scenario and at the same time a pretext for exceptionally modernist views. The Eiffel Tower from Paris qui dort finds its correspondence in the "switchback" and in many attractions inviting people to fly into the air. But in Balançoires the optical virtuosity enjoys a double perspective illusion: the metallic architectures and their revolutions and cavorting. The film depicts the speed of glances and what really catches our interest is the effort to use the crowds as plastic matter. Top hats seem to prevail, thus evoking the rotating ones in Vormittagsspuk by Hans Richter (1928). The editing rhythm is devilish and is based on the alternating speeds combined to other motifs: close-ups of faces, crazy marry-go-rounds, tents, close-ups of feet or other parts of the body picked among the crowd, acrobatic shots, a sea of hats taking up the whole screen, etc. The naïveté of the final moral sheds lights to the reasons why the film has never been considered a masterpiece of Constructivist or simply avant-garde cinema. Although the theoretical project is totally lacking, we cannot in any way ignore this film, which is a very beautiful example of the "New Vision" from the late twenties.

ore 15.50

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered & Restored: Treasures from Pereda Collection

DER STUDENT VON PRAG (Germania, 1926) R. e Sc.: Henrik Galeen. S.: dal romanzo omonimo di Hans Heinz Ewers. F.: Günther Krampf, Erich Nitzschmann. Scgf.: Hermann Warm. Mus.: Willi Schmidt-Gentner. In.: Conrad Veidt (Balduin), Elizza La Porta (Liduschka), Werner Krauss (Scapinelli), Fritz Alberti (il Conte Schwarzenberg), Agnes Estherhazy (la contessa Margit, sua figlia), Ferdinand von Alten (il Barone Waldis-Schwarzenberg), Erich Kober, Max Maximilian, Sylvia Torf. P.: H.R. Sokal-Film GmbH, Berlino. L.: 2870 m. D.: 102' a 24 f/s. Didascalie spagnole / Spanish intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivio Nazionale de la Imagen - Sodre, Deutsches Institut für Filmkunde di Wiesbaden con il contributo del Projecto Lumière
Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

«Bisognava arricchire la bellissima trama: già dalla sceneggiatura doveva sparire il satanismo, oggi poco interessante. Si trattava di lottare contro i ricordi di gioventù, contro la forte impressione prodotta da quel primo film artistico. Quei momenti che la prima sceneggiatura non aveva sfruttato, dovevano essere qui esplicitati e condotti alla massima chiarezza, e il film non doveva divenire noioso, nonostante la maggiore lunghezza. (...) Inoltre volevo anche far vedere che certe scene le sappiamo realizzare anche noi, esattamente come Douglas Fairbanks. Anche la figura di Scapinelli non poteva limitarsi a beneficiare solamente sulla carta di un carattere demoniaco. Per il genio di Krauss bisognava creare la necessità metaforica del gesto demoniaco (...) La perdita dell'immagine riflessa mi sembrava non fosse stata sufficientemente sfruttata dal soggetto originale. Lo spettatore doveva 'vedere' con maggiore frequenza che il riflesso di Balduin è scomparso, fino a quando, infine, ci appare in carne ed ossa, nelle vesti dell'Altro» (Henrik Galeen, *Der Film*, 1926)

«It was necessary to enrich the beautiful plot, devil worship, which today is scarcely interesting, had to disappear from the script. It was necessary to fight against youthful memories, the strong impression produced by that artistic film. Those moments which the first script had not used, were now to be explained and directed with extreme clarity; the film did not have to be boring, despite its increased length (...). Also I wanted to show that we could make certain scenes, exactly like Douglas Fairbanks. Also Scapinelli's character could not solely be constrained to devilish traits on paper (...) The loss of the reflected image did not seem adequately exploited by the original subject. The spectator had to "see" with increased frequency that Balduin's reflection was disappearing up to the point when at last he would be shown in flesh and blood in the garbs of the "other".» (Henrik Galeen, *Der Film*, 1926)

ore 17.35

Silent Garbo

THE SINGLE STANDARD (T.i.: *Donna che ama* / Stati Uniti, 1929) R.: John S. Robertson. S.e Sc.: Josephine Lovett, da un romanzo di Adela Rogers St. Johns. F.: Oliver T. Marsh. M.: Blanche Sewell. In.: Greta Garbo (Arden Stuart), Nils Asther (Packy Cannon), John Mack Brown (Tommy Hewlett), Dorothy Sebastian (Mercedes), Lane Chandler (Ding Stuart), Robert Castle (Anthony Kendall), Mahlon Hamilton (Mr. Glendenning), Kathlyn Williams (Mrs. Glendenning), Joel Mc Crea (Blythe). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. L.: 1980 m.,

D.: 71' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / *Musical accompaniment by Robert Israel (piano)*

The Single Standard ha uno svolgimento che tradisce la libertà ironica delle premesse, e lo stesso titolo: Garbo rientra infine nello standard più classico, rinuncia alla passione senza farsene consumare e accettando di essere una Karenina più opaca e meno tragica. Questo scarto maldestro tra premesse ed esito è probabilmente governato da ragioni censorie, e forse ha ragione Richard Corliss quando sostiene che nel momento in cui Garbo deve scegliere tra fuggire con l'amante che l'aveva abbandonata ed ora è tornato, e restare accanto al marito e al figlio bambino, in realtà è Hays a fare la scelta. Ma come sempre, pur dentro una struttura così povera e malferma, Garbo riesce ad impadronirsi di alcuni momenti memorabili. C'è una desolazione inedita, fatta anche di furia e di cupa incredulità, nel suo reagire al vago Nils Asther che le annuncia, senza motivo apparente, che è stato bello finché è durato, ma la loro relazione deve finire; c'è un'ansia palpabile nel suo aggirarsi ferita dentro la cabina dello yacht, mentre la macchina da presa trattiene e segue a fatica i suoi movimenti. Soprattutto però restano nella memoria le scene all'aperto sul mare, nel sole, lei giovane tra le braccia dell'uomo che ama, lo scotto da pagare ancora lontano: commuovono perché sono le ultime immagini di libertà erotica a cui Garbo avrà accesso, prima del suo ultimo film muto, e prima dei più stilizzati, desessualizzati film degli anni Trenta. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

L'illusione che il longilineo, efebico svedese Nils Asther potesse diventare un altro eroe romantico dello schermo durò ben poco. Anche se dimostrò una raffinata eleganza, non disgiunta da una sottile vena di perfidia (si pensi al successivo *L'amaro thé del generale Yen*), fu presto confinato nei ruoli di villain in film sempre più marginali. (Vittorio Martinelli)

The Single Standard has a development which later would betray the ironic freedom of its beginning, and its title: Garbo falls back to the more classic standard, renouncing passion without being consumed by it and accepting her role of a less tragic and more sombre Karenina. This clumsy difference between the beginning and the outcome of the plot is probably due to censorship reasons, and maybe Richard Corliss is right when he says that in the moment when Garbo must choose between running away with her lover, who after jilting her has now come back, and remaining with her husband and child, in reality the choice is made by Hays. But as always, even in a poor and unstable framework, Garbo is capable of seizing some memorable moments for herself. There is a new desolation, composed also of fury and dark disbelief, in her reaction to the blurred Nils Asther announcing her, without any reason, that their relationship, although very pleasing, must now come to a halt; there is a palpable anxiety in her wandering heart-broken in the yacht cabin, while the camera stays still and follows her movements. Most of all, we retain in our memory, and we are moved by the outdoor scene at sea, under the sun, when she is in the arms of the man she loves, and she has not yet to pay her dues: they are moving because they are the last images of erotic freedom to which Garbo would have access to, before her last silent movie, and before the more stylised, asexual movies of the thirties. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, 1997)

The illusion that slender, ephebic Nils Asther could become another romantic hero on the big screen last just a brief moment. Although he displayed refined elegance, not devoid of a subtle hint of perfidy (let us just recall the following film, The Bitter Tea of General Yen), he was soon cast in the role of the "bad guy" in growingly minor features. (Vittorio Martinelli)

ore 18.45

Ritrovati e restaurati da Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale / *Rediscovered&Restored by Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale*

NAPOLI CHE CANTA (Italia, 1930) R.: Mario Almirante. F.: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. Scgf.: Giulio Boetto. M.: Ernesto Tagliaferri. C.: Attilio Robiolo. Post-sinc.: Guglielmo Zorzi. In.: Malcolm Tod (Genny D'Ambrosio), Anna Mari (Alice Baldwin), Lillian Lyl (Carmela), Giorgio Curti (Taniello), Carlo Tedeschi, Nino Altieri. P.: Fert, Torino. Distr.: Pittaluga. L.: 2013 m., D.: 70' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Restauro del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Fin dalle prime immagini incontriamo la doppia cifra stilistica di questo film, perduto e ingiustamente sottovalutato per lunghi anni: il connubio inedito fra immagini e suono - il film era stato girato, muto, nel 1927 e mai distribuito - e il tema, italianissimo, del contrasto fra "modernismo" - la convulsa e superficiale vita dell'upper class metropolitana di New York - e sane tradizioni, identificate con la passionalità e i sentimenti veraci della più classica Napoli.

