

# CENTO ANNI FA. INTORNO AL 1914

*About a Hundred Years Ago. 1914*

Programma / Programme by Mariann Lewinsky



Le ricerche svolte intorno a un anno (e non a un regista, un paese o un genere) hanno prodotto, nelle passate edizioni, programmi composti di film quasi sconosciuti; per il curatore e per il pubblico, l'elemento della scoperta e dello stupore sono sempre stati una parte importante dell'esperienza. Non sarà più così, quest'anno. Non siamo più nella *terra incognita* delle origini. E anche se non abbiamo mai visto certi film – *Le Corso rouge* o *Maison Fifi*, per fare due esempi – o se non sappiamo poi molto su Oxilia o Machin, ci muoviamo ormai in acque familiari, con alcuni titoli (come *Cabiria*) che da sempre tengono saldamente la loro posizione nelle storie del cinema. Ho deciso di mantenere l'idea di un progetto di ricerca, e di organizzare una serie di capitoli tematici.

I capitoli esplorano aspetti salienti del cinema (in Europa) alle soglie della Prima guerra mondiale, che segnerà la fine di molte dinastie regnanti come dell'egemonia del cinema francese e italiano. Il mio lavoro non è consistito tanto nel costruire programmi di visione, quanto nel creare una rete di connessioni che copre l'intera settimana, estendendosi ad altre sezioni – Dulac, Porten, Vedute dall'Impero ottomano, Ritrovati e restaurati. Ho incluso anche film che non appartengono all'anno di produzione 1914 – preferendo un approccio (mi auguro) suggestivo al rigido rispetto delle regole. Ringrazio di cuore gli archivi che hanno conservato questi film, e i colleghi che con il loro aiuto e i loro consigli ogni anno mi aiutano a realizzare questa sezione.

Mariann Lewinsky

Nel gennaio del 1914 la prima pagina del periodico statunitense “Motography” è dedicata a Francesca Bertini; qualche mese dopo sul “Moving Picture World” Lyda Borelli viene definita “the Bernhardt of the Photo Play”. Nelle riviste di tutto il mondo compaiono ugualmente i nomi degli attori più celebri, da Emilio Ghione a Mario Bonnard, a conferma della rilevanza del movimento divistico italiano. Oltre al successo commerciale planetario, il cinema italiano ha ormai acquisito una posizione di rilievo nel panorama artistico nazionale: Roberto Bracco, Matilde Serao, Nino Oxilia, Lucio D’Ambra, Nino Martoglio sono personaggi di primo piano della scena culturale stabilmente convertiti alla cinematografia; Gabriele D’Annunzio sale all’onore delle cronache per l’*exploit* cinematografico dell’anno, *Cabiria*, di cui si è assunto, seppur indebitamente, la paternità. A prescindere dal *colossal* dell’Itala e dagli altri film di maggior prestigio, come *Caius Julius Caesar* di Guazzoni, *Histoire d’un Pierrot* di Negroni, *Sangue bleu* di Oxilia, nel 1914 il cinema italiano nel suo complesso evidenzia una vitalità senza precedenti, in parte dovuta al virtuoso ricambio generazionale in atto: tra il 1913 e il 1914 fanno il loro debutto Gallone, Palermi, Genina, Campogalliani, Zorzi. Una rivoluzione che lascerà il segno e che si annuncia in tutta la sua forza già nel 1914.

Giovanni Lasi

I programmi presentati di seguito potranno subire leggere variazioni

*Searching by year (and not by director, country, or genre) has in past editions of this section yielded programmes made up of virtually unknown films; and for both the curator and the audience, the element of surprise, discovery, and astonishment was always an important part of the experience.*

*This is no longer the case. We are no longer in the terra incognita of Early Cinema. And even without ever having seen the films – let’s say Le Corso rouge or Maison Fifi – or knowing much about directors like Oxilia or Machin, the waters are now familiar, with some titles (like Cabiria) long figuring in printed film histories. I have decided to keep up the idea of a research project, and to organize a series of thematical chapters.*

*They explore a few major aspects of cinema (in Europe) at the historical moment of the beginning of World War I, which would bring an end not only to ruling many dynasties but also to the hegemony of French and Italian Cinema. The curatorial work consisted this time not in editing programme sessions, but in creating a vast net of connections which spreads over the week of the festival, and moreover is connected to the other sections dedicated to silent cinema – Dulac, Porten, Views from the Ottoman Empire, and Restored Silents. I have included films that are not from 1914, finding it more important to follow hopefully inspiring approaches than to stick to the rules, e.g., the production year 1914. My warmest thanks go to the archives who have preserved these films, and to the colleagues who with their work and advice help every year to realize this section.*

Mariann Lewinsky

*In January 1914, Francesca Bertini was prominently featured on the first page of the American magazine “Motography”, and a few months later the “Moving Picture World” celebrated Lyda Borelli as “the Bernhardt of the Photo Play”. Their male colleagues, such as top actors Emilio Ghione and Mario Bonnard appear equally in the international trade press, giving proof of the impact of the Italian star system. Italian cinema was a worldwide commercial success and by 1914 it also occupied an important place in the national artistic culture: Roberto Bracco, Matilde Serao, Nino Oxilia, Lucio d’Ambra, Nino Martoglio, leading figures of the cultural scene are all firmly engaged in cinematography; Gabriele D’Annunzio is feted in the press for the mediatic event of the year, Cabiria, for which he assumed the well-paid but fictitious autorship. Apart from this colossal, or Guazzoni’s Caius Julius Caesar or Oxilia’s Sangue bleu or Negroni’s Histoire d’un Pierrot, the Italian film industry as a whole reached an unprecedented level of productivity and creativity in 1914, the main reason being an ongoing generational change. Gallone, Palermi, Genina, Zorzi and Campogalliani all made their first work in 1913-1914. A revolution that would make film history and was already in full swing in 1914.*

Giovanni Lasi

*Please note that there may be some small changes to the programmes*

Bolesław Matuszewski, fotografo e cineasta polacco, dichiarò assai presto che il futuro avrebbe trasformato le fotografie animate del presente in affidabili documenti del passato, permettendo così alle generazioni a venire di essere testimoni oculari della storia (*Une nouvelle source de l'histoire*, 1898). Siamo noi, oggi, quelle generazioni: Matuszewski aveva torto o ragione, o entrambe le cose?

