

RITROVATI E RESTAURATI MUTI

Recovered and Restored Silent Movie



Sezione a cura di /
Section curated by
Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli
e **Guy Borlée**

LE VOYAGE DANS LA LUNE

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ T. it.: *Il viaggio nella luna*; Sog.: Jules Verne, Georges Méliès, H.G. Wells (non accred.); F.: Michault, Lucien Tainguy; Mo.: Georges Méliès; Scgf.: Claudel (non accred.); Co.: Jeanne d'Alcy; Int.: Victor André, Bleurette Bernon (Phoebe), Brunnet (astronomo), François Lallement (l'ufficiale), Jeanne d'Alcy (non accred.), Henri Delannoy (il capitano del missile), Depierre, Farjaux (astronomo), Kelm (astronomo), Georges Méliès (il professor Barbenfouillis); Prod.: Star Film; Pri. pro.: 1 settembre 1902 (Francia) ■ DCP. D.: 13'56". Col. (pochoir) ■ Da: Lobster Films, Fondation Technicolor pour le Patrimoine e Fondation Groupama Gan pour le Cinéma ■ Restauro promosso nel 2011 da Lobster Films (Serge Bromberg & Eric Lange), Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma (Séverine Wemaere), Fondation Groupama Gan pour le Cinéma (Gilles Duval)

Per questo restauro sono state usate una copia nitrato originale in bianco e nero appartenente a Madeleine Malthête-Méliès e una copia positiva appartenente al CNC. La digitalizzazione di questi elementi è stata realizzata al CNC-AFF. Alcuni frammenti erano stati già preservati su internegativo da Haghefilm. Il restauro digitale del 2011 è stato eseguito da Technicolor a Los Angeles.

A black and white original nitrate print belonging to Madeleine Malthête-Méliès and a positive print belonging to CNC have been used for this restoration. The digitization of those elements was made at CNC-AFF. Some fragments had been previously preserved on an internegative print

at Haghefilm. 2011 digital restoration was made by Technicolor in Los Angeles.

Dopo il restauro dell'opera integrale di Pierre Etaix, concluso l'anno scorso, le nostre due fondazioni hanno nuovamente deciso di unire le loro forze per portare a compimento un progetto tra i più ambiziosi della storia del restauro dei film. Un progetto dalla complessità senza precedenti su un monumento della storia del cinema: la versione a colori del *Voyage dans la lune* di Georges Méliès.

Questa versione, considerata per molto tempo perduta, è stata ritrovata nel 1993 a Barcellona, in un lotto di duecento film muti donati da un collezionista anonimo alla Filmoteca de Catalunya. Tuttavia la copia era in condizioni tali da far pensare che un restauro fosse impossibile. Nel 1999, in seguito a uno scambio tra collezioni, la copia si è ritrovata in una collezione privata, la Lobster Films, che ha lavorato fino al 2002 per tentare di separare e digitalizzare le immagini fotogramma per fotogramma. È solo nel 2010 che viene avviato un lavoro completo di restauro, intrapreso da Lobster e dalle nostre due fondazioni, uniche in Francia a operare per il cinema. Come per tutti i nostri progetti, l'obiettivo è sia di procedere a un restauro a regola d'arte, partendo dagli elementi d'origine, sia di diffondere il più possibile il film restaurato.

Nel caso di *Voyage dans la lune*, film muto della durata di 14 minuti (un lungometraggio per l'epoca in cui fu girato), la diffusione non poteva essere pensata secondo un modello classico.

Per questo è stato deciso di accompagnare al film una colonna sonora originale contemporanea che ha permesso di

trasformare questo restauro in un evento eccezionale, all'altezza dell'opera di Georges Méliès. Il gruppo AIR non solo ha accettato di salire sulla navicella con noi ma soprattutto ha reso il nostro ritorno sulla terra più bello di quanto potessimo immaginare. Di questo lo ringraziamo infinitamente.

Infine, il lavoro sul capolavoro di Georges Méliès ci ha inevitabilmente imbarcati in un altro viaggio: un viaggio nel tempo, verso il mondo delle primissime immagini animate e di Méliès, regista allegro e instancabile.

Séverine Wemaere
Delegata generale della Fondation Technicolor

Gilles Duval
Delegato generale della Fondation Groupama Gan

Following the restoration of the entire collection of Pierre Etaix's films last year, our two foundations again decided to join forces to lead one of the most ambitious projects in film restoration history. It was a project of unprecedented complexity, centering on a monument in the history of film: the color version of A Trip to the Moon by Georges Méliès.

This version of the film, long considered lost, was found in 1993 in Barcelona, one of a collection of 200 silent films donated by an anonymous collector to the Filmoteca de Catalunya. However, the copy was in such a dire state that no one believed restoration possible. In 1999, following an exchange between collectors, the copy became part of a private collection, Lobster Films, which worked until 2002 to

try to detach and digitalise images in the film one by one. It took until 2010 for a complete restoration to be envisaged and launched by our two foundations, the only ones in France to be active in cinema and in this particular private collection.

As for all our projects, the objective is to carry out the restoration in the best cinematic tradition, starting from the elements of the original, and to show the restored film to as wide an audience as possible.

In the case of *A Trip to the Moon*, a silent, 14-minute film (a long feature for the time it was made), we could not conceive of presenting or showing the restored work in the usual way. Hence our decision to give the film its own original, contemporary soundtrack, and thus make the restoration as exceptional an event as the Georges Méliès work itself. The group AIR not only accepted to sit alongside us in the rocket, but made the trip back to earth more beautiful than we could have imagined. We cannot thank them enough. To work on Georges Méliès' masterpiece inevitably led us to embark on another kind of trip: one back in time to the world of the very first moving images, and of a joyous, prolific director, Georges Méliès.

Séverine Wemaere
Head of Technicolor Foundation

Gilles Duval
Head of Groupama Gan Foundation

Le riprese

Nel maggio del 1902 Georges Méliès comincia a girare il *Voyage* nel laboratorio A. Di quell'avventura ci restano soprattutto i nomi degli interpreti. A tale proposito Méliès scrisse: "La Luna era Bleuette Bernon, cantante di music-hall, le stelle erano ragazze del corpo di ballo dello Châtelet, e gli uomini (i principali interpreti maschili) erano Victor André, del Théâtre de Cluny, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, cantanti di music-hall e io stesso. I Seleniti erano acrobati delle Folies-Bergères". Gli operatori si chiamavano Michault e Lucien Tainguy. Il film uscì in Francia il 1 settembre 1902.