La storia, pur se articolata nei codici della commedia - non mancano i tentativi di innestare sul tronco sperimentato della commedia sentimentale i motivi tipici della sophisticated comedy statunitense - e senza elevarsi più di tanto oltre i limiti dell'opera di genere, suggerisce tuttavia interessanti analogie tematiche con il più tardo rosselliniano *Viaggio in Italia*: una coppia - nel film di Almirante ancora solo fidanzati - parte dagli States per Napoli, per quella che dovrebbe essere solo una vacanza e che si rivela invece un'esperienza decisiva, che conduce alla scoperta di una verità profonda su se stessi e sui valori e il senso dei sentimenti e della vita.

La riedizione, nel cruciale momento di passaggio, ancora in fase sperimentale, dal muto al sonoro, mostra i segni evidenti di una ricerca accurata: nessun ten-

tativo - come ne troviamo in altri lavori di post-sincronizzazione - di posticcina e abborracciata sincronizzazione fra articolazione labiale e dialoghi (una sola scena, nel finale, con ogni evidenza fu girata ex-novo, per presentare l'unico dialogo con i due protagonisti in primo piano) e, invece, un lavoro accorto per aggiungere coerentemente alle immagini e alle didascalie il massimo possibile di senso attraverso suoni, voci, rumori e musiche.

Il restauro è stato effettuato a partire da un controtipo - incompleto - e da un lavander dell'epoca (1926) e dal negativo - colonna ottica: quest'ultimo, purtroppo, mancante di un rullo, che è stato lasciato muto nell'edizione definitiva. (Mario Musumeci)

From the first images we meet the double stylistic mark of this film, lost and unjustly underestimated for many years: the new combination of images and sound - when it was made in 1927 the film was silent and never distributed - the truly Italian topic based on the contrast between "modernism" - the hectic and superficial life of New York's upper class - and healthy traditions, identified with the passion and strong feeling of classical Naples.

The story, although articulated in the comedy genre - there are also attempts to graft on the well-tried body of sentimental comedy the typical motifs of American sophisticated comedy - and without going beyond the constraints of its genre, evokes nonetheless analogies with Viaggio in Italia, made much later by Rossellini: a couple - in Almirante's film not yet married - leave America to go to Naples, for what it should have been a vacation and instead would become a decisive experience, leading to the discovery of the profound truth about themselves and the value and meaning of life itself.

The new edition, in the crucial moment of the still experimental passage from silent to sound, shows evident signs of accurate research: not an attempt - as we find in other post-synchronised works - of temporary and confused synchronisation between lip movements and dialogues (only one scene in the ending was apparently filmed anew, to present the only dialogue between the two protagonists in a close-up) but rather an accurate work carried out in order to add consistently to images and intertitles the utmost meaning through sounds, noises and music. Restoration has been carried out from an incomplete duplicating negative and from an original dupe positive (1926) and negative soundtrack, the latter unfortunately missing a reel, left silent in the final version. (Mario Musumeci)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - *Rediscovered&Restored: Treasures from Pereda Collection*

UN DRAME A SEVILLE. P.: Pathé, France, 1907. S.: André Heuzé. In.: Max Linder. D.: 10' a 16 f/s. Didascalie spagnole / Spanish intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sode, con il contributo del Projecto Lumière

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / *Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)*

Ritrovati e restaurati - *Rediscovered&Restored*

NAPOLI E' UNA CANZONE (Italia, 1927) R.: Eugenio Perego. F.: Emilio Guattari. In.: Leda Gys (Rosella), Angelo Ferrari (Max), Carlo Reiter (don Aristide Nasetti), Grethel Stein (Mary), Giuseppe Gherardi (o' pazzariello), Gennaro Sebastiani (il nanetto), Lorenzo Soderini (o' professore). P. e D.: Lombardo film, Napoli. L.O.: 2122m., L.: 2100m. D.: 104' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Cineteca del Comune di Bologna

Musiche originali e arrangiamenti di motivi di canzoni popolari napoletane a cura di (original music and arrangements from neapolitan folk music): François Laurent e Guido Sodo.

Eseguite da / *performed by* François Laurent (chitarra, guitar), Guido Sodo (strumenti popolari e voce, popular instruments and 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, al Cinema Ritrovato di Bologna ed in altre cineteche italiane e straniere. L'anno scorso hanno presentato a Il Cinema Ritrovato una composizione originale per *Blood and Sand*.

Guido Sodo and François Laurent have been working together for some years on a project which repropose Neapolitan music and songs from the 13th century on in a classical-contemporary 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. (...)

Il film è stato restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata dalla Cineteca Italiana di Milano

The restoration is based on a nitrate positive print held by the Cineteca Italiana in Milano.

(...) Gli americani ci hanno dato il loro Far West con relativi - uff! - cowboys (ragazzi da vacche) e noi perché non dovremmo dar loro il pazzariello napoletano? Abbiamo veduto cento volte le monotone bellezze della Florida, e perché non dovremmo vedere la Grotta Azzurra, bellezza unica al mondo? E la fiera dei giocattoli di San Giuseppe a Napoli è forse meno interessante del ghetto di New York? (...) L'esperimento di questo film sarà un prezioso contributo di fatti agli arzigogolatori della Rinascita Cinematografica Italiana, i quali pensano a rifare il film americano, il film tedesco, il film francese, il film cocininese, quando basterebbe fare il film italiano "c'o core mmano", per fare quello che occorre: il bel film. (Guglielmo Giannini, «Cinema Star», n. 11, 20. 3. 1927)

(...) Americans have given us their Far West with cowboys and why shouldn't we offer them our Neapolitan pazzariello? We have seen hundreds of times the monotonously beautiful landscapes of Florida, so why shouldn't we see the Blue Grotto, which is unique in the world? And is the toy fair for St. Joseph's in Naples less interesting than the New York ghetto? (...) The experiment of this film will be a precious factual contribution to day-dreamers harping on the Renaissance of Italian Cinema, who think about remaking American, German, French, Chinese cinema, when to make a true Italian film just one thing would be necessary: following one's heart. (Guglielmo Giannini, Cinema Star, no. 11, 20.3.1927)

sabato / saturday 5

Cinema Lumière

ore 9.00

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

AMOK (Francia, 1934) R.: Fédor Ozep. S.: André Lang, dal romanzo di Stefan Zweig. Dial.: H.R. Lenormand. F.: Curt Courant. Mu.: Carol Rathaus. Scgrf.: Lazare Meerson. In.: Jean Yonel (Holk), Valéry Inkijinov (Amok/Maté), Jean Servais (Jan), Pierre Magnier (Président), Hubert Daix (Van der Tomb), Marcelle Chantal (Helen Haviland), Madeleine Guitty (servante de cabaret), Fréhel (chanteuse). P.: Pathé-Natan. L.: 2393 m. D.: 90' a 24 f/s. Versione francese / French version

Da: Cinémathèque Française

Il film fu bloccato per qualche tempo dalla censura francese per il suo soggetto scabroso. / The film was prohibited for some time by French censors because of its plot.