Incontrare i nostri simili nel presente del 1914, mentre ci guardano dritto negli occhi dallo specchio dell'immagine proiettata, è un'esperienza vertiginosa, ma nel senso del tempo più che della storia (*Logroño, sus panoramas y bellezas*). Per resuscitare la Storia sepolta in tre brevi non-fiction riprese a Zagabria e Budapest, è necessario che già conosciamo la storia della fine dell'Impero austro-ungarico...

C'è qualcosa di molto rinfrescante nel vedere un film di fiction (categoria che, per la sua frivolezza, Matuszewski aveva bandito dai propri progetti) che rappresenta con disinvoltura avvenimenti di 100.000 anni fa, come accade nel primo adattamento di *La Guerre du feu*. L'eroe si distingue dal nostro maschio preistorico standard per via d'un taglio di capelli più civilizzato (forse più francese?).

Tornando alle cose future, il cinema qualche volta ne capta l'odore in modi misteriosi; nel 1913-14 diversi drammi realizzati in Germania, Francia e Italia proponevano oscure visioni di disordine politico e di guerra, che presto sarebbero diventate realtà. *Amor di regina* di Guido Volante, con Mary Cléo Tarlarini nel ruolo d'una regina in esilio dopo un colpo di stato, appartiene al gruppo. Volante restò ucciso sul campo di battaglia.

Mariann Lewinsky

*Bolesław Matuszewski, a Polish photographer and cinematographer, declared very early on that the future would transform the living pictures of the present into truthful documents of the past, thus allowing later generations to be eyewitnesses to history directly (A New Source of History, 1898). We are those future generations, now – was he right or wrong, or both?*

*To meet our fellow humans from the present of 1914, gazing straight at us from the mirror of the projected image, is a heady experience, but of time, and not of history (Logroño, sus panoramas y bellezas). To resuscitate History buried in three short non-fiction films from Zagreb and Budapest, we need to know the story of the end of the Austro-Hungarian Empire.*

*Then it is most refreshing to see how a fiction film (Matuszewski banned this frivolous category from his projects) unselfconsciously presents happenings of 100,000 years ago, as does the first adaptation of La Guerre du feu (The Quest of Fire). The hero is distinguished from your average prehistoric male by a more civilized (and maybe more French?) haircut.*

*Turning to things to come, cinema sometimes picks up the scent of the near future in an uncanny way; in 1913-1914 several drama films in Germany, France, and Italy projected dark visions of political turmoil and war, which were soon to become reality. Belonging to this group is Guido Volante's Amor di regina, starring Mary Cléo Tarlarini as a queen driven into exile by a coup d'état. Volante was killed in the war.*

Mariann Lewinsky

## Sperduti nel buio

Il film *Sperduti nel buio*, girato da Nino Martoglio e Roberto Danesi nel 1914,

trattiene già nel titolo il suo destino: l'ultima copia superstite scompare nel 1943, quando, prelevata a Roma dai nazisti in fuga, viene caricata, assieme ad altre centinaia di film, su un treno diretto verso nord. Da quel momento *Sperduti nel buio* – metafora onomastica della sorte di gran parte della filmografia degli anni Dieci – diventa l'araba Fenice del cinema muto italiano, l'inarrivabile oggetto del desiderio di ogni cine-archeologo. Osannato da alcuni critici come la radice del cinema neorealista italiano, il film, tratto dall'omonimo dramma di Roberto Bracco, nonostante la notorietà continua ad essere un oggetto misterioso, di cui, al netto delle teorie e delle dissertazioni postume, resta ben poco, se non le numerose brochure di lancio, le recensioni d'epoca e le numerose foto di scena ancora oggi conservate: tracce coeve, per lo meno visibili, che vale la pena di riconsiderare non tanto nel tentativo impossibile di ricostruire un film, ma solo per omaggiargne il ricordo.

Giovanni Lasi

*The destiny of Sperduti nel buio, directed by Nino Martoglio and Roberto Danesi in 1914, is contained in its name: lost in the dark. The only remaining copy went lost in 1943 when the Nazis fleeing Rome loaded it on a train headed north with hundreds of other films. From that moment on Sperduti nel buio – a title that is almost a metaphor for most of the movies made in the 1910s – became the unicorn of Italian silent film, the unattainable object of desire of every film archeologist. Adapted from the eponymous play by Roberto Bracco, claimed by some critics to be the root of Italian neorealism, Sperduti nel Buio, for all its fame, continues to be a source of mystery. Little remains of the film if one leaves aside later theories and*

*dissertations, après la lettre. What still exists are printed sources: a number of programme brochures, reviews and numerous film stills. Revisiting these documents and images is a worthwhile pursuit, not as a vain attempt to reconstruct the film but as a tribute to its memory.*

Giovanni Lasi

## LOGROÑO. SUS PANORAMAS Y BELLEZAS

Spagna, 1914

- F.: Antonio de Pádua Tramullas. Prod.: Tramullas - Zaragoza ■ DCP. D.: 6'. Bn e col. Didascalie spagnole / Spanish *intertitles*
- Da: Filmoteca Española

## LA GUERRE DU FEU

Francia, 1914 Regia: George Denola

- T. int.: *The Quest for Fire*. Sog.: dal romanzo omonimo di J.H. Rosny Aîné. Int.: Georges Dorival (Naoh), Léa Piron, André Simon. Prod.: SCAGL, Pathé ■ 35mm. L.: 525 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French *intertitles* ■ Da: Cinémathèque Française