The Shoot

In May 2002, Georges Méliès began filming *A Trip to the Moon* in workshop A. Of the adventure, what remains are the



Le Voyage dans la Lune

names of the cast. On the subject, Méliès wrote: "The Moon was Bleuette Bemon, a music-hall singer, the stars were the girls from the ballets at the Châtelet theatre and the men (the main characters) were Victor André from the Cluny theatre, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, music hall singers, and myself. The Selenites were acrobats from the Folies-Bergères." The film's operators were Michault and Lucien Tainguy. The film was released in France on 1st September 1902.

Le origini del viaggio

Parlando delle motivazioni che l'hanno portato a realizzare il film, Georges Méliès scriverà nel 1933: "L'idea del viaggio sulla luna mi è venuta dal libro di Jules Verne *Dalla terra alla luna e Intorno alla luna*. In quell'opera gli umani non riuscivano ad atterrare sulla luna (...). Ho dunque immaginato, utilizzando gli stessi mezzi di Jules Verne (cannone e navicella), di raggiungere la luna in modo da poter comporre un buon numero di immagini fiabesche originali e divertenti fuori e dentro la luna e di mostrare alcuni mostri, abitanti della luna, con l'aggiunta di uno o due effetti artistici (le donne che rappresentavano le stelle, le comete..., effetti di neve, fondale marino...)".

Tuttavia Georges Méliès fu certamente

influenzato anche da altre opere, oltre al libro di Jules Verne, uscito nel 1865. A cominciare dal romanzo di H.G. Wells *I primi uomini sulla luna*, pubblicato in francese qualche mese prima dell'inizio delle riprese del film.

Tra quelle due date vide la luce un'opera che probabilmente fu fonte di ispirazione per Georges Méliès: *Le Voyage dans la lune*, scritto da Albert Vanloo, E. Leterrier e Arnold Mortier e musicato da Jacques Offenbach. Si tratta di un'opéra-féerie in quattro atti e ventitré scene che fu rappresentata per la prima volta il 26 ottobre 1875 al Théâtre de la Gaîté e fu riallestita allo Châtelet a partire dal 31 marzo 1877. Altra possibile fonte d'ispirazione, individuata da Laurent Mannoni e Jacques Malthête nel catalogo della mostra *Méliès, magie et cinéma*, fu lo spettacolo *A Trip to the Moon* che fu creato nel 1901 per l'esposizione panamericana di Buffalo, nello Stato di New York. Concepito da due americani, Frederick Thompson e Skip Dundy, lo spettacolo conobbe un successo immenso.

"Con un biglietto d'ingresso di 50 centesimi, (...) gli spettatori entrano in un grande vascello spaziale di una trentina di posti, il Luna, (...) al centro di un grande panorama circolare. Al segnale di un gong, le ali del vascello si spiegano simulando un

decollo. Entra in azione una soffiaria. Ben presto i fondali dipinti (...) scompaiono, sostituiti da viste aeree di Buffalo e poi dal globo terrestre che sembra allontanarsi rapidamente. Dopo qualche peripezia il vascello arriva nelle vicinanze della luna, sorvolandola a lungo prima di posarsi al centro di un cratere. I passeggeri sono quindi affidati alle cure dei Seleniti". Si può ragionevolmente immaginare che quando si accinse a girare il *Voyage Méliès* avesse sentito parlare dell'attrazione. Laurent Mannoni e Jacques Malthête, *Méliès magie et cinéma*, Electra, Parigi, 2002

The Trip's Origins

On his motivations for making A Trip to the Moon, Georges Méliès wrote in 1933: "The idea of a trip to the moon came to me when I was reading a book by Jules Verne called From the earth to the Moon and around the Moon. In the book, the humans could not land on the moon (...). So I imagined, using the same means as Jules Verne (canon and rocket), landing on the moon, in such a way that I could put together some arresting and amusing fairytale images, show the outside and inside of the moon, and some monsters who might live on the moon, add one or two artistic effects (women representing the stars, the comets..., snow effects, the bottom of the sea)."

However, works other than the book by Jules Verne, published in 1865, no doubt influenced Méliès. Starting with H.G. Wells' The First Men in the Moon, published in French a few months after the film was shot. Between these two dates, another work appeared which was undoubtedly a source of inspiration: A Trip to the Moon by Albert Vanloo, E. Leterrier and Arnold Mortier, set to music by Jacques Offenbach. This was a fairytale opera in four acts and twenty-three scenes and was performed for the first time on 26 October 1875 at the Gaité theatre, then at the Châtelet theatre from 31 March 1877. Laurent Mannoni and Jacques Mathête point to another source of possible inspiration in the exhibition catalogue 'Méliès, Magic and Cinema' - the show "A Trip to the Moon" which was created in 1901 for the pan-American exhibition in Buffalo, in the state of New York. Written by two Americans, Frederick Thomsn and Skip Dundy, this show enjoyed tremendous success.



"For a 50 cent ticket, (...) spectators entered a large spatial vessel with around 30 places, called the Luna, (...) at the centre of a large circular panorama. At the sound of a gong, the wings of the vessel would move and simulate take-off. Wind would blow, and soon the painted scenery (...) would fade, replaced by the earth seeming to fade into the distance. After a few adventures, the vessel would approach the moon, flying over it slowly, before landing in the centre of a crater. Selenites would then take charge of the passengers". It would be reasonable to assume that Méliès had heard of the attraction at the time he was shooting A Trip to the Moon. Laurent Mannoni and Jacques Malthête, Méliès magie et cinéma, Electra, Paris, 2002

Georges Méliès è il primo grande mago del cinema. Il suo senso gioioso del divertimento e la sua capacità di sorprenderci hanno influenzato enormemente i miei primi lavori d'animazione e anche i miei film successivi. Ma apparentemente ha esercitato anche un'influenza più sottile. L'ultima scena di *Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo* è stata pensata come un omaggio alla fine della vita di Georges Méliès, il quale, come il mio Dottor Parnassus, si era ridotto a vendere giocattoli nel suo negozietto all'uscita di

una stazione ferroviaria di Parigi. Chissà perché non avevo mai saputo di quale stazione si trattasse e l'ho scoperto solo poco dopo aver finito di girare il mio film. Era la stazione di Montparnasse! Ancora oggi Méliès rappresenta per me una fonte d'ispirazione molto importante. Terry Gilliam