Ancora oggi il suo nome compare di tanto in tanto nelle cronache letterarie, quando è il caso di rievocare scrittori mitteleuropei. Si tratta di Stefan Zweig, autore di primissimo piano tra le due guerre e affascinante personalità decadente. Ebreo di Vienna, in cui era nato nel 1881, laurea in filosofia, aveva iniziato la carriera letteraria in modo abbastanza dimesso, scrivendo versi e prose in cui non era ancora riuscito a svincolarsi dai suoi modelli (Hofmannsthal, Rilke, Kleist, Schnitzler). In realtà solo in seguito la sua vocazione assume contorni precisi, quando, dopo avere viaggiato a lungo (era di ricca famiglia borghese) e soggiornato in Francia, Inghilterra, Italia, Belgio, poté sottoporre le nuove esperienze al vaglio dello stile. Fu amico di Romain Rolland, di Verhaeren e di Freud, che lo aveva introdotto alla psicanalisi. Perseguitato dalla polizia austriaca, Zweig si rifugiò a Londra e quindi in Brasile, dove era già stato nel 1936 in occasione di un congresso del Pen Club. Ci andò con la sua segretaria, Charlotte Altmann, assunta su suggerimento della moglie Friederike von Winternitz, ricca, cattolica e di forte personalità. La sua vita trascorse all'insegna della paura. Paura di essere colpito anche in Brasile dal nazismo, paura di essere un fallito, paura di trascinare anche Charlotte nel baratro, paura di essere inadeguato al paese in cui aveva scelto di vivere, ai suoi colori e alla sua violenza vitalistica. Lunedì 23 febbraio 1942, nel pomeriggio, Stefan e Charlotte vengono trovati cadaveri dai domestici. Avevano ingerito delle compresse di Veronal. Furono sepolti a Petropolis, dove tuttora riposano.

Anche in Italia l'opera di Zweig godette di grande fortuna, particolarmente la raccolta di racconti *Sovvertimento dei sensi*, più volte ristampata. Molti suoi romanzi furono pubblicati nei Quaderni della Medusa, fra il '35 e il '50.

Amok (1922), il romanzo portato sullo schermo da Ozep nel 1934, racconta la storia di un medico che, nelle Indie olandesi, viene preso dall'amok, la pazzia, per una donna che morirà ben presto nel tentativo di abortire. Il medico si uccide gettandosi a mare insieme alla bara della donna.

Freud, la passione che distrugge, la follia, la rovina, il paese straniero: ci sono tutti i temi maggiori di Zweig, e anche tutte le sue angosce. (Sandro Toni)

Even today his name does emerge in literary chronicles, when writers from Central Europe are evoked: Stefan Zweig, a first-class author in the period between the two World War and a fascinating decadent personality. A Jew from Vienna, where he was born in 1881, he held a degree in philosophy, and started his literary career writing poems and texts where he still showed the strong influence of his models (Hofmannsthal, Rilke, Kleist, Schnitzler). In reality only later would his vocation truly emerge, when, after having travelled a lot (his family was very wealthy) and stayed in France, England, Italy, Belgium, he could adapt his own style to these experiences. He was a friend of Romain Rolland, Verhaeren and Freud who introduced him to psychoanalysis. Harassed by Austrian police, Zweig took refuge in London and then in Brazil, which he had visited in 1936 during a congress of the Pen Club. He went there with his secretary, Charlotte Altmann, introduced to him by his wife Friederike von Winternitz, a wealthy woman with a Catholic background and a strong personality. His life

was haunted by fear, fear of being killed by Nazis even in Brazil, of being a failure, of ruining Charlotte, of being unworthy of the country he had chosen, or inadequate to its gaudy colours, its life-instilled violence: On February 23rd, 1942, a Monday, Stefan and Charlotte were found dead by their servants; they had ingested Veronal. They were buried in Petropolis, where their remains are still at rest.

Amok (1922), the novel brought on the screen by Ozep in 1934, tells the story of a doctor who in the Dutch Indies falls prey of Amok, madness, for a woman who will soon die while having an abortion. The doctor will kill himself by plunging into the sea together with the bier of the woman he loved. Freud, passion which destroys, madness, ruin, foreign countries are all major themes in Zweig's work, and also all his anxieties. (Sandro Toni)

ore 10.30

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

LA DAME DE PIQUE (Francia, 1937) R. e Sc.: Fédor Ozep, dal racconto di Alexandre Puškin, *Pikovaja dama*. Dial.: Bernard Zimmer. F.: Armand Thirard, Louis Née. Mu.: Carol Rathaus. Scgrf.: Ivan Lochakov, Vladimir Meingard. M.: Georges Friedland. In.: Marguerite Moreno (Comtesse Tomski), Madeleine Ozeray (Lisa), Pierre Blanchard (Hermann), André Luguet (Iretski), Abel Jacquin (Tomski), Camille Bert (Général). P.: Général Production. L.: 2265 m., D.: 82' a 24 f/s. Versione francese / French version

Da: Gosfilmofond

Fra la firma degli accordi Matignon e la chiusura dell'Esposizione rileviamo un'inondazione di produzioni pseudoslave. Gli intrighi sono banali, fatti con lo stampino. Ufficiali con nomi che terminano in *kov* o *ski*, ingannati da avventuriere altere, scompaiono in Siberia o magari vengono costretti a scudisciate a trainare dalla riva imbarcazioni. Una produzione curata, bella a guardarsi, ma gonfia e vuota come crinolina, lieve come le ballerine dell'inevitabile intermezzo. Tra i vari titoli, in cui ricorrono le parole zar, Volga, troika o San Pietroburgo, predilegiamo *La Citadelle du silence* (Marcel L'Herbier), episodio brutale di una rivolta in Polonia, e *La Dame de Pique* (Fédor Ozep), che arricchisce il soggetto puškiniano con delle belle scenografie, un'illuminazione ricercata e con la recitazione di Marguerite Moréno. (Raymond Chirat, *Le cinéma français des années 30*, Renens, 5 Continents, 1983)

In the period ranging from the signing of the Matignon agreement and the closing of the Exhibition we see a flood of pseudo-Slav productions. Their intrigues are banal, as made in series. Officials with names ending in *kov* or *ski*, jilted by aloof adventuresses, disappear in Siberia or maybe are forced by cruel whipping to drag boats ashore. Careful production features, nice to watch, but airy and empty as crinoline, light-footed as the dancers in the inevitable interval. Among the several titles, all interspersed with the words Tzar, Volga, troika or St. Petersburg, we like best *La Citadelle du Silence* (Marcel L'Herbier), brutal episode of a revolt set in Poland, and *La dame de Pique* (Fédor Ozep), who enriches the subject from Puškin with nice sets, a refined lighting and Marguerite Moréno's acting (Raymond Chirat, *Le cinéma français des années 30*, Renens, 5 Continents, 1983)

ore 12.00

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

FRECCIA D'ORO (Italia, 1935) R.: Corrado D'Errico e Piero Ballerini. S. e Sc.: Piero Ballerini. F.: Carlo Montuori e Piero Pupilli. Scgrf.: Gastone Medin. Mu.: Paolo Salvucci. M.: Giorgio C. Simonelli. In.: Luisa Ferida (la figlia di Sonia), Emma Baron (Sonia), Luigi Pavese (l'ambasciatore), Giorgio Piamonti (l'avventuriero), Guido Barbarisi (Weitzmuller), Maurizio D'Ancora (Ted), Adele Garavaglia (la madre), Luigi Pavese (l'ambasciatore), Giovanni Bellini, Ernesto Calindri, Doris Duranti, il cane Struppko. P.: Colosseum Film. L.: 1687 m., D.: 60' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Restauro del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Dal negativo originato - scena e colonna - conservato negli archivi della Cineteca Nazionale, riprende vita questo curioso esperimento di cinema drammatico d'azione, realizzato - in piena epoca di commedia e di telefoni bianchi - con evidente povertà di mezzi ma con altrettanta originalità e ambizioni espressive da un cineasta "anomalo" come D'Errico. Da segnalare la bellissima fotografia in bianco e nero di Montuori e Pupilli. (Mario Musumeci)

From the original negative - picture and sound - kept in the archives of Cineteca Nazionale, this odd experiment of dramatic action cinema springs again to life; it was made - in the full blown period of comedy and white telephones - with scanty means, but with encompassing originality and expressive ambitions by an "unusual" filmmaker, D'Errico. The splendid black and white photography by Montuori and Pupilli should be remarked. (Mario Musumeci)

Sul rapido *Freccia d'oro* salgono alcuni malviventi, intenzionati a rapinare i gioielli dei viaggiatori di lusso. Quando già sono nel vagone dei valori giunge la notizia che è crollato un ponte. La presenza dei rapinatori rende impossibile, per i passeggeri - avvertiti via radio della catastrofe -, raggiungere il macchinista per fargli fermare il treno. Poco prima del ponte, tuttavia, egli fermerà ugualmente il convoglio, salvando i passeggeri e consentendo l'arresto dei banditi: ha infatti visto nella notte una grande croce luminosa. Si è trattato di un fenomeno ottico: un crocifisso, regalotogli dalla madre, è finito fra i fari del treno. Tuttavia l'evento resta miracoloso.