## CAVANA CORSO

Croazia (Austria-Ungheria), 1915

- Tit. int: *The Café Corso* F.: Josip Halla
- 35mm. L.: 34 m. Bn ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv

## DIE KRÖNUNGSFEIERLICHKEITEN IN BUDAPEST AM 30. DEZEMBER 1916

Ungheria (Austria-Ungheria), 1916

[Feste per l'incoronazione a Budapest. 30 dicembre 1916] ■ T. int.: *Coronation Festivities in Budapest*. Prod: Uher-Filmfabrik ■ 35mm. L.: 358 m. Bn. Didascalie tedesche e ungheresi / German and Hungarian *intertitles* ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv e Filmarchiv Austria

## SKUPŠTINA HHS-A U KOPRIVNICI: (STJEPAN RADIĆ)

Croazia (Regno di Serbia, Croazia e Slovenia), 1919

[Assemblea del Partito croato: Stjepan Radić] ■ T. int.: *The Assembly of the Croatian Peasants Party, led by Stjepan Radić*. F.: Josip Halla. Prod: Josip Halla ■ 35mm. L.: 72 m. Bn ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv



Die Krönungsfeierlichkeiten in Budapest am 30. Dezember 1916

## AMOR DI REGINA

Italia, 1913 Regia: Guido Volante

- Tit. int: *For The Queen's Honour*. Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Mary Cléo Tarlarini (la regina Maritza), Orlando Ricci (Ircano III), Alfredo Bertone (Oscar), Oreste Grandi, Cesare Zocchi (un ufficiale), Giovanni Coppo, Carlo Tamburini, Domenico Serra, Cesare Pellegrini, Giulio Conti, Dario Silvestri. Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 34'. Bn e col. Didascalie inglesi / English *intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di



Amor di regina (Museo Nazionale del Cinema di Torino)

## CAPITOLO 1: GIÙ LE ARMI! IL PACIFISMO E LA GUERRA 1914-1918

## CHAPTER 1: LAY DOWN YOUR ARMS! PACIFISM AND WAR 1914-1918

Questo capitolo, dedicato alla guerra 1914-1918, si compone di quattro film pacifisti più *Addio giovinezza!*, remake realizzato nel 1918 in ricordo di Nino Oxilia, autore della pièce e regista della prima versione cinematografica (andata perduta) del 1913, caduto in guerra all'età di ventotto anni.

“La religione non giustifica il rogo, né il patriottismo i massacri, né la scienza la tortura degli animali”. Questa frase di Bertha von Suttner (1843-1914, Premio Nobel per la pace nel 1905) è un messaggio dall'Ottocento progressista. Il suo romanzo del 1889 *Die Waffen nieder!* (letteralmente *Giù le armi!*) nella traduzione italiana *Abbasso le armi!* venne tradotto in ventisette lingue e Suttner diventò una figura di spicco del pacifismo internazionale, battendosi per il disarmo e per l'istituzione delle Corti di arbitrato internazionale. Il fine dei pacifisti era – allora come oggi – risolvere i conflitti per via di negoziati, senza mai più dover ricorrere alle guerre.

L'occupazione italiana della Libia nel 1911-12 è stata la prima guerra sistematicamente documentata dal cinema: i documentari di propaganda e i film a soggetto prodotti dalla Cines fornirono modelli poi replicati infinite volte. (Se potessi veder esauditi tre desideri, uno sarebbe la totale sparizione dalla produzione culturale delle storie in cui i colonialisti appaiono come liberatori – a partire da *Cabiria*). Per i film e i *newsreel* sulla cosiddetta Grande guerra, potete consultare le centinaia di ore disponibili sul sito di European Film Gateway. Per sapere che cosa veramente accadde, provate con le autobiografie.

Mariann Lewinsky

*This chapter, dedicated to the War of 1914-1918, consists of four anti-war films, plus Addio Giovinezza!, remade in 1918 in commemoration of the author and film director Nino Oxilia, killed in the war at the age of 28. “Religion is no justification for the stake, nor patriotism for mass murder, nor science for the torture of animals.” This quote by Bertha von Suttner (1843-1914; Nobel Peace Prize 1905) is a message from the progressive 19<sup>th</sup> century. Her novel Die Waffen nieder! (Lay Down Your Arms!, 1889) was translated into twenty-seven languages, and Suttner became a leading figure of the international peace movement, fighting for disarmament and the establishment of International Courts of Arbitration. The pacifists’ aim was – then, as now – that conflicts be resolved through negotiations, so wars would no longer occur. The occupation of Libya by Italy in 1911-1912 was the first war to be covered systematically by the cinema, with Cines producing blueprints for propaganda documentaries and dramas that have since been remade countless times. (If I were granted three wishes, one of them would be the total ban of the colonialist rescue plot from cultural production, starting with Cabiria.) For films and newsreels from the the so-called “Great War”, consult the hundreds of hours now accessible on the European Film Gateway website. If you want to learn what really happened, try autobiographies.*

Mariann Lewinsky

### NED MED VAABNENE!

Danimarca, 1914 Regia: Holger-Madsen

[Giù le armi!] ■ T. int: *Lay Down your Arms!* Sog.: dal romanzo omonimo di Bertha von Suttner. Scen.: C. Th. Dreyer. F.:

Marius Clausen. Int: Philip Bech (Grev von Althus), Augusta Blad (Martha), Johanne Fritz-Petersen (Rosa), Alf Blütecher (Arno von Dotzky), Olaf Fønss (Fr. von Tilling). Prod.: Nordisk Films Kompagni. ■ DCP. D.: 65'. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danish Film Institute

Il film antimilitarista *Ned med Vaabnene!* avrebbe dovuto avere la sua première alla Terza Conferenza Internazionale di Pace, a Vienna, nel settembre 1914. La Nordisk aveva acquistato i diritti del bestseller di Bertha von Suttner, e Carl Theodor Dreyer aveva scritto la sceneggiatura per il regista Holger-Madsen. Il prologo del film, che mostra Suttner alla sua scrivania a Vienna, venne girato nell'aprile 1914, poco prima della morte della scrittrice. *Ned med Vaabnene!* descrive la famiglia di un ufficiale e la presa di coscienza della causa pacifista da parte della protagonista, Martha von Althus; mostra impressionanti scene di guerra e di soldati feriti. Come Suttner aveva previsto, il film venne bloccato dalla censura di numerosi paesi. In Germania fu distribuito solamente durante la Rivoluzione di novembre del 1918-1919, quando per un paio di mesi alcuni distributori ‘simpatizzarono’ con i forti sentimenti antimilitaristi della Rivoluzione e proposero temi simili, con lo slogan “film nuovi per tempi nuovi”.