George Méliès was the first great film magician. His joyous sense of fun and ability to astound were a big influence on both my early animations and then my live action films. He seems to have wielded more subtle influences as well. The last scene of The Imaginarium of Doctor Parnassus was meant as an homage to the end of Méliès life. Like my Doctor Parnassus, he was reduced to selling children's toys from a little stall. His stall stood outside a Paris railway station. For some reason I was never aware of which one until sometime after finishing the film. It was Montparnasse! But, of course, Melies still has a tight creative grip on me. Terry Gilliam

I testi sono tratti dal libro *La Couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, Fondation Technicolor e Fondation Groupama Gan, Parigi, 2011

RACCONTI EROTICI PATHÉ 1899-1907 EROTIC TALES PATHÉ 1899-1907

Nove cortometraggi erotici della Pathé, recentemente restaurati dal CNC – Centre National de la Cinématographie, Archives Françaises du Film. Raccontano aneddoti di desideri piccolo-borghesi dove protagonista è sempre il corpo femminile, spiato e concupito più o meno furtivamente, oppure piccoli tentativi di trasgressione e tradimento che terminano in modo umoristico.

Nine erotic shorts by Pathé recently restored by the CNC – Centre National de la Cinématographie. They narrate anecdotes of petit-bourgeois desires in which the star is the female figure, spied or secretly lusted after, or minor attempts at transgression or cheating that end humorously.

FLAGRANT DÉLIT D'ADULTÈRE

Francia, 1899

■ Prod.: Pathé Frère ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Una giovane moglie, coinvolta in una relazione con un altro uomo, si nasconde giu-sto in tempo per evitare di essere colta in flagrante reato d'adulterio. Ma il commissario, che accompagna il marito cornuto, non si dà per vinto.

A young wife having an affair with another man hides just in the nick of time and is not caught in flagrante delicto. The policeman accompanying her cuckolded husband, however, is not entirely convinced.

FLIRT EN CHEMIN DE FER

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Una coppia in treno resta indifferente ai panorami e ai luoghi attraversati per dedicarsi a piaceri più carnali. I due approfittano dell'oscurità per audaci effusioni. L'arrivo del controllore interrompe i loro dilette.

A couple on a train is totally uninterested in the landscape and places that pass by as they engage in carnal pleasures. They use the darkness for bold explosions of affection, but the train conductor interrupts their fun.

LE CIREUR

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Un lustrascarpe si mostra un po' troppo lubrico per i gusti di una cliente, alla quale solleva progressivamente la gonna. I suoi sguardi indiscreti finiscono per irritare la signora, che gli assesta un calcio con lo stivale in piena faccia.

A shoeshiner is a little too lubricious for one of his customers whose skirt he gradually lifts higher and higher. His indiscreet peeping ends up irritating the woman who gives him a kick in the face.

BAGNADE INTERDITE

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Tre ragazze si gettano in acqua e giocano in uno stagno. Un poliziotto le richiama all'ordine indicando loro il divieto di fare il bagno. Escono dall'acqua mortificate e il poliziotto approfitta del loro imbarazzo per lustrarsi gli occhi.

Three girls play about in the water of a pond. A policeman orders them out of the water, pointing out that swimming is not allowed. The mortified girls get out of the water while the policeman uses their embarrassment to get an eyeful.

LE VIEUX MARCHEUR

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Un anziano dedica le sue attenzioni alla domestica, la spoglia e la trascina in camera da letto.

An old man keeps his eye on his maid, undresses her and drags her to his bedroom.

LE BAIN DES DAMES DE LA COUR

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Alcune giovani donne nude fanno il bagno nella fontana di un palazzo.

Young nude women go for a swim in the fountain of a building.

MONDAINE AU BAIN

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC – Archives Françaises du Film

Mentre una donna di mondo fa il bagno, si presenta un pretendente con un mazzo di fiori. La cameriera chiede al visitatore di pazientare, ma questi sale su una sedia per spiare al di là di un paravento.

While a sophisticated woman goes for a swim, a suitor of hers arrives with a bouquet

of flowers. The maid asks the visitor to wait, but instead he stands on a chair to spy on what is on the other side of the screen.

LA PUCE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■
Da: CNC - Archives Françaises du Film

Una giovane, disturbata da una pulce, si spoglia parzialmente per stanare e uccidere lo sgarbato insetto.

A young woman is pestered by a flea and partially undresses herself to find and kill the pesky bug.

LE COUCHER DE LA MARIÉE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■
Da: CNC - Archives Françaises du Film

Rimasta sola in camera con il suo sposo, una donna si sveste lentamente e minu-

ziosamente sotto lo sguardo intenerito del marito.

Alone in a room with her groom, a woman undresses slowly as her moved husband watches her.

RITROVATI E RESTAURATI MUTI RECOVERED AND RESTORED SILENT MOVIE

GRÄNSFOLKEN

Svezia, 1913 Regia: Mauritz Stiller

■ Sog.: da un racconto di Émile Zola; Scen.: Peter Lykke-Seest; F.: Julius Jaenzon, Hugo Edlund; Int.: Richard Lund (Gregori), Egil Eide (Ivan), Edith Erastoff (Katjuscha), John Ekman (Alexei Potowski); Prod.: AB Svenska Biografteatern; Pri. pro.: 21 novembre 1913 ■ 35mm. L.: 876 m. D.: 45' a 17 f/s. Col. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Swedish Film Institute

Nel 2009 la Filmoteka Narodowa di Varsavia ha annunciato il ritrovamento di una copia nitrato imbibita con didascalie tedesche. Le Archival Film Collections dello Swedish Film Institute hanno avuto temporaneamente accesso a questo materiale e nel 2011 è stato prodotto un duplicato negativo dal quale è stata stampata questa copia a colori. Le didascalie svedesi sono state ricostruite a partire dalla ristampa di una lista delle didascalie e inserite nel nuovo negativo. Per la conservazione è stato prodotto un secondo duplicato negativo.

La scoperta nel 2009 della copia nitrato imbibita di *Gränsfolken* (1913) di Mauritz Stiller nella Filmoteka Narodowa di Varsavia è stata letteralmente sensazionale. Prima di questo ritrovamento si pensava che i film più antichi di Stiller a essere sopravvissuti fossero *Hämnanen* e *Mada-*

me de Thèbes del 1915 (proiettati a Il Cinema Ritrovato rispettivamente nel 2003 e nel 2007) e che non si fosse preservato nessuno dei film risalenti agli anni 1912-14, cioè al primo ed estremamente prolifico periodo della produzione del regista, durante il quale diresse nientemeno che venti film.