Corrado D'Errico e Piero Ballerini hanno diretto questo film con bella sicurezza e una lodevole ricerca di stile veramente cinematografico; e se *Freccia d'oro* ha qualche difetto (soverchia spezzettatura nel racconto, inutile abbondanza nei particolari) ha invece una grande qualità: quella di essere cinematografico, nullo l'altro che cinematografico. Dal principio alla fine, questo film si vale della parola come di qualcosa che serve a completare l'azione, non a narrarla, e l'ambiente è disegnato a poco a poco con una evidenza che procura un piacere speciale allo spettatore (...). Ciò che meno soddisfa, in questo film, è l'interpretazione, sebbene gli attori dimostrino un certo talento, nessuno di essi è uscito da una scialba correttezza che troppo sa di scolastico (...). (Guglielmina Setti, «Il Lavoro», 24. 3. 1936)

Several criminals get on the train Freccia d'Oro to rob the wealthy passengers of their jewels. When they are already in the safe cart the news come that a bridge has collapsed. The presence of the criminals makes it impossible for the passengers - already informed of the disaster through the radio - to reach the engineer and tell him to stop the train. Just before the bridge, he will stop the train anyway, saving the passengers and having the thieves arrested: in the darkness of night he had seen a great lit-up cross. It was an optical phenomenon, a crucifix, a gift from his mother, had ended up between the lights of the train. However, the event is still miraculous...

Corrado D'Errico and Piero Ballerini directed this film with sure hands, looking for a truly cinematic style; if Freccia d'Oro has some faults (the tale is too often broken up, uselessly rich in details), it also has a great quality, it is nothing else but cinema, pure cinema. From the beginning to the end, this film uses words as something necessary to complement action, and not to narrate it, and the context is set up step by step with an evident pleasure for the spectator (...). What satisfies less in this film is its acting, although the actors are not totally devoid of talent, but none of them is capable of making their mark. (Guglielmina Setti, Il Lavoro, 24.3.1936)

ore 14.45

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

CETTE VIEILLE CANAILLE (Francia, 1933) R.: Anatol Litvak. S.: Anatol Litvak, Serge Véber, dalla pièce di Fernand Nozière. Dial. e liriche: Serge Véber. F.: Curt Courant. Mu.: Georges van Parys. Segrf.: André Andrejew. In.: Harry Baur (Guillaume Vautier), Pierre Blanchard (Jean Trapeau), Paul Azais (Jacques), Alice Field (Hélène), Christiane Dor (Suzanne), Madeleine Guitty (mère d'Hélène). Dir. Prod.: Simon Schffrin. P. Cipar-Films. L.: 2584 m., D.: 95' a 24 f/s. Versione francese / French version
Da: Cinémathèque Française

Harry Baur (1880-1943) è stato un attore che ha calcato a lungo i palcoscenici parigini: con il suo fisico massiccio ma agile, la sua maschera capace di assumere una intensità violenta, ma anche raffinate significazioni ironiche, è stato interprete di innumerevoli pièces da teatro di boulevard, spesso nella parte dell'antagonista in amore, alla fine perdente. Al cinema, a parte qualche incursione nel muto, si accostò solo agli inizi del sonoro, quando la sua voce ricca di vivaci inflessioni, gli poteva permettere di esprimere appieno le sue doti.

Cette vieille canaille, che i distributori italiani importarono ben sette anni dopo la sua uscita, con il titolo *L'uomo senza tramonto*, sfruttando il successo che l'attore stava riportando con film più recenti, è tratto da una fortunata commedia di Fernand Nozière, che Baur aveva recitato a lungo in teatro. E' la malinconica vicenda di un chirurgo che s'innamora di una attricetta da circo alla quale ha salvato la vita. Ne sopporta capricci e tradimenti, ma quando questa gli preferisce un collega, allora dolorosamente rinuncia. Splendidamente decorato da Andrejev, il film di Litvak si snoda silenzioso e rapido, ravvivato nei punti chiave dall'accattivante ridondanza del protagonista. Da rilevare che nel 1934, in Italia, Carlo Ludovico Bragaglia ne fece una sua versione con Ruggero Ruggeri - la commedia era stata un suo cavallo di battaglia, 400 repliche! - nel ruolo che era stato di Baur. (Vittorio Martinelli)

Harry Baur (1880-1943) was an actor who had trod the theatres of Paris for a long time: with his strong but agile physique, his face capable of depicting brutal intensity, but also refined ironic expressions, he was the interpreter of many plays in boulevard theatres, often playing the role of the always losing love rival. He came to cinema, beside a few forays in the silents, at the onset of the sound era, when with his lively accented voice he could fully express his talents. Cette vieille canaille, which Italian distributors imported only seven years after its first screening with the title L'uomo senza tramonto, in order to exploit the success the actor was having with more recent features, is drawn from the successful comedy by Fernand Nozière, which Baur had already played for the theatre. This is the sad story of a surgeon who falls in love with a second-rate circus performer whose life he had saved. He puts up with her whims and betrayals, but when she prefers one of her colleagues, he painfully renounces his love for her. With his sets are splendidly designed by Andrejev, Litvak's film moves rapidly and smoothly, livened up in the focal moments by the charming redundancy of the protagonist.

It should be remarked that in 1934 in Italy, Carlo Ludovico Bragaglia made a version of this film with Ruggero Ruggeri - the play had been his forte, 400 performances! - in the role played by Baur. (Vittorio Martinelli)

ore 16.20

Ritrovati e restaurati - Rediscovered & Restored

DIE CARMEN VON ST. PAULI (Germania, 1928) R.: Erich Waschneck. Sc.: B.E. Lütjhe. F.: Friedel Behn-Grund. In.: Jenny Jugo (Jenny Hummel), Willy Fritsch (Klaus Brandt), Fritz Rasp, Wolfgang Zilzer, Fritz Alberti, Betty Astor. P.: Alfred Zeisler, Ufa, Berlino. L.: 2375 m. D.: 105' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles
Da: Cinémathèque Royale de Belgique e Bundesarchiv-Filmarchiv con il contributo del Projecto Lumière
Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

Il porto di Amburgo, una coppia d'attori magici (il volto denso di Jenny Jugo e quello adorabile di Willy Fritsch, due tra gli attori più perfetti nel crepuscolo del muto), una storia d'amore tra i bassifondi (veri e ricostruiti). Una macchina da presa usata con intelligenza e modernità, spesso in movimento, sui volti degli attori. Memorabili le maschere che attorniano i due protagonisti nella bettola dove vive Carmen, su tutti un Fritz Rasp sardonicamente perverso.

Jenny Jugo recita di sottecchi, con atteggiamenti imprevedibili ed eccentrici rispetto all'obiettivo che cerca spesso di tralucare. Fritsch, sbilanciato, ne subisce l'esuberanza e finisce per perdere la centralità del racconto e dell'inquadratura. La Cinémathèque Royale ha ritrovato la bobina delle inquadrature censurate presso il Bundesarchiv e l'ha reintegrata in questa versione che viene presentata per la prima volta al Cinema Ritrovato.