Madeleine Bernstoff

*The Danish anti-war film Ned med Vaabnene! was to be premiered at the Third International Peace Conference in Vienna in September 1914. Nordisk had acquired the rights to Suttner’s best-seller, and Carl Theodor Dreyer wrote the script for director Holger-Madsen. The film’s prologue, showing Suttner at her desk in Vienna, was shot in April*

*1914, shortly before her death that June, Ned med Vaabnene! depicts an officer's family and the growing consciousness of the protagonist, Martha von Althaus, for the pacifist cause; it presents impressive war scenes and tableaux of wounded soldiers. As predicted by Suttner, the film was banned in several countries by the censors. In Germany it was only released during the November Revolution of 1918-19, when for two short months some distributors sympathized with the strong anti-war sentiments of the Revolution and handled such topics, with the slogan "new films for new times".*

Madeleine Bernstorff

## MAUDITE SOIT LA GUERRE

Belgio, 1914 Regia: Alfred Machin

■ T. copia: *Vervloekt zij den oorlog.*  
 Scen: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil, Paul Flon. Int.: Baert (Adolph Hardeff), La Berni (Lidia Modzel), Albert Hendrickx (Sigismond Modzel), Fernand Crommelynck (padre Modzel), Nadia d'Angély (madre Modzel), Henri Goidsen (Lieutenant Maxim). Prod.: Belge Cinéma Films, Pathé ■ DCP. D.: 44' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique e EYE Filmmuseum. Restauro 2014

Tra i molti tesori custoditi dal cinema degli anni Dieci, uno dei più straordinari è certamente *Maudite soit la guerre*. Riscoperto negli anni Novanta da Eric de Kuyper al Filmmuseum di Amsterdam, questo melodramma pacifista, realizzato da Alfred Machin nel suo studio e nei dintorni di Bruxelles subito prima dello scoppio della guerra mondiale, rivelò il talento di uno dei maggiori registi dell'epoca, pressoché insuperato nell'uso della tecnica cinematografica – dal montaggio alle riprese aeree a un uso mozzafiato del colore – e risultò uno dei migliori film antimilitaristi mai realizzati.

Come ha acutamente scritto Eric de Kuyper in un importante saggio, testo



Ned Med Vaabnene!

e sottotesti del film sono sostenuti da un uso della colorazione a *pochoir* di meravigliosa precisione e di estensione inedita per l'epoca, e dalla sua perfetta interazione con i procedimenti di imbibizione e viraggio. Capitolo imprescindibile nella storia del colore al cinema, la composizione cromatica di *Maudite soit la guerre* è costruita intorno al leit-motiv di due desaturate tinte pastello, il rosa dei gerani nella casa della ragazza e le variazioni di marrone (dal terra di siena all'ocra) delle uniformi e del campo di battaglia, con il rosso delle esplosioni a fornire il contrappunto.

Del film è sopravvissuto un esiguo numero di copie, conservate dalla Cinémathèque Royale a Bruxelles e da EYE ad Amsterdam. Nessuna di queste copie presenta le didascalie originali francesi, delle quali tuttavia si conosce il testo grazie alla sceneggiatura depositata alla Bibliothèque Nationale de France. Per limitare l'introduzione di didascalie ricostruite, si è deciso di conservare quanto più possibile gli

originali della copia olandese. Ma se la versione che presentiamo include poche inquadrature e poche didascalie che non appartenessero già all'edizione del 1995, il nuovo restauro è stato motivato dal desiderio di superare i ben noti limiti delle tecniche analogiche nel restaurare i colori del *pochoir*, e di restituire tutta la finezza di quegli incredibili rosa e terra di siena.

Nicola Mazzanti

*Of the many gems the cinema of the Teens holds, one of the most breathtaking is undoubtedly Maudite soit la guerre. Rediscovered by Eric de Kuyper at the Filmmuseum in Amsterdam in the 1990s, this anti-war melodrama, filmed by Alfred Machin immediately before the War in his studio and around Brussels, revealed one of the most talented directors of the Teens and an almost unrivalled use of film technique from editing and air fights to the unforgettable use of color, and one of the best pacifist movie ever made.*

*As Eric de Kuyper so precisely wrote in an*



Maudite soit la guerre

*important essay about the film, its narrative text and subtext(s) are all supported by a wonderfully precise use of stencil coloring – almost unique at the time for its extensive use – and for the fascinating interaction with tinting and toning.*

*Unavoidable chapter in the history of color in film, the chromatic composition of Maudite soit la guerre is constructed around the leitmotiv of two pastel, understated colors, the pink of the geraniums in the girl's villa and the variations of brown (from terra di siena to ochre) of the uniforms and the battlefield, with the reds of the explosions providing the counterpoint.*

*A handful of copies, all variously incomplete and in extremely bad conditions survived of Maudite soit la guerre, conserved by the Cinémathèque Royale in Brussels and the EYE in Amsterdam. None of these prints contain the original French intertitles, of which only the text is known thanks to the script deposited at the Bibliothèque Nationale de France. In order to limit the use of newly created intertitles, it was decided to keep as much as possible the original Dutch titles. But while the present version includes few shots and intertitles that were not part of the 1995 restoration, the project was really driven by the desire to overcome the well-known limitations of analog techniques in restoring stencil-colored films, and to bring back the subtlety of those unbelievable pinks and browns.*