Molto probabilmente, *Gränsfolken* fu il film di maggior successo tra le prime opere di Stiller; la società di produzione Svenska Biografteatern vendette 41 copie a 17 Paesi. La sceneggiatura dello scrittore norvegese Peter Lykke-Seest si incentra su una storia di rivalità fraterna e nazionale in un'impresicata cornice nordica, ma Stiller spostò l'ambientazione a est, in un contesto che gli era familiare. Non solo i nomi dei personaggi suggeriscono un'ambientazione più o meno russa, ma gli ornamenti sacerdotali, gli strumenti musicali, i costumi e i copricapi che appaiono durante la cerimonia nuziale nel primo rullo fanno pensare ad un'ambientazione slavo-ortodossa.

Lo stile del film è piuttosto arcaico, praticamente non vi sono movimenti di macchina e una buona parte dell'azione si svolge frontalmente, direttamente davanti alla cinepresa. Stiller crea dinamismo facendo muovere i personaggi lungo l'asse di profondità, e talvolta l'azione si svolge a diverse profondità di campo nella stessa inquadratura. Stiller crea inoltre inte-

ressanti schemi visivi sfruttando le figure geometriche presenti nello scenario per creare cornici all'interno dell'inquadratura (gli esterni furono girati a Visby, con gli archi della famosa cinta muraria medievale). L'inclusione di *Gränsfolken* tra i film sopravvissuti di Stiller offre nuovi importanti elementi sull'evoluzione tematica e stilistica del regista.

Jon Wengström

In 2009, the Filmoteka Narodowa in Warsaw announced that they had discovered a tinted nitrate print with German intertitles. The Archival Film Collections of the Swedish Film Institute got temporary access to this element, and in 2011 a duplicate negative was made, from which this colour print was struck. Swedish intertitles were recreated from a re-printed title list, and inserted into the new negative. A second duplicate negative was made as a preservation element.

When the tinted nitrate print of Mauritz Stiller's Gränsfolken (1913) was discovered in 2009 at the Filmoteka Narodowa in Warsaw, it was nothing less than sensational. The previously earliest preserved Stiller films had been the 1915 Hämnanen and Madame de Thèbes (screened at Il Cinema Ritrovato in 2003 and 2007 respectively), meaning that up until now none of the films from the director's initial three, very prolific, years 1912-14 -

in which he directed no less than 20 films – had survived.

Gränsfolken was arguably the most successful of Stiller's early films; 41 prints were sold by production company Svenska Biografteatern to 17 countries. The script by Norwegian writer Peter Lykke-Seest deals with fraternal and national rivalry in an undefined Nordic context, but Stiller transposed the action to an Eastern milieu, familiar to him. Not only the names of the characters suggest a more or less Russian context, but clerical ornates, musical instruments, costumes and head-gowns during the wedding ceremony in the first reel indicate an orthodox-slavic setting.

The style of the film is somewhat archaic, with hardly any camera movement, and a lot of the acting is taking place frontally, straight at the camera. But Stiller creates dynamics by having characters move along the depth-axis of the frame, and he also at times has action taking place on multiple depths of field in the same shot. Stiller also creates interesting visual patterns by using geometrical figures of the settings to create frames within the frame (exteriors were shot on location in Visby with its medieval arched stone walls). The inclusion of Gränsfolken in the surviving Stiller filmography gives us new insights in the director's thematic and stylistic development.

Jon Wengström

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Germania, 1922

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: *Nosferatu il vampiro*; Sog.: dal romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker; Scen.: Henrik Galeen; F.: Fritz Arno Wagner; Scgf., Co.: Albin Grau; Int.: Max Schreck (Conte Orlok, Nosferatu), Greta Schröder (Nina), Gustav von Wangenheim (Jonathan Hutter), Georg Heinrich Schnell (Harding), Alexander Granach (Knock), Max Nemetz (il capitano della nave), Ruth Landshoff (Annie), John Gottowt (il professor Bulwer), Gustav Botz (Sievers, il dottore del manicomio), Wolfgang Heinz (Maat), Albert Venohr (marinaio), Hardy von François (dottore dell'ospedale), Guido Herzfeld (alber-

gatore), Karl Etlinger, Heinrich White; Prod.: Prana-Film, GmbH Berlino; Pri. pro.: 5 marzo 1922 ■ 35mm. L.: 1914 m. D.: 93' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung

Nosferatu è stato restaurato nel 2005/06 da Luciano Berriatúa per conto della Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung.

Il restauro si è basato su una copia nitrato imbibita del 1922 con didascalie francesi conservata alla Cinémathèque Française. Le inquadrature mancanti sono state completate con una copia di sicurezza del 1939 conservata al Bundesarchiv-Filmarchiv, prodotta da una copia d'esportazione ceca degli anni Venti. Altre inquadrature sono state prese da una copia nitrato della versione degli anni Trenta, distribuita con il titolo *Die Zwölfte Stunde*, conservata alla Cinémathèque Française. La maggior parte degli inserti e delle didascalie originali è conservata in una copia safety del 1962 del Bundesarchiv-Filmarchiv, stampata da una copia del 1922. Le didascalie mancanti sono state ricreate sulla base dei caratteri tipografici originali da trickWilk. Sono contrassegnate con F.W.M.S. Il lavoro in laboratorio è stato realizzato da L'Immagine Ritrovata.

Nosferatu was restored by Luciano Berriatúa on behalf of Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung in 2005/06. A tinted nitrate print with French intertitles from 1922 of Cinémathèque Française was used as a basis for the restoration. Missing shots were completed by a safety print from 1939 of Bundesarchiv-Filmarchiv, drawn from a Czech export print of the 1920s. Other shots were taken from a nitrate print of the 1930s version, distributed under the title Die Zwölfte Stunde, preserved at Cinémathèque Française. Most of the original intertitles and inserts are preserved in a safety print from 1962 of Bundesarchiv-Filmarchiv, originating from a print of 1922. Missing intertitles and inserts were redesigned on the basis of the original typography by trickWilk. They are marked with F.W.M.S. The lab work was carried out by L'Immagine Ritrovata.