The port of Hamburg, a pair of magicians (the dense face of Jenny Jugo and the adorable one of Willy Fritsch, two of the most perfect actors at the twilight of the silent era), a love story in the (real and reconstructed) slums. A camera used with intelligence and modernity, often moving on the actors' faces. The seedy characters surrounding the two protagonists in the tavern where Carmen lives are memorable, just one as an example, the sardonic sneer of Fritz Rasp. Jenny Jugo acts subtly, with unexpected and eccentric gestures before the lens which she seems to dominate. Fritsch, out of balance, falls prey of her liveliness and ends up by missing the thread of the tale and the frame as well. Cinémathèque Royale has found the reel of the censored scenes in Bundesarchiv and has added it to this version presented for the first time at Il Cinema Ritrovato.

ore 18.05

Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa - Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe

PIQUE DAME (Germania, 1927) R.: Alexander Rasumny. Sc.: C.K. Roellinghoff, A. Bardos. F.: Carl Drews, Erich Nitzschman. Mus.: Schmidt-Gentner. Segf.: F. Schroeder. In.: Rudolf Forster (Tomski), Alexandra Schmitt (Gräfin Tomski), Jenny Jugo (Lise, la nipote), Walter Janssen (Hermann) P.: Phoebus-Film. L.: 1351m. D.: 55' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
Da: CNC - Service des Archives du film
Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)

Pique Dame è il secondo film realizzato da Rasumny in Germania, ma la copia che è giunta a noi è largamente incompleta. Non è certo il primo adattamento del testo di Puškin. La prima versione risale infatti al 1910. Successivamente Ozep, al suo primo incontro con il cinema, curerà la sceneggiatura di un film diretto da Jakob Protazanov ed interpretato da Ivan Mosjoukine e Vera Orlova, *Pikovaja Dama* (1917). Il film è considerato uno dei risultati più significativi della cinematografia russa zarista; Jean Mitry ne scriveva: «Le scenografie di Balliousek e Lilienberg, la fotografia di Slavinsky, l'illuminazione studiata, capace di dare rilevanza drammatica alla luce ed alla profondità di spazio, la scienza già perfezionata del montaggio fecero di *La regina di picche* uno dei primi adattamenti validi e soprattutto la prima opera di stile del cinema zarista». La versione di Rasumny è pertanto la terza in ordine cronologico, e precede la regia di Ozep, che in Francia ritornerà alle sue origini cinematografiche (*La Dame de Pique*, 1937) e un ulteriore adattamento ad opera di Léonard Keigel, girato nel 1966 con Dita Parlo. (Francesco Pitassio)

*Pique-Dame is the second film made by Rasumny in Germany, but the print which has survived is largely incomplete. This is not the first adaptation of Puškin's text. The first version dates back to 1910. Afterwards Ozep, in his first encounter with cinema, would write the script for a film directed by Jakob Protazanov and played by Ivan Mosjoukine and Vera Orlova, Pikovaja Dama (1917). The film is considered one of the most significant results of Tzarist Russian cinema; Jean Mitry wrote about it: «Balliousek's and Lilienberg's sets, Slavinsky's photography, the careful lighting, capable of stressing the dramatic traits of light and spatial depthness, the already perfected science of editing made of this film one of the early and most effective adaptations, and in particular the first stylistic feature of Tzarist Russia.» Rasumny's version is therefore the third adaptation and precedes Ozep's film, who in France would go back to his cinematic origins (*La Dame de Pique*, 1937), and another adaptation of Léonard Keigel's work, made in 1966 with Dita Parlo. (Francesco Pitassio)*

ore 19.00

Silent Garbo

THE KISS (T. I.: Il bacio / Stati Uniti, 1929) R.: Jacques Feyder. S.: George M. Saville. Sc.: Jacques Feyder, Hans Kraly. F.: William Daniels. M.: Ben Lewis. In.: Greta Garbo (Madame Irène Guary), Conrad Nagel (avvocato André)

Dubail), Anders Randolph (Monsieur Guarry), Holmes Herbert (Monsieur Lassalle), Lew Ayres (Pierre Lassalle), George Davis (Durant). P.: Metro-Golwyn-Mayer. L.: 1750 m., D.: 64' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles
Da: Turner Entertainment and Warner Bros., con permesso della Hollywood Classics
Accompagnamento musicale di Robert Israel (pianoforte) / *Musical accompaniment by Robert Israel (piano)*

Unico sopravvissuto dei partners della Garbo - ancor oggi, quasi novantenne, riappare in qualche TV movie - Lew Ayres aveva solo vent'anni quando osò chiedere il bacio che dà titolo al film.

Fu l'inizio della sua avventura cinematografica, il dolce viatico col quale si avviò, l'anno dopo verso la sua migliore interpretazione, il soldatino di *All'ovest niente di nuovo*, e più tardi a divenire il dottor Kildare. (Vittorio Martinelli)

Nonostante il nome della diva scintilli nei titoli di testa a caratteri dieci volte più grandi di quelli dei partner Conrad Nagel e Lew Ayres, *The Kiss* è un film di Jacques Feyder più che un film di Greta Garbo. Forse per la prima volta dagli esordi della sua carriera americana, Garbo si trova a percorrere ambienti, a illuminare inquadrature ordinate secondo una logica spaziale non interamente dipendente dal suo corpo. Il risultato è interessante: se *The Kiss*, dei film americani di Garbo, non è certo il più auratico, né il più indimenticabile, e nemmeno il più divertente, non ha tuttavia paragoni quanto a intelligenza registica e inventiva formale. E' anche un film bizzarro, sbilanciato con audacia molto francese tra leggerezza e tragedia, una pochade che stabilisce un inatteso campo di libertà morale: c'è un colpo di pistola, c'è un morto, c'è un processo e c'è la piena assoluzione di un'assassina (sia pure preterintenzionale), infrazione ai codici che il cinema americano avviato alla sua era Hays non si sarebbe più permesso per molto tempo.

Feyder inventa per Garbo un'allure più sofisticata e ironica. Non la abbandona quasi mai alla vertigine narcisistica dei primi piani prolungati e solitari, preferisce sperimentare gli equilibri possibili del suo viso con altre forme, con altri visi: la prima sequenza, nel museo, è come uno studio di prospettive e microspostamenti della sua testa e di quella di Conrad Nagel, amante languido e impaziente. Quanto a messinscena narcisistiche, d'altra parte, Feyder dimostra di saper fare di meglio. Solo una volta ci troviamo a guardare Garbo negli occhi, in un piano ravvicinatissimo che invade lo schermo, e, sorprendentemente, ad esserne guardati: ma è solo un attimo, la macchina da presa arretra e svela che lo sguardo era in realtà rivolto ad uno specchio. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, cit.)

L'ultima proposta del cinema muto, l'ultima speranza per coloro che lo amano, è sicuramente Greta Garbo. Ancora una volta ella interpreta una di quelle donne misteriose, il cui cuore è un mistero per qualsiasi uomo, per il marito, per l'amante - una performance da manuale di Conrad Nagel - per l'acerbo studentello il cui primo, goffo bacio provoca disastri. Fino a quel momento la storia promette emozioni a non finire. Dopo l'inevitabile colpo di pistola, invece, segue l'inevitabile crisi. («Motion Picture», gen. 1930)

The only survivor of Garbo's partners - today at ninety he still appears in some TV movies - Lew Ayres was just twenty when he dared ask the kiss giving the title to the film.

It was the start of his cinema adventure, the sweet encouragement which he took with him when the following year he started his best interpretation, the young soldier in All quiet on the Western Front and later as Doctor Kildare. (Vittorio Martinelli)

Despite the fact that the star's name shined in the head credits ten times bigger than the ones of her partners, Conrad Nagel and Lew Ayres, The Kiss is more Jacques Feyder's movie than Greta Garbo's. Maybe for the first time since her American debut, Garbo found herself in contexts where she was called to walk through places, to light up frames orderly arranged according to a spatial rationale not entirely dependent on her body. The result is quite interesting: if The Kiss, among Garbo's American movies, is not the most unforgettable, nor the most glamorous, nor the funniest, it is the best as far as filmmaking intelligence and formal inventiveness are concerned. This is also a bizarre movie, tilting between lightness and tragedy in a French-like audacity, a pochade set in an unexpected field of moral freedom: there is a gunshot, a death, a trial and the killer is acquitted (for self-defence reasons), an infringement of the codes that American cinema moving towards its Hays era would not allow for a long time afterwards.