Nicola Mazzanti

---

## EN DIRIGEABLE SUR LES CHAMPS DE BATAILLE Deuxième partie. De Nieuwpoort à Mont Kemmel

Francia, 1918

■ Beta. D.: 21' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: ECPAD

---

## ADDIO GIOVINEZZA

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: dalla commedia omonima di Nino Oxilia e Alessandro Camasio. Scen.: Augusto Genina. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Maria Jacobini (Dorina), Lido Manetti (Mario), Elena Makowska (Elena), Ruggero Capodaglio (Leone), Oreste Bilancia. Prod.: Itala Film. ■ DCP. D.: 74' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema e National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo.

vedi pag. 1 see p. 140

---

## THE MAN I KILLED

USA, 1932 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *L'uomo che ho ucciso*. Tit. alt. *Broken Lullaby*. Sog.: dall'omonimo testo teatrale di Maurice Rostand. Scen.: Samson Raphaelson, Ernest Vajda. F.: Victor Milner. Scgf.: Hans Dreier. M.: W. Franke Harling. Int.: Lionel Barrymore (Dr. Holderlin), Nancy Carroll (Elsa), Phillips Holmes (Paul Renard), Tom Douglas (Walter Holderlin), Louise Carter (Frau Holderlin), Zasu Pitts (Anna), Lucien Littlefield (Walter Schultz). Prod.: Ernst Lubitsch per Paramount. ■ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive. Per concessione di / Courtesy of Universal Pictures

*The Man I Killed* è uno dei film di Lubitsch più ingiustamente sottovalutati. Il soggetto e il tono cupo lo pongono molto lontano dallo stile delle commedie sofisticate: i recensori d'epoca, tuttavia, accettarono il passaggio da *The Love Parade*, *Monte Carlo* e *The Smiling Lieutenant* a un film che ne costituiva l'"antitesi virtuale", una sorta di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* "più intimo e personale".

L'ombra nera che pesa sul film è lo shock della guerra, il trauma di cui non è possibile liberarsi. Solo in trincea, il giovane soldato francese Paul Renard uccide con la baionetta un ragazzo tedesco, mentre questi lo guarda senza opporre resistenza. Le lettere

del ragazzo rivelano che Walter, come Paul, era un musicista che prima della guerra viveva a Parigi, e che non voleva uccidere. Lungo tutto il film Paul si sente dire di dimenticare il passato. Ma il talento di Lubitsch per l'ellissi preannuncia il peggior futuro: gli occhi vuoti del protagonista mostrano i costi della guerra per i vincitori che non possono trovare la pace interiore. Nella notte le campane annunciano il primo anniversario dell'armistizio; cannoni fanno fuoco sul campo di battaglia; le campane suonano ancora, la folla festeggia; attraverso lo spazio lasciato libero dalla gamba amputata di un soldato, vediamo la cavalleria percorrere in parata gli Champs Elysées. Poi, in un ospedale, i letti scorrono uno dopo l'altro sotto i nostri occhi; quindi di nuovo cannoni che sparano. Un paziente si solleva di scatto, grida, si tiene la testa. Un prete dice ai soldati di dimenticare, di guardare avanti, ma noi vediamo la fondina gonfia d'una pistola, stivali con gli speroni. Paul confessa il suo omicidio per sottrarsi all'incubo che lo perseguita, ma l'assoluzione del sacerdote, in nome del dovere militare, non significa nulla per lui. Andrà in Germania, a chiedere perdono alla famiglia di Walter.

Nel ruolo di Paul, Phillips Holmes "si muove come stordito", scrisse (elogiandolo) Mordaunt Hall sul "New York Times", come distratto da suoni o visioni che nessuno può percepire – non diversamente dal protagonista assassino di *An American Tragedy*, appena interpretato per Sternberg. Quando Paul arriva nel paese tedesco, il suo eloquio e il suo fare esitanti innescano un gigantesco equivoco. I genitori e la ragazza di Walter, annichiliti dalla sua morte, si aggrappano alla speranza che Paul fosse un amico dei tempi di Parigi. Lo accolgono nella loro casa, gli fanno prendere il posto dell'uomo che ha ucciso. La bellezza dell'ironia lubitschiana non maschera mai quel che è davvero in gioco per questo sopravvissuto – il solo che non ha altra scelta, se non ricordare.