Il clima romantico di *Nosferatu* che rende visibile le forze invisibili e oscure della natura grazie a immagini derivate da Frie-

drich è, in realtà, un'illustrazione fedele allo spirito del *Dracula* di Bram Stoker. Perché Murnau scelse di girare a Lubecca molte scene del film? Forse influì su Murnau la visione inquietante che Edvard Munch trasse dalle facciate di un vecchio negozio di questa città. Munch lavorò a Lubecca fra il 1902 e il 1903.

Quello che è certo è che progettò il film in una dimensione pittorica. (...) Potrà sembrare un po' esagerato che Murnau abbia fatto ricorso a dei dipinti del suo amico Franz Marc come *Weidende Pferde*, del 1910, all'epoca conservato nella Lenbach Haus di Monaco, per girare una semplice inquadratura di cavalli in controluce spaventati dalle jene. Ma credo che Murnau abbia desunto un'altra immagine da Marc: le figure dei lupi che ululano nell'oscurità della notte come in *Die Wölfe (Balkan Krieg)*, del 1913. In seguito Murnau sostituì i lupi con delle jene, ma utilizzò le immagini dei cavalli dipinti dal suo amico come risulta chiaramente paragonando l'insolita inquadratura del film con *Landschaft mit Pferden*, del 1909. Credo che abbia cambiato i lupi in jene per influenza di disegni di Alfred Kubin come la *Hyäne*, del 1920, che ci mostra la jena come una sorta di vampiro che divora i cadaveri umani nei cimiteri. Un'immagine più impressionante di quella di un lupo. (...) Ma l'influenza plastica più significativa che determinò il carattere del film di Murnau fu l'opera di Kaspar David Friedrich (1774-1840). Fu senza dubbio un'idea di Murnau quella di basarsi sull'opera di Friedrich per poter visualizzare la concezione di Grau e Galeen sulle forze occulte della Natura. (...)

Grazie all'opera di questi pittori romantici, Murnau raggiunse un risultato insolito nel cinema. Rendere visibile l'invisibile. Imporre all'inconscio dello spettatore la presenza delle forze oscure della Natura. Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Española, Madrid 1990

The romantic atmosphere of Nosferatu, which makes nature's dark, unseen forces visible with images based on Friedrich, is in fact a faithful reproduction of the spirit of Bram Stoker's Dracula. Why did Murnau choose Lübeck for shooting many of the film's scenes? Perhaps Murnau was influenced by the haunting image that

Edvard Munch created from the facade of an old store in the city. Munch worked in Lübeck between 1902 and 1903.

What is certain is that he planned the film around paintings. (...) It may seem a little over the top that Murnau used paintings by his friend Franz Marc like *Weidende Pferde*, of 1910, at the time kept at the Lenbach Haus in Munich, for a mere shot of backlit horses frightened by hyenas. But I think that Murnau referred to another image by Marc: the wolves howling in the dark of night like in *Die Wölfe* (Balkan Krieg), of 1913. Murnau replaced the wolves with hyenas but used the image of the horses painted by his friend, which clearly emerges from comparing the film's unusual framing with *Landschaft mit Pferden*, of 1909. I believe he changed the wolves into hyenas due to the influence of drawings by Alfred Kubin like *Hyäne*, of 1920, which depicts the hyena as a kind of vampire devouring human cadavers in cemeteries. A much more striking image than a wolf. (...) But the most significant artistic influence on the film's character was the work of Kaspar David Friedrich (1774-1840). It was undoubtedly an idea of Murnau to use the works of Friedrich to develop *Grau and Galeen's* visual concept of the dark forces of Nature. (...)

With the works of these romantic painters, Murnau obtained an unusual result for film. Making the invisible visible. Forcing the presence of the dark forces of Nature on the viewer's unconscious mind.

Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Etapa alemana, *Filмотeca Española*, Madrid 1990

Un nuovo accompagnamento per *Nosferatu*: l'opera di Heinrich Marschner *Der Vampyr*

La prima proiezione pubblica di *Nosferatu* ebbe luogo a Berlino il 5 marzo 1922. In quell'occasione, secondo quanto riportato dalla documentazione giunta fino a noi, l'orchestra che accompagnò il film eseguì, prima dell'inizio della proiezione e dell'apertura del sipario, l'ouverture dell'opera *Der Vampyr*, composta nel 1826 dal tedesco Heinrich Marschner.

Come spesso accade per le musiche composte durante quella stagione del cinema muto, la partitura originale composta da Hans Erdmann per accompagnare *Nosferatu*, è purtroppo andata perduta. Ironicamente, le sopravvive un'opera di cento



Nosferatu

anni più antica, che lo stesso F.W. Murnau aveva scelto come preludio alla sua "Sinfonia degli Orrori".

Dovendo supplire alla grave perdita della partitura originale composta da Erdmann nel 1922, e dovendo creare una nuova colonna sonora per *Nosferatu*, ho pensato di cogliere il suggerimento lasciatoci da Murnau e di adattare l'intera partitura per orchestra dell'opera di Marschner, tralasciando volutamente il libretto di *Der Vampyr*, distante dall'impianto narrativo di *Nosferatu* o del *Dracula* di Bram Stoker. Ho dunque trascritto integralmente l'opera per utilizzarla come materiale sinfonico 'grezzo', selezionando e trasformando le scene più efficaci per questo tipo di adattamento, incorporando la parte vocale e ripartendo da zero come per la composizione di una nuova partitura per film. Liberando la musica dai confini del palcoscenico per cui era stata originariamente composta, ho sviluppato e utilizzato liberamente i passaggi che meglio sintetizzano la rara bellezza di *Der Vampyr*.

Ho trovato particolarmente utile il modello seguito da Schönberg nel suo adattamento dell'opera n.6 di Handel o del concerto per clavicembalo di Matthias Monn, ovvero la creazione di una nuova partitura che mantenga però inalterata la sonorità

e le atmosfere dell'opera originale. Nonostante le differenze rispetto all'opera concepita da Marschner, ho dunque tentato di mantenere lo stesso impatto cupo e sinistro che l'autore si era ripromesso di ottenere, ispirato dalla sua grande passione per i vampiri. Persino Richard Wagner, dopo aver assistito alla prima di *Der Vampyr* nel 1828, scrisse che a suo avviso si trattava di una delle più grandi opere "demoniache" di tutti i tempi.

L'orchestrazione originale è stata mantenuta fedelmente, con l'aggiunta di un organo e un clarinetto basso. L'organico si compone di due ottavini, due flauti, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, percussioni, organo e archi.