Feyder invents for Garbo a more sophisticated and ironic allure, he never leaves her to the narcissistic vertigo of prolonged and solitary close ups, rather preferring to experiment on possible balances between her face and other shapes, or other faces: the first sequence in the museum is a sort of prospective study and minimal movements of her and Conrad Nagel's head, languid and impatient lover. As far as narcissistic scenes are concerned Feyder shows that he can do even better. Only once can we stare Garbo directly in her eyes, in a close-up taking up the whole screen and surprisingly we find ourselves being stared at by her, but it is only for a glimpse, the camera falls back and reveals that in reality she is looking at a mirror. (Paola Cristalli, «Cinegrafie», n. 10, cit.)

The last Stand of the silent pictures, the last Hope of those who like 'em quiet is Greta Garbo. Once again she plays one of these mysterious women whose heart no man quite knows, neither her Husband, nor her Lover - a pattern performance by Conrad Nagel - nor the green Schoolboy whose first blundering kiss precipitates disaster. Up to that moment the story is breathless with promise. After the inevitable revolver shot the trial follows inevitably. («Motion Picture», Jan. 1930)

pitates disaster. Up to that moment the story is breathless with promise. After the inevitable revolver shot the trial follows inevitably. («Motion Picture», Jan. 1930)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati e restaurati: Tesori dalla Collezione Pereda - Rediscovered&Restored: Treasures from Pereda Collection

LA MARIE DU CHATEAU MAUDIT (Francia, 1910) R.: Albert Cappellani. S.: Leon Poirier. In.: Herté, André Simon, Victor Capoul. P.: Pathé. L.O.: 255m, L.: 199m, D.: 10' a 16 f/s. Pochoir. Didascalie spagnole / Spanish intertitles
Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre, Nederlands Filmmuseum, con il contributo del Projecto Lumière

Accompagnamento musicale di Antonio Coppola (pianoforte) / *Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)*

Ritrovati e restaurati - Rediscovered&Restored

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (Stati Uniti, 1923) R.: Wallace Worsley. Sc.: Edward T. Love Jr., Perley Poore Sheehan (dal romanzo di Victor Hugo). F.: Robert Newhard, Tony Kornman. M.: Sidney Singermann, Maurice Pivar, Edgar Curtiss. Scgf.: E.E. Sheeley, Sydney Ullman, Stephen Gosson. In.: Lon Chaney (Il gobbo), Patsy Ruth Miller (Esmeralda), Norman Kerry (Phoebe de Chateaupers), Kate Lester (Madame de Gondelaurier), Winifred Bryson (Fleur de Lys), Nigel de Brulier (Don Claude), Brandon Hurst (Jehan), Ernest Torrence (Clopin), Tully Marshall (King Louis XI), Harry Van Meter (Monsieur Neufchatel), Raymond Hatton (Grincoire), Eulalie Jensen (Marie), Gladys Brockwell (Godule, Esmeralda's Mother), Nick de Ruiz (M. le Torteru), W. Ray Myers (Charmolu's Assistant), William Parke Sr. (Josephus), John Cossar (Justice of the Court), Edwin Wallack (King's Chamberlain), Roy Laidlaw (Charmolu), George MacQuarrie, Jay Hunt, Harry De Vere, Pearl Tupper, Eva Lewis, Jane Sherman, Helen Bruneau, Gladys Johnston, Cesare Gravina. P.: George M. Stallings per Universal. D.: 93' Didascalie inglesi / English intertitles
Dalla collezione privata di David Shepard

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano)*
Brani cantati da Marie-Josèphe Lemay (soprano)

Di *The Hunchback of Notre Dame* la Universal ha perduto tutti gli elementi 35mm. Finora era noto solo il materiale 16mm della Blackhawk. Recentemente David Shepard ha ritrovato una copia 16mm d'epoca, stampata dal negativo originale, che qui presentiamo.

Of The Hunchback of Notre Dame, Universal lost all the 35mm elements. Until now, the film could be seen only in Blackhawk's 16mm prints. Recently, David Shepard found an original 16mm print, dated from the Twenties, printed from the original 35mm camera negative. Endless thanks to David Shepard who allowed us to screen, for you and for us, this unique material.

Nel 1923 la Universal firmò un contratto con Chaney per due film. Volevano realizzare una versione in 12 bobine per la Super-Jewel del romanzo di Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*. Questo personaggio costituisce la vera pietra miliare della singolare carriera di Chaney; infatti, in *Notre Dame*, egli per la prima volta fu la star indiscussa di un film a grosso budget, film che in più lo metteva in stretto contatto professionale con Irving Thalberg, allora direttore di produzione per Carl Laemmle all'Universal, e che ben presto sarebbe stato il responsabile dei migliori film prodotti dalla MGM. Fin dagli inizi, Thalberg aveva la più grande stima per il lavoro di Chaney, e i film che egli produsse prima alla Universal, poi alla MGM, rifletterono sempre un gusto impareggiabile e un'attenta considerazione, oltre a fornire alla star dei ruoli superlativi.

Il Quasimodo di Chaney resta una performance definitiva, nonostante che il film sia stato rifatto varie volte in epoca sonora, prima con Charles Laughton e più di recente a Parigi con Anthony Quinn. Il Quasimodo di Chaney si distingue come il solo che sia davvero commovente e tragico; il suo Quasimodo era l'orrenda bestia che adorava e proteggeva la bella zingara Esmeralda, e sebbene il suo trucco fosse grottesco e repellente, non si poteva non scorgere l'innocente bellezza e la devozione infantile che inondavano il cuore di questo mostro disgraziato. La sua performance non era solo un tour de force interpretativo; era molto di più: l'interpretazione credibile di un essere umano.

La brutta gobba che deformava le sue spalle e la schiena consisteva di 40 libbre di gomma, ed egli vi aveva aggiunto 30 libbre di peso, con una placca sotto il petto e una bardatura di cuoio. Quando Charles Laughton interpretò la sua versione di *The Hunchback of Notre Dame* per la RKO, usò una gobba di cartapesta che pesava solo due libbre, perché sapeva che non sarebbe riuscito in ciò che aveva fatto Chaney con un handicap così tremendo. Laughton affermò: "Chaney non era solo un grande attore; era un magnifico ballerino; le famose star del balletto, come Nijinsky, possono esprimere ogni emozione e ogni sfumatura di significato nei movimenti dei loro corpi. Chaney aveva quel dono. Quando egli si accorgeva che aveva perso la ragazza, era il suo corpo che lo esprimeva; era come se uno sprazzo di luce avesse sconvolto il suo essere fisico. Davvero straordinario!". (DeWitt Bodeen, *Lon Chaney, «Focus on film»*, n. 3, 1970).

In 1923 Universal consummated a two-picture deal with Chaney. They had determined to make a 12-reel Super-Jewel picturisation of Victor Hugo's *Notre*

Dame de Paris. This characterisation marks the fourth real milestone in Chaney's distinguished career: for with it he was for the first time the undisputed star of a big-budgeted film, and it brought into close professional association with Irving Thalberg, then working as a production executive for Carl Laemmle at Universal and so to be responsible for the best films emerging from MGM. From the beginning Thalberg had only the highest regard for Chaney's work, and the Chaney productions he sponsored at Universal and subsequently at MGM were always to reflect faultless taste and careful thought, and to provide their star with superlative acting roles.

Chaney's Quasimodo remains a definitive performance, although The Hunchback of Notre Dame has twice been re-made in talking films, once by Charles Laughton and more recently in Paris by Anthony Quinn.

Chaney's Quasimodo stands as the only one which is emotionally stirring and truly tragic: his Quasimodo was the ugly beast who adored and protected the beautiful gypsy girl Esmeralda, and although his make-up was grotesque and repulsive, no

one could miss the innocent beauty and childlike devotion flooding this unfortunate monster's heart. His performance was not just an acting tour de force; it was much more than that - a believable interpretation of a very human being.

The ugly hump that disfigured his shoulders and back consisted of 40 pounds of rubber, and he added another 30 pounds of weight to his own with a breastplate and leather harness. When Charles Laughton did his version of Quasimodo for RKO's Hunchback of Notre Dame, he used a papier maché hump that only weighed two pounds, for he knew he could never achieve what Chaney had with so excessive handicap. Said Laughton: "Chaney not only was a great actor; he was a magnificent dancer. The famous ballet stars, like Nijinsky, could express every emotion and every shade of meaning in the movements of their bodies. Chaney had that gift. When he realised that he had lost the girl, his body expressed it - it was as though a bolt of lightning and shattered his physical self. Extraordinary, really!". (DeWitt Bodeen, Lon Chaney, «Focus on film», n. 3, 1970)

XXVI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO - 1997

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandri (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 - 1997

Curatore: Nicola Mazzanti

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

Coordinatore: Guy Borlée

Catalogo: Giacomo Manzoli, Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Sandro Toni, Roberto Benatti, Régis Allais, Luis Yrache Jimenez, Francesco Pitassio.