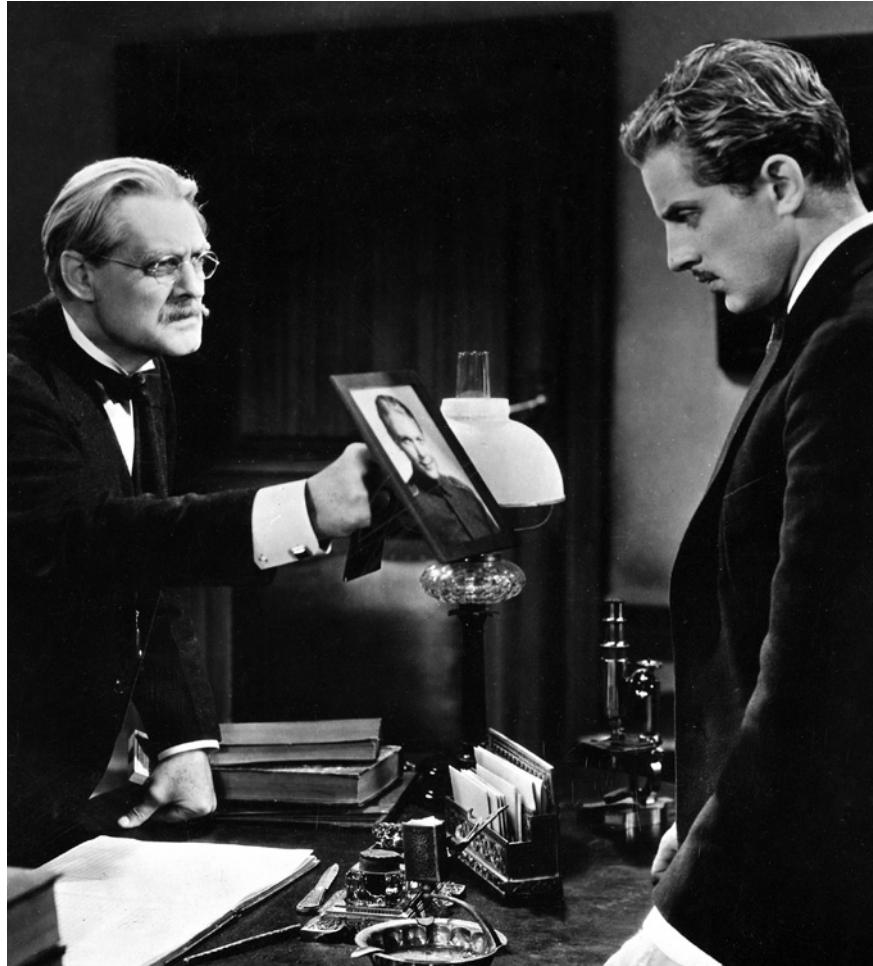
Janet Bergstrom

*The Man I Killed* is one of Ernst Lubitsch's most unjustly underappreciated films. Its somber tone and subject are miles from the sophisticated comedies that the émigré director would style in his own way in Hollywood. But contemporary reviewers accepted Lubitsch's move from *The Love Parade*, *Monte Carlo* and *The Smiling Lieutenant* to their "virtual antithesis," a drama that would be compared to *All Quiet on the Western Front*, but more "intimate and personal".

The film is haunted by shellshock and trauma that cannot be wished away. Alone in the trenches, the young French soldier Paul Renard kills a young German with a bayonet as he looks at him without resisting. His letters show that Walter, like Paul, was a musician who lived in Paris before the war, who doesn't want to kill. Throughout the film, Paul is told to forget the past, but Lubitsch's gift for ellipsis warns of an even worse future; the hollow eyes of his protagonist show the cost of war for the victors who can find no inner peace.

After dark church bells announce the first anniversary of Armistice Day, cannons fire on the battlefield, church bells toll, a crowd cheers, a military parade is seen through a space left empty because of a soldier's missing leg, soldiers and cavalry in armed regalia move up the Champs Elysées. Inside a hospital, we see bed after bed, then cannons firing on the battlefield again. A patient bolts upright, screaming, holding his head. A priest tells the military men to forget the past and look ahead, but we see swords, a holster bulging with a pistol, riding boots with spurs. Paul wants to confess his murder and escape from its hold on him, but the priest's absolution, in the name of military duty, means nothing to him. Paul will go to Walter's family in Germany and appeal to them for forgiveness.

Phillips Holmes, who plays Paul, "moves as if dazed", wrote Mordaunt Hall appreciatively in the "New York Times", distracted by inner visions or sounds that no one can see, not unlike his previous role as the murderer in Sternberg's *An American Tragedy*.



*The Man I Killed*

After Paul enters the anti-French German village, his hesitant speech and movements make possible a mistaken identity plot of huge proportions. Walter's parents and fiancée, deadened by his death, seize the hope that Paul knew him in Paris before the war. They take him into their family, as if he were the man he had killed. The beauty of Lubitsch's ironies never masks what is at stake for that war survivor, the only one who has no choice but to remember.

Janet Bergstrom

## **LES CROIX DE BOIS**

Francia, 1931 Regia: Raymond Bernard

■ T. int.: *Wooden Crosses*. Sog.: dal romanzo omonimo di Roland Dorgelès. Scen.: Raymond Bernard, Roland Dorgelès, André Lang. F.: Jules Krüger. M.: Lucienne Grumberg. Scgf.: Jean Perrier. Int.: Raymond Aimos (Fouillard), Antonin Artaud (Vieublé), Charles Vanel (caporale Breval), Gabriel Gabrio (Sulphart). Prod.: Pathé-Natan ■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Pathé International ■ Restaurato da Pathé e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

vedi pag. / see p. 146

## CAPITOLO 2: IMPERI IN MOVIMENTO. FRANCIA-USA CHAPTER 2: SHIFTING EMPIRES. FRANCE-USA

Negli ultimi gloriosi anni prima della guerra, i film di metraggio decisamente lungo e i serial non sono eccezioni; si è dunque rivelato impossibile, quest'anno, organizzare i film della nostra sezione in programmi. Il pubblico scoprirà da sé le connessioni tra le opere proposte, con singoli titoli spesso appartenenti a più di un gruppo. I due film del 1914 di Maurice Tourneur, uno francese e uno americano, sono rappresentativi dell'esodo dei cineasti francesi che cominciavano ad affermarsi negli Stati Uniti; mentre *Corso Rouge*, una produzione Éclair, insieme ai due episodi di *The Exploits of Elaine* di Louis Gasnier, serve a contestualizzare il serial *Fantômas*, a sua volta erede del serial Éclair *Zigomar*.

Pathé, il primo impero cinematografico mondiale, nel 1914 aveva già aperto strutture produttive in numerosi paesi europei e negli Stati Uniti. Gasnier dirige gli studi del New Jersey fin dal 1910, mentre dal 1911 fino al 1914 circa James Young Deer lavora come general manager dello studio Pathé di Edendale, vicino a Los Angeles, dove produce western e spesso vi recita, accanto a Lillian St. Cyr (*Red Wing*), la moglie Winnebago (*The Maid of the Niagara*, *The Cheyenne's Bride*).