Timothy Brock

The Adaptation of Heinrich Marschner's *Der Vampyr* for *Nosferatu*

At the première screening of *Nosferatu*, in Berlin on March 5th, 1922, it has been well documented that the orchestra that accompanied the film performed as pre-curtain stage-setter, the operatic overture to *Der Vampyr* (1826) by German opera-composer Heinrich Marschner. Alas, like many original orchestral scores from this



period of cinematic history, the original score to Nosferatu, by Hans Erdmann, had been lost. What does survive, ironically, is music that is nearly 100 years older, and was hand-picked by F.W. Murnau himself a suitable prelude for his *Symphony of Horrors*.

The great loss of not having the original 1922 Erdmann score gave me the idea to adapt the entire Marschner opera score as an accompanying dramatic narrative, liberally transforming selected scenes, admittedly without regard to the *Der Vampyr* libretto, as the opera's scenario is quite unrelated to that of *Nosferatu* or *Bram Stoker's Dracula*.

I began transcribing the entire opera as raw symphonic material, selecting adaptable scenes and passages, incorporating the vocal lines, and starting anew as a film score. Freeing this music from the confines of its original stage setting, I detailed and developed those passages and made liberal use of the material which I believed made *Der Vampyr* uniquely beautiful.

I found helpful the model used by Schönberg when he adapted the *Handel op. 6*, or the *harpsichord concerto of Matthias Monn*, both of which inspired him to create completely new works while striving to maintain the sound and feel of the original source.

Mind you, the listener will obviously not hear his music as Marschner intended

it. I did, however, endeavor to make the same dark and sinister impact that he was hoping to achieve, inspired by his own Vampire fascination (Even Richard Wagner wrote, after the Leipzig premiere in 1828 that he considered the Marschner work one of the great "Demoniac" operas of all-time).

I have kept nearly the exact original orchestration, with the addition of an organ and a bass-clarinet part. The instrumentation is 2 piccolos, 2 flutes, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, percussion, organ and strings.
Timothy Brock

THE REAL ADVENTURE

Stati Uniti, 1922 Regia: King Vidor

■ T. fr.: *Emancipée*; Sog.: dal romanzo omonimo (1915) di Henry Kitchell Webster; Scen.: Mildred Consideine; F.: George Barnes; Int.: Florence Vidor (Rose Stanton), Clyde Fillmore (Rodney Aldrich), Nellie Peck Saunders (Mrs. Stanton), Lilyan McCarthy (Portia), Philip Ryder (John Walbraith); Prod.: Arthur S. Kane, King Vidor per Florence Vidor Prod./Cameo Pictures/Associated Exhibitors; Pri. pro.: 28 maggio 1922 ■ 35mm. L. 1308 m. D.: 64' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi e inglesi / English and French intertitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Restauro a partire da copia acetato (copia safety degli anni Venti) imbibito, con intertitoli francesi e inglesi della collezione della Cinémathèque de Toulouse. Restauro eseguito nel 2011 dagli Archives Françaises du Film del CNC. Si tratta di un'edizione per la distribuzione in Francia e probabilmente in Gran Bretagna, più breve di quella per la distribuzione statunitense.

Restoration from a tinted acetate print (safety print from the 1920s) with French and English intertitles from Cinémathèque de Toulouse collection. Restored in 2011 by Archives Françaises du Film of CNC. It was a print created for distribution in France and probably Great Britain and is shorter than the print distributed in the United States.

Acquisita dalla collezione della Cinémathèque de Toulouse già alla fine degli anni Cinquanta, la copia di *Real Adventure* fa parte di un insieme di film di King Vidor (con *Three Wise Fools* e *Conquering the Woman*) distribuiti in Francia nell'ambito degli Offices du cinéma éducateur, cinescolastiche molto attive alla fine dell'epoca del Muto e negli anni Trenta. Come era pratica frequente, quella degli Offices era una copia safety imbibita, più breve della versione americana del film. Benché la dimensione femminista di *Real Adventure* appaia oggi alquanto timida, all'epoca fu ripetutamente sottolineata dalla stampa e dalla sua interprete principale e coprodottrice del film, Florence Vidor, che voleva vedere nella fuga del suo personaggio un modo per "mettere alla prova" suo marito, con l'obiettivo di convincerlo a trattarla non "come un giocattolo" ma come una sua pari. In occasione di un'intervista a "Mon ciné", la Vidor aggiunse: "Non immagina quanto mi sia piaciuto questo ruolo. Mi sembra che abbia esercitato una grande influenza sullo sviluppo del mio talento", quasi a echeggiare il personaggio di Rose Stanton, la cui emancipazione passa appunto attraverso il mondo dello spettacolo e la commedia.

Christophe Gauthier

Acquired by the Cinémathèque de Toulouse collection in the late 1950s, this print of Real Adventure is part of a group

of King Vidor films (along with Three Wise Fools and Conquering the Woman) distributed in France through the Offices du cinéma éducateur, academic film archives that were very active during the silent film era and in the 1930s. A common practice at the time, the print owned by the Offices was a tinted safety print, which was shorter than the American version.

Even though the feminist angle of Real Adventure seems today rather mild, at the time the press and the main actress and co-producer, Florence Vidor, consistently repeated that by running away her character was trying to "challenge" her husband in order to convince him not to treat her like a "toy" but as his equal. In an interview with "Mon ciné" Vidor added: "You have no idea how much I enjoyed this role. I think it has had an enormous influence on the development of my talent," almost echoing her character Rose Stanton, whose emancipation takes place in the world of entertainment and comedy. Christophe Gauthier