Grafica: Anna Zamboni

Consulente musicale: Marco Dalpane

L'Esposizione Fantasmie erotiche della strada è stata ideata da Bernard Martinand. Ha collaborato Roberto Benatti, Paolo Pasqualini e Luis Yrache Jimenez.

La scenografia dell'esposizione è stata disegnata e realizzata, sotto la direzione dei professori Enrico Mannelli e Marcello Morresi, dagli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Bologna:

Aurelio Battarra, Davide Bassissi, Marc'Antonio Brandolini, Marco Benatti, Roberta Bosco, Francesca Botti, Consuelo Cabassi, Cristian Casadei, Isabella Cevolani, Roberta Littarru, Alberto Caselli Manzini, Ciappini Michela, Enrica Piccinini, Paola Pidas, Ricci Federico, Elena Stanzani.

La rassegna Ombres qui passent: I cineasti russi in Europa / Ombres qui passent: Russian filmmakers in Europe è stata curata con la collaborazione di Natalya Nussinova

Amministratore: Gianni Biagi (Miel), Daniele Capelli (Cineteca)

Ospitalità e Segreteria: Manuela Marchesan

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

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

Consulente informatico: Enzo M.Calabrò

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

Revisione copie: Carlo Citro e Giuseppina Siotto

Responsabile di sala: Nicoletta Elmi

Personale di sala: Marina Robino, Marco Coppi, Ignazio di Giorgi

Traduzione del catalogo: Maura Vecchiatti

Traduzioni: Cristiana Querzè, Maura Vecchiatti, Loredana Bongermio, Paolo Spina, Stéfanie Hoben, Patricia Hilliges, Francesco Pitassio, Giovanna Fossati, Régis Allais, Luis Yrache Jimenez, Olga Putsileva

Importazione delle copie: UPS, UPS Cargo, TNT, Merzario

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

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

Il cinema dei paesi arabi

curata da Andrea Morini

Il Cinema dei paesi del sud

a cura di Guy Borlée

Retrospectiva Ozu

curata da Andrea Morini

Gli italiani a Hollywood

curata da Andrea Morini

La storia permanente del cinema

(Corso di storia e tecnica cinematografica)

a cura di Luisa Ceretto

Visioni italiane

Quarto concorso italiano per corto e mediometraggi cinema italiano

a curata di Anna Di Martino e Andrea Morini

Retrospectiva Luigi Comencini

a cura di Anna Di Martino

Ringraziamenti:

Hans Michael Bock, Henri P. Bousquet, Eric De Kuyper, Martin Körber, Natalya Nussinova, Enno Patalas.

Gregory Paulger (Commission Européenne - DGX), prof. Gianni Baratta (Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"), Karl Griep, Evelyn Hampicke (Bundesarchiv-Filarchiv), Dominique Paini, Claudine Kaufmann, Bernard Martinand, Hélène Masingue (Cinémathèque Française), Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevalier (Cinémathèque Suisse), Michelle Aubert, Jean-Louis Cot, Eric Le Roy (CNC - Les Archives du Film), Gabrielle Claes, Noël Desmet (Cinémathèque Royale Belge), Gianni Comencini e Marzio Castagnedi (Fondazione Cineteca Italiana, Milano), avv. Angelo Libertini, Mario Musumeci, Laura Argento, Maria Assunta Pimpinelli (CSC-Cineteca Nazionale), Paolo Cherchi Usai, Christopher Shannon, Stacey VanDenburgh, Philip Carli (George Eastman House-Film Department), Vladimir Malyshev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond), Matthias Knop (Deutsches Institut für Filmkunde), Chema Prado, Catherine Gautier, Luciano Berriatúa (Filmoteca Española), Jan-Christopher Horak, Klaus Volkmer, Gerhard Ullmann, (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Mary Lea Bandy, Anne Morra (Museum of Modern Art), Paolo Bertetto, Sergio Toffetti, Claudia Gianetto (Museo del Cinema di Torino), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Anne Fleming, Elaine Burrows (National Film & Television Archive), Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Eva Orbanz, Walther Seidler (Stiftung Deutsche Kinemathek), David Gill, Kevin Brownlow, Lynne Wake (Photoplay Productions), Dick May, Lydia Avalos (Turner Entertainment), Jean-Paul Gorce, Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Heide Schlüppmann, Karola Graman (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Jürgen Labenski, Nina Groszlar (ZDF), Melanie Tebb (Hollywood Classics), Tony Scott (Film and Photo Ltd), Rolf Lindfors, Arne Lindahl (Svenska Filminstitutet), Patrick Longhney (Library of Congress), Susan Dalton (American Film Institute), Claudia Giordani (Università di Bologna)

Paul Read, John Sears (Soho Images), Johan Prijs (Haghefilm)

Anna Rita Miserendino, Roberto Pizzi (Cinema Fulgor), Mariella e Carla (CIT), Katia (Emilia Viaggi), Joe Kassouf (UPS Cargo)