Film più lunghi non vuol dire per forza film più belli. Come catturare l'attenzione dello spettatore per un'ora, due o tre? Con la suspense del racconto? Un'attrice seducente? Set smisurati e masse di comparse? Alfred Machin, nel suo lungo *La Fille de Delft*, ci offre l'ultima, indulgente veduta di uno splendido panorama di film corti – cambiando tono e genere a ogni scena, e colmando ogni inquadratura di bellezza, pura bellezza. (Chiamatela *mise-en-scène*, inquadratura, composizione, *gugus*, *machin*, o comunque dobbiate chiamarla se la vostra tribù non conosce la parola *bellezza*).

Mariann Lewinsky

*In the glorious last pre-war years, over-long feature films and serials are not exceptional, and it proved to be impossible this year to organize our section as a series of thematic programs. The audience will discover on its own the connections between the works on offer, presented alone or in small clusters, with single films often belonging to more than one group. Thus Tourneur's two films from 1914, one French and one American, are meant to represent the exodus of French film-makers who were becoming active in the U.S.A., while Corso Rouge, an Éclair production, also serves, together with the two episodes of Louis Gasnier's The Exploits of Elaine, as a context piece for the serial Fantômas, itself an heir of the Éclair serial Zigomar.*

*Pathé, the first great Empire of Cinema, had by 1914 long established production companies in several European countries and the U.S.A. Gasnier had directed Pathé's New Jersey studios since early 1910, while from 1911 to ca. 1914 James Young Deer was general manager of Pathé's Edendale Studio near Los Angeles, where he produced Westerns and often also acted in them, together with Lillian St. Cyr (*Red Wing*), his Winnebago wife (*The Maid of the Niagara*, *The Cheyenne's Bride*).*

*Longer films certainly are not by default better films. How do you enthrall your audience for an hour or two or three? With a mystery plot? A fascinating actress? Masses of extras and gigantic sets? Alfred Machin, in his long *La Fille de Delft*, offers us a last lingering view of a wonderfully rich panorama of short films, changing tonality and genre in every scene and filling every shot with beauty, sheer beauty. (Call it *mise-en-scène*, framing, staging, gugus, machin, or whatever you have to if your tribe does not know the word beauty).*

Mariann Lewinsky

### Parte 1 / Part 1

#### LA FILLE DE DELFT

Belgio, 1914 Regia: Alfred Machin

- T. int.: *A Tragedy in the Clouds*. Scen.: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil. Scgf.: Raoul Morand. Int.: Germain Kaisen (Kaatje), Fernand Gravey (Jefke bambino). Prod.: Belge Cinéma Film, Pathé ■ 35mm. L.: 1357 m. D.: 66' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

#### HIVER EN HOLLANDE

Olanda, 1914

- Prod.: Hollandsche Film, Pathé ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum.

#### UN DRAME DANS LES AIRS

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

- T. int.: *Ein Drama in den Wolken*. Scen.: Gaston Velle. Prod: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 62 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

#### LA VEUVE DU MARIN

Francia, 1907

- T. int.: *De weduwe van den zeeman*. Prod: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

## L'ENVERS DU THÉÂTRE

Francia, 1905

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

## PAIN À LA CAMPAGNE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive (Coll. Joye)

## Parte 2 / Part 2

### THE EXPLOITS OF ELAINE (EPISODE 6): THE VAMPYRE

USA, 1914

Regia: Louis Gasnier, George B. Seitz

■ T. int.: *Les Mystères de New-York* (Ep. *Sang pour Sang*). Scen.: Charles L. Goddard, Bertram Milhauser. Int.: Pearl White, Arnold Daly, William Riley. Prod. Wharton Studios, Eclectic Film Co. - Pathé ■ 35mm. L.: 617 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles

and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### THE EXPLOITS OF ELAINE (EPISODE 10): THE LIFE CURRENT

USA, 1914

Regia: Louis Gasnier, George B. Seitz

■ T. int.: *Les Mystères de New-York* (Ep. *Le Baiser mortel*). Scen.: Charles L. Goddard, Bertram Milhauser. Int.: Pearl White, Arnold Daly, William Riley. Prod. Wharton Studios, Eclectic Film Co. - Pathé ■ 35mm. L.: 617 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles

■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

In Francia, la Pathé riunì *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* in un unico serial intitolato *Les Mystères de New-York* e coordinò la distribuzione settimanale dei ventidue episodi (due rulli ciascuno) con l'uscita quotidiana delle puntate, firmate da Pierre Decourcelle, sul giornale "Le Matin", e con la loro successiva raccolta in libretti che uscivano una volta a settimana. Interessante come *Les Mystères de New-York* rielaborasse le trame originali per adeguarsi alla situazione della Francia nella Grande guerra, imprimendo un forte slancio antitedesco e proamericano tanto al film quanto alla sua *novelization*.

Richard Abel

*So popular was The Perils of Pauline, released in a record number of prints in mid-March 1914 and serialized in scores of Hearst and other newspapers, that Pathé's American subsidiary had Louis Gasnier produce a second serial starring Pearl White, The Exploits of Elaine. Beginning in early January 1915, Pathé-Exchange released the fourteen episodes of Elaine every two weeks, after Arthur Reeve's serial installments had appeared in major newspapers: "Read it now, then see it all in motion pictures."*

*Elaine had White's character repeatedly threatened by the 'Clutching Hand' and rescued from thinly disguised sexual assault either by her quick thinking or by Craig Kennedy (Arnold Daly), a 'scientific detective'. Like other serial films, Elaine was promoted especially to young women: in the USA, exhibitors could use song slides and sheet music for audience sing-alongs of Elaine, My Moving Picture Queen; in England and Scotland, some theaters lured women workers with giveaways of thousands of "Elaine" hats. In France, Pathé combined The Exploits of Elaine, The New Exploits of Elaine, and The Romance of Elaine into a single serial titled Les Mystères de New-York and coordinated its weekly release of twenty-two episodes (two reels each) with Pierre Decourcelle's daily seri-*

alization in "Le Matin", then collected into weekly booklets. Intriguingly, Les Mystères de New-York reworked the originals to fit the situation of France in the Great War, giving a strongly anti-German and pro-American slant to both the film and its novelization.