PHANTOM OF THE OPERA

Stati Uniti, 1925

Regia: Rupert Julian e Edward Sedgwick

■ T. it.: *Il fantasma dell'opera*; Sog.: dal romanzo *Le Fantôme de l'Opéra* (1911) di Gaston Leroux; Scen.: Elliott J. Clawson, Raymond L. Schrock, Bernard McConville, Jasper Spearing, Richard Wallace, Walter Anthony, Tom Reed, Frank M. McCormack (non accred.); F.: Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger (non accred.); Mo.: Edward Curtiss, Maurice Pivar, Gilmore Walker (non accred.); Mu.: Gustav Hinrichs; Ass. regia: Joe Pasternak (non accred.); Int.: Lon Chaney (Erik, il fantasma), Mary Philbin (Christine Dace), Norman Kerry (Visconte Raoul de Chagny), Arthur Edmund Carew (Ledoux), Gibson Gowland (Simon Buquet), John St. Polis (Conte Philip de Chagny), Snitz Edwards (Florine Papillon), Virginia Pearson (Carlotta), Edith Yorke (madame Valerius), Anton Vaverka, Bernard Siegel (Joseph Buguet), Olive Ann Alcorn (La Sorelli), Edward Cecil (Faust), Alexander Bevani (Mephistopheles), John Miljan (Valentin), Chester Conklin; Prod.: Carl Laemmle per Universal Pictures; Pri. pro.: 6 settembre 1925 ■ 35mm. L.: 2579 m. D.: 93'. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Quando il successo di critica e di botteghino di *Nostra Signora di Parigi* fece capire ai dirigenti della Universal che, permettendo a Chaney di passare alla MGM, avevano preso una decisione potenzialmente disastrosa, trattarono con il loro ex dipendente Irving Thalberg per farsi prestare Chaney e fargli interpretare una versione in dieci rulli di *Il fantasma dell'opera* di Gaston Leroux.

Il film fu girato nel 1925 e la Universal non badò a spese: ricostruì gli interni dell'Opéra di Parigi, un dedalo di strade per l'inseguimento finale e un labirinto di catacombe sotto il teatro, nascondiglio del fantasma. Ancora una volta Chaney si sottopose alla tortura infernale del trucco per ottenere un teschio con pochi capelli sul cranio tondeggianti, occhi sporgenti sotto la pressione di dolorosi fili metallici, zigomi enfatizzati da dischi di celluloidi e bestiali denti seghettati. Non sorprende che al cinema la gente svenisse quando l'eroina Mary Philbin, dopo un crescendo impeccabilmente costruito che esasperava la tensione portandola quasi al punto di rottura, strappava la maschera al fantasma svelando a se stessa e agli spettatori l'orrore del volto di Chaney. Benché oggi gran parte della recitazione appaia sovraccarica e l'interpretazione di Mary Philbin sia scarsamente efficace, i momenti di tensione del film conservano ancora tutta la loro forza originaria. Lo smascheramento; la scena d'amore tra l'eroe e l'eroina sul tetto del teatro mentre il fantasma assiste alla scena dall'alto, il rosso mantello che ondeggia come le ali di un angelo dell'inferno; Chaney a un ballo in maschera, travestito da Morte, reso ancora più efficace dal precoce uso del colore, il rosso del mantello che spicca su uno sfondo a dominante verde; lo schianto del gigantesco lampadario nell'auditorium e l'inseguimento culminante nelle fogne e nelle strade di Parigi: tutti questi aspetti contribuiscono a compensare, con la genialità della mimica e del trucco di Chaney, le mancanze di una storia che sconfina a tratti nel melodramma di *Perils of Pauline* (1914). Il regista accreditato di *Il fantasma dell'opera* è Rupert Julian, ma il film fu completato da Edward Sedgwick quando a Julian fu tolta la regia, e alcune scene vennero girate da Chaney.

Alan Frank, *Horror Films*, Hamlyn, London-New York 1977

When it was clear to Universal from critical and boxoffice reaction to The Hunchback of Notre Dame that in letting Chaney go to MGM they had made a potentially disastrous decision, they negotiated with their erstwhile employee, Irving Thalberg, to borrow Chaney to star in a ten-reel version of Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera*.

The movie was made in 1925 and Universal spared no expense on the production, constructing the interior of the Paris Opera House as well as a maze of streets for the final chase and a labyrinth of catacombs to depict the phantom's lair under the Opera House. Once more Chaney endured hellish pain to achieve his make-up, a living skull with sparse hair over a domed head, eyes bulging under the pressure of painfully inserted wires, cheekbones emphasized with celluloid discs and a mouth framed with jagged, bestial teeth. Little wonder that people collapsed in cinemas at the moment when, after an impeccably edited build-up which stretched tension almost breaking point, the heroine, Mary Philbin, tore off the phantom's mask to reveal to herself and the audience, the horror that was Chaney's face. Although much of the film appears overacted at this distance, and Miss Philbin less than effective, the shock points in the movie still retain all their original potency: the unmasking, the love scene played by hero and heroine on the roof of the Opera House while above them, his red-tinted cloak billowing like the wings of an angel from hell, the phantom listened; Chaney's appearance at a masked ball, in the character of Death, made all the more effective by the early use of colour, with his red cloak contrasted against a predominantly green background; the crashing of the giant chandelier into the auditorium and the climactic chase through the sewers and streets of Paris, all these help to overcome, with the genius of Chaney's make-up and mime, the deficiencies of a story that at times verged upon the melodrama of *Perils of Pauline* (1914). Nominally directed by Rupert Julian, *The Phantom of the Opera* was completed by Edward Sedgwick after Julian had been removed from the film, and some scenes were directed by Chaney.

Alan Frank, *Horror Films*, Hamlyn, London-New York 1977



159-30

Lon Chaney e Mary Philbin in *Il fantasma dell'opera*

Questa partitura per *Il fantasma dell'opera*, commissionata nel 1990 da La Cinémathèque Québécoise, fu presentata a Bologna pochi mesi dopo la prima a Montreal. Da allora è stata eseguita da molte orchestre – dal Canada agli Stati Uniti, dall'Europa al Giappone – ricevendo sempre l'accoglienza entusiastica del pubblico. La musica si basa su un tema di quattro note: do-re-si-do. Possiamo sentirlo in tutta la partitura, che si ispira a Gounod – un soprano canta arie dal *Faust* di Gounod, aggiungendovi una sfumatura drammatica – ed evoca Stravinsky, Chopin e perfino Bach. Si osservi che l'aria finale è il tema principale di tutta la partitura, composta (testo e musica) da Gabriel Thibaudeau. Dopo aver girato il mondo per più di vent'anni, la musica è finalmente tornata a casa, dove ha ricevuto il suo primo riconoscimento internazionale: Bologna! Gabriel Thibaudeau

This score for The Phantom of the Opera was commissioned by La Cinémathèque Québécoise in 1990. Only a few months after the première in Montreal, it was performed in Bologna. Since then, many orchestras have executed it – from Canada to the USA, from Europe to Japan – always with an enthusiastic response from the audience. The music is based on a four note theme: C-D-B-C. We can hear it throughout the score, which was inspired by Gounod with reminiscences of Stravinsky, Chopin and even Bach. A soprano sings arias from Gounod's Faust, adding a dramatic touch. Note that the final aria is the main theme of the whole score; it was written (lyrics and music) by Gabriel Thibaudeau. After touring the world for more than twenty years, the music has finally come home again, where it received its first international recognition: Bologna! Gabriel Thibaudeau