SABATO 28/6	DOMENICA 29/6	LUNEDÌ 30/6	MARTEDÌ 1/7	MERCOLEDÌ 2/7	GIOVEDÌ 3/7	VENERDÌ 4/5	SABATO 5/7
Cinema Lumière A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO ore 9.00 Lucio D'Ambrà presentazione di Andrea Meneghelli LA SIGNORINA CICLONE (L'Italia, 1916) R.: Augusto Genina ore 10.30 Divismo / Diva-Films presentazione di Gian Piero Brunetta CALINO (Italia, 1918) R.: Leopoldo Carlucci ore 12 Stefano Pittaluga presentazione di Tati Sanguineti INAUGURAZIONE DEGLI STABILIMENTI CINESI (L'Italia, 1930) FUNERALI DI STEFANO PITTALUGA (Italia, 1930) ore 14.45 Il Film-Opera ritrovato / Opera-Film recovered presentazione di Eric De Kuyper LA SPOSA DEL NILO (Italia, 1911) R.: Enrico Guazzoni ore 15.45 La Nave di Gabriele D'Annunzio presentazione di Eugenia Casini-Ropa e Nicola Mazzanti LA NAVE (Italia, 1921) R.: Gabriellino D'Annunzio ore 17.45 Il teatro nel cinema italiano / Theatre in the Silents presentazione di Gerardo Guccini LA COMPAGNIA DEI MATTI (Italia, 1928) R.: Mario Almirante	Cinema Fulgor A NUOVA LUCE: IL CINEMA MUTO ITALIANO via Montegrappa 2, tel. 23 13 25 ore 9.00 KEAN ou DESORDRE ET GENIE (Francia, 1923) R.: Alexandre Volkov ore 11.20 Presentazione di Natalia Nussimova LE SERGENT X (Francia, 1931) R.: Vladimir Strijewsky ore 11.40 LE BRASIER ARDENT (Francia, 1923) R.: Ivan Mosjoukine, Alexandre Volkov ore 14.45 DER WEISSE TEUFEL (Germania, 1929) R.: Alexandre Volkov ore 16.45 MURNAU EL LENGUAJE DE LAS OMBRAS (Spagna, 1997) R.: Luciano Berriatúa ore 18.30 DIE APACHEN VON PARIS (Germania, 1927) R.: Nikolai Malkov ore 18.50 THE TORRENT (Stati Uniti, 1926) R.: Monta Bell Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22.00 DIE FREUDLOSE GASSE (Germania, 1925) R.: Georg Wilhelm Pabst Accompagnamento musicale dal vivo di Frank Mol (pianoforte)	Cinema Lumière CORTOMETRAGGI DEL SODRE ore 9.00 LES OMBRES QUI PASSENT (Francia, 1924) R.: Alexandre Volkov ore 9.25 LOVE (Anna Karenina / Stati Uniti, 1927) R.: Edmund Goulding ore 11.40 HACELDAMA ou Le prix du sang (Francia, 1919) R.: Julien Duvivier ore 14.45 CORTOMETRAGGI DEL SODRE ore 16.10 GESCHLECHT IN FESSELN (Germania, 1928) R.: Wilhelm Dieterle ore 16.40 THE TEMPTRESS (Stati Uniti, 1926) R.: Fred Niblo, Mauritz Stiller ore 18.40 Museo Civico Archeologico ore 21.30 Inaugurazione della mostra Fantasmii erotici della strada, mezzo secolo di affissi cinematografici italiani	Cinema Lumière NICK CARTER / LE MYSTERE DU LIT BLANC (Francia, 1911) R.: Victorien Jasset ore 9.00 L'ANGOISSANTE AVENTURE (Francia, 1920) R.: Jacob Protazanov ore 10.50 Presentazione di Dominique Palm e François Albera ore 11.10 AELITA (URSS, 1924) R.: Jacob Protazanov ore 14.45 UKRIZOVANA (Cecoslovacchia, 1921) R.: Boris Orliksy ore 16.00 Presentazione di Oksana Bulgakova ore 16.25 MANOLESCU (Germania, 1929) R.: Victor Tourjansky ore 17.50 THE DIVINE WOMAN (Stati Uniti, 1928) R.: Victor Seastrom (frammento) ore 18.20 FLESH AND THE DEVIL (Stati Uniti, 1926) R.: Clarence Brown Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22.00 Scènes grivoises et d'un caractère piquant Accompagnamento musicale dal vivo di Charles Janko (pianoforte)	Cinema Fulgor Seminario / Seminar Tutti i colori del mondo Il colore nei mezzi di comunicazione (1900-1930) ore 10.00 - 13.00 / ore 14.30 - ore 17.30 ore 17.30 QUO VADIS? (Italia, 1913) R.: Enrico Guazzoni Cinema Lumière ore 9.00 AUFRIHR DES BLUTES (Germania, 1928) R.: Victor Trivas ore 10.25 WEGE DES SCHRECKENS (Austria, 1921) R.: Mihály Kertész ore 12.00 DANS LES RUES (Francia, 1933) R.: Victor Trivas ore 14.45 FILM D'AVANGUARDIA DAL NEDERLANDS FILM MUSEUM ore 16.00 MICHEL STROGOFF (Francia, 1926) R.: Tourjansky ore 18.20 WILD ORCHIDS (Stati Uniti, 1929) R.: Sidney Franklin Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22.00 UNE EXCURSION CHEZ JUPITER (Francia, 1909) R.: Segundo de Chomón Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte)	Cinema Fulgor MURNAU EL LENGUAJE DE LAS OMBRAS (Spagna, 1997) R.: Luciano Berriatúa ore 10.00 ore 10 - Prima puntata (55') ore 11 - Seconda puntata (55') ore 15 - 18 A la recherche des images perdues du cinéma européen (RIPCE) Convegno di studi / Workshop ore 12.00 FRECCIA D'ORO (Italia, 1935) R.: Corrado D'Errico ore 14.45 CETTE VIELLE CANAILLE (Francia, 1933) R.: Anatol Litvak ore 16.20 DIE CARMEN VON ST. PAULI (Germania, 1928) R.: Erich Waschneck ore 18.05 PIQUE DAME (Germania, 1927) R.: Alexander Rastumny ore 19.00 THE KISS (Il bacio / Stati Uniti, 1929) R.: Jacques Feyder Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22 LA MARIE DU CHATEAU MAUDIT (Francia, 1910) R.: Albert Cappellani Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte) THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (Stati Uniti, 1923) R.: Wallace Worsley Accompagnamento musicale dal vivo di Gabriel Thibaudau (pianoforte) e Marie Joseph Lemay (soprano)	Cinema Lumière AMOK (Francia, 1934) R.: Fédor Ozep ore 10.30 LA DAME DE PIQUE (Francia, 1937) R.: Fédor Ozep ore 15 - 18 A la recherche des images perdues du cinéma européen (RIPCE) Convegno di studi / Workshop ore 12.00 FRECCIA D'ORO (Italia, 1935) R.: Corrado D'Errico ore 14.45 CETTE VIELLE CANAILLE (Francia, 1933) R.: Anatol Litvak ore 16.20 DIE CARMEN VON ST. PAULI (Germania, 1928) R.: Erich Waschneck ore 18.05 PIQUE DAME (Germania, 1927) R.: Alexander Rastumny ore 19.00 THE KISS (Il bacio / Stati Uniti, 1929) R.: Jacques Feyder Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22 LA MARIE DU CHATEAU MAUDIT (Francia, 1910) R.: Albert Cappellani Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte) THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (Stati Uniti, 1923) R.: Wallace Worsley Accompagnamento musicale dal vivo di Gabriel Thibaudau (pianoforte) e Marie Joseph Lemay (soprano)	Cinema Lumière AMOK (Francia, 1934) R.: Fédor Ozep ore 10.30 LA DAME DE PIQUE (Francia, 1937) R.: Fédor Ozep ore 15 - 18 A la recherche des images perdues du cinéma européen (RIPCE) Convegno di studi / Workshop ore 12.00 FRECCIA D'ORO (Italia, 1935) R.: Corrado D'Errico ore 14.45 CETTE VIELLE CANAILLE (Francia, 1933) R.: Anatol Litvak ore 16.20 DIE CARMEN VON ST. PAULI (Germania, 1928) R.: Erich Waschneck ore 18.05 PIQUE DAME (Germania, 1927) R.: Alexander Rastumny ore 19.00 THE KISS (Il bacio / Stati Uniti, 1929) R.: Jacques Feyder Cortile di Palazzo d'Accursio ore 22 LA MARIE DU CHATEAU MAUDIT (Francia, 1910) R.: Albert Cappellani Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte) THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (Stati Uniti, 1923) R.: Wallace Worsley Accompagnamento musicale dal vivo di Gabriel Thibaudau (pianoforte) e Marie Joseph Lemay (soprano)

IL CINEMA RITROVATO 1997

Sabato 28 giugno - Sabato 5 luglio

IL PROGRAMMA

Piazza Maggiore

ore 22.00
A WOMAN OF AFFAIRS
(Stati Uniti, 1929)
R.: Clarence Brown
Partitura originale di William Asl (1929)
Ricostruita e diretta da Robert Israel
Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna, "Arturo Toscanini"

ore 22.00
LES APPRENTISSAGES DE BOIREAU (Francia, 1907)
LA FEE AUX FLEURS (Francia, 1905)
VIAGGIO IN UNA STELLA (Italia, 1906)
Accompagnamento musicale dal vivo di Stefano Maccaigno (pianoforte)
LA CHUTE DE LA MAISON USHER (Francia, 1928)
R.: Jean Epstein
Musiche originali composte da Marco D'Alpano.



ore 22.15
Scènes grivoises et d'un caractère piquant
Accompagnamento musicale dal vivo di Charles Janko (pianoforte)
DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (Germania, 1929)
R.: Georg Wilhelm Pabst
Accompagnamento musicale dal vivo di Alain Baenits (pianoforte)

ore 22.00
UNE EXCURSION CHEZ JUPITER (Francia, 1909)
R.: Segundo de Chomón
Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte)
ÜBERFLÜSSIGE MENSCHEN (Germania, 1926)
R.: Alexander Rastumny
Accompagnamento musicale dal vivo di Alain Baenits (pianoforte)

ore 22.00
AMOUR D'INDIENNE (USA, 1910)
R.: Charles Janko (pianoforte)
THE MYSTERIOUS LADY (Stati Uniti, 1928)
R.: Fred Niblo
Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte)

ore 18.45
NAPOLI CHE CANTA (Italia, 1930)
R.: Mario Almirante
Cortile di Palazzo d'Accursio
ore 22.00
UN DRAME A SEVILLE (Francia, 1907)
Accompagnamento musicale dal vivo di Antonio Coppola (pianoforte)
NAPOLI E' UNA CANZONE (Italia, 1927)
R.: Eugenio Perego
Accompagnamento musicale dal vivo di François Laurent (chitarra), Guido Sodo (strumenti popolari e voce)

HAGHEFILM
Conservation

SOHO IMAGES

L'IMMAGINE RITROVATA
Film Conservation and Restoration