UPSTREAM

Stati Uniti, 1927 Regia: John Ford

■ T. it.: *Controcorrente*; Sog.: dal racconto *The Snake's Wife* (1926) di Wallace Smith; Scen.: Randall H. Faye; F.: Charles G. Clarke; Int.: Nancy Nash (Gertie Ryan), Earl Foxe (Eric Brashingham), Grant Withers (Juan Rodriguez / John Rogers, lanciatore di coltelli), Lydia Year-

mans Titus (padrona di casa), Emile Chautard (Campbell-Mandare), Raymond Hitchcock (pensionante), Ted McNamara, Sammy Cohen (Callahan & Callahan), Jane Winton (soubrette), Lilian Worth, Judy King (le due sorelle), Harry A. Bailey (Gus Hoffman), Ely Reynolds (Deerfoot), Francis Ford; Prod.: Fox Film Corporation; Pri. pro.: 30 gennaio 1927 ■ 35mm. L.: 1570 m. D.: 61' a 24 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restauro / Restored by: Twentieth Century Fox & Academy Film Archive, 2010. Laboratorio / Laboratory services: Park Road. Post Production, Wellington, New Zealand. Preservazione da una copia imbibita 35mm in collaborazione con il New Zealand Film Archive, gli archivi statunitensi e la National Film Preservation Foundation / Preserved from a 35mm tinted nitrate print through a partnership of the New Zealand Film Archive, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation

Ben settantacinque film, scelti per la loro importanza storica e culturale, sono in corso di restituzione agli Stati Uniti sotto gli auspici della National Film Preservation Foundation, l'ente benefico e senza scopo di lucro del National Film Preservation Board della Library of Congress. (...)

I film sono stati riscoperti nel 2009, quando Brian Meacham, archivista dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Los Angeles, durante una vacanza ha fatto visita ai colleghi del New Zealand Film Archive di Wellington. (...) Data l'importanza del film di John Ford – una commedia drammatica di ambiente teatrale del 1927, anno di svolta nell'evoluzione di uno dei più grandi registi americani – si è deciso di copiare *Upstream* su supporto di sicurezza per non rischiare che si perdesse o finisse ulteriormente danneggiato durante il trasporto. Anche se all'epoca in cui girò *Upstream* Ford era già un famoso regista di western epici come *The Iron Horse* (1925) e *Three Bad Men* (1926), il film sembra essere la sua prima opera segnata dall'influenza del regista tedesco F.W. Murnau, giunto nel 1926 alla Fox per cominciare le riprese del suo capolavoro americano, *Sunrise*. Da Murnau Ford imparò l'uso delle prospettive forzate e del chiaroscuro, tecniche che si sarebbero aggiunte al suo stile più diretto e naturalistico. Dave Kehr, "New York Times", 6 giugno 2010

Some seventy-five of these movies, chosen for their historical and cultural importance, are in the process of being returned to the United States under the auspices of the National Film Preservation Foundation, the nonprofit, charitable affiliate of the Library of Congress's National Film Preservation Board. (...)

The films came to light early in 2009, when Brian Meacham, a preservationist for the Los Angeles archive of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, dropped in on colleagues at the New Zealand Film Archive in Wellington during a vacation. (...) Because of the importance of the John Ford film, Upstream – a backstage drama from 1927, a year that was a turning point in the development of one of America's greatest filmmakers – it is being copied to modern safety film stock in a New Zealand laboratory, rather than risk loss or further damage in transit. Although Ford was already famous as a director of epic westerns like The Iron Horse (1925) and Three Bad Men (1926), Upstream appears to be his first film reflecting the influence of the German director F.W. Murnau, who had arrived at Ford's studio, Fox, in 1926 to begin work on his American masterpiece, Sunrise. From Murnau, Ford learned the use of forced perspectives and chiaroscuro lighting, techniques Ford would use to complement his own more direct, naturalistic style.

Dave Kehr, "New York Times", June 6th 2010

Questo film di John Ford a lungo perduto si basa su *The Snake's Wife*, un racconto di Wallace Smith. La scena è una pensione per gente di teatro popolata da personaggi pittoreschi del mondo dello spettacolo. Il lanciatore di coltelli Jack (Grant Withers) è innamorato della ragazza bersaglio Gertie (Nancy Nash), ma lei ha occhi solo per l'attore shakespeariano Eric Brashingham (Earl Foxe). Di fronte all'opportunità di interpretare Amleto a Londra, Eric scarica Gertie come una scarpa vecchia. Quando torna trionfante alla pensione pensa di poter riallacciare i rapporti con la ragazza. Trova ad attenderlo quella che scambia per una festa di benvenuto per poi scoprire che si sta festeggiando il matrimonio di Gertie e Jack. Cacciato via senza troppe cerimonie, andandosene Eric riesce comunque a farsi



Upstream

fotografare in una posa alla Barrymore! Il cast comprende la star delle Ziegfeld Follies Raymond Hitchcock nei panni del pensionante di lusso e il fratello di John Ford, Francis, che interpreta un ciarlatano a cui piace alzare il gomito. Hal Erickson, "New York Times", 7 giugno 2010

This long-lost John Ford production was based on The Snake's Wife, a story by Wallace Smith. The scene is a theatrical boarding house, populated by all

manner of colorful show-biz characters. Knife-thrower Jack (Grant Withers) is in love with his vaudeville partner Gertie (Nancy Nash), but she only has eyes for ham actor Eric Bashington (Earl Foxe). But when Eric has a chance to play Hamlet in London, he drops Gertie like a bad habit. Upon his triumphant return to the boarding house, Eric assumes that he'll be able to pick up with Gertie where he left off. He walks into what he assumes is a welcoming reception for him, only to discover that it's a party in honor of Gertie

and Jack's wedding. Unceremoniously booted out of the party, Eric still manages to strike a Barrymoresque pose for the wedding photographers on his way out! The cast includes Ziegfeld Follies headliner Raymond Hitchcock as the "star boarder," and John Ford's brother Francis as a juggler with a fondness for the grape. Hal Erickson, New York Times, June 7th 2010