Richard Abel

## LE CORSO ROUGE

Francia, 1914 Regia: Maurice Tourneur e Charles Krauss

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Pierre Sales. Int.: Charles Keppens (conte di St.Ermont), Henry Roussel (Montenervio), Maryse Dauvray (la contessa di St. Ermont/sua figlia Maïna), Renée Sylvaire (Léonide Barclay). Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 703 m. D.: 34' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Nel 1912, quando viene ingaggiato dalla Éclair, Maurice Tourneur ha già quindici anni di esperienza come illustratore, grafico, assistente di Auguste Rodin e di Pierre Pavis de Chavannes, direttore dei teatri parigini dell'Odéon e della Renaissance. Comincia dirigendo film per la serie degli adattamenti letterari e presto arriva a supervisionare l'intera serie. Il melodramma moderno *Le Corso rouge* è il suo terzo adattamento di un romanzo di Pierre Sales, dopo *Mademoiselle Cent Millions* e *Le Puits mitoyen*. Ultimo film francese di Tourneur prima della guerra, verrà distribuito solo il 2 luglio 1914, due mesi dopo che il regista ha raggiunto Émile Chautard, Ben Carré e altri a Fort Lee, dove la Éclair cerca di ricostruire il proprio studio americano devastato da un incendio. Poi la guerra arriva, la World Pictures di Lewis Selznick acquista gli studi Éclair e Tourneur diventa il regista numero uno della casa americana.

Il film narra un'avvincente storia in due tempi di inganno, tradimento e vendetta: la prima metà si svolge sul-

la Riviera intorno al 1890, la seconda negli stessi luoghi all'inizio degli anni Dieci. Attori dal passato teatrale interpretano i ruoli principali. *Le Corso Rouge* presenta diversi tratti stilistici distintivi. La prima scena si apre su un party ripreso in profondità di campo, caratteristica dei film francesi dell'epoca, ma inquadrato dall'alto. Gli specchi servono non solo a dilatare gli spazi interni, come nella scena in cui Montenervio sconvolge Léonide rivelandole che il conte è sposato, ma anche per includere nei momenti chiave personaggi fuori scena, come quando lo specchio della camera di Maïna mostra Montenervio appostato in corridoio (prima del secondo rapimento) o, più tardi, dopo che quest'ultimo è ormai sconfitto, un ampio specchio evidenzia il vecchio sullo sfondo, un 'eroe' che ha ormai perso importanza. Infine, quasi anticipando una scena simile di *Eldorado* (Marcel L'Herbier, 1921), le riprese dal vero di un corteo – da cui il titolo del film – incorniciano e si intrecciano con le scene che mostrano la contessa che scopre la relazione del conte, il primo rapimento e il tracollo del conte.

Richard Abel

*In 1912, when he was hired at Éclair, Maurice Tourneur already had fifteen years of experience as a book illustrator, graphic designer, assistant to Auguste Rodin and Pierre Pavis de Chavannes, and theater director at the Odéon and Renaissance in Paris. He first began to direct films for the company's series of literary adaptations and then took over supervising the series from Emile Chautard. The modern melodrama Le Corso rouge was his third adaptation of a Pierre Sales novel, after Mademoiselle Cent Millions and Le Puits mitoyen. As Tourner's last pre-war French film, it was not released until 2 July 1914, nearly two months after he joined Émile Chautard, Ben Carré, and others in Fort Lee, as Éclair tried to rebuild its American studio after a disastrous fire. However, the war intervened; Lewis Selznick's*



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

*World Pictures acquired Éclair's liquidated facilities; and Tourneur quickly became the latter's premier filmmaker. Le Corso rouge tells an intriguing double story of deception, betrayal, and revenge, with the first half set on the Riviera in the early 1890s and the second, in the same area in the early 1910s. Former theater actors play the major roles.*

*Several distinctive stylistic features mark Tourneur's film. The opening scene begins with a party in a 'deep space' set characteristic of French films at the time, but framed in a high-angle long shot. Mirrors serve not only to extend interior spaces, as in the scene where Montenervio startles Léonide, telling her the Count is married, but also to include off-screen characters at key moments, as when Maïna's dressing room mirror shows Montenervio lurking in the corridor (before the second kidnapping) and later, after the latter is subdued, a large mirror singles out the old man in the background, an unsung 'hero' fading in importance. Finally, as if foreshadowing a similar scene in Marcel L'Herbier's Eldorado (1921), on-location footage of a public cortege – giving this film its title – frames and is intercut with the Comtesse's discovery of the Count's affair, the first kidnapping, and the Count's collapse.*

Richard Abel

## THE WISHING RING, AN IDYLL OF OLD ENGLAND

USA, 1914 Regia: Maurice Tourneur

■ Sc.: Maurice Tourneur, Owen Davis. F.: John van den Broek. Int.: Vivian Martin (Sally), Alec B. Francis (il conte di Bateson), Chester Barnett (Giles, il figlio del conte), Gyp Williams (l'orfano). Prod.: World Film Corp. ■ 35mm. L.: 1255 m. D.: 61' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Primo film americano di Tourneur, *The Wishing Ring* viene distribuito nel novembre 1914 e fa della World Pictures una delle principali compagnie di produzione-distribuzione della East Coast. Il film realizza una naturale integrazione delle pratiche filmiche americane e francesi. Se sono americani il soggetto, la costruzione scenografica e la recitazione 'naturale', di marca francese risultano invece *mise-en-scène* e tecniche di ripresa.

La sceneggiatura di Owen Davis adattava un suo testo teatrale, *An Idyll of Old England*, nel quale il conte di Bateson, padre integerrimo, si riconcilia con il figliol prodigo Giles grazie all'amore salvifico della figlia di un parroco, Sally – amore che trova il suo simbolo nell'anello dei desideri di una zingara. La regia di Tourneur offre un'inedita intensità a un soggetto dal fascino nostalgico e piuttosto stravagante, soprattutto attraverso una sapiente disposizione degli attori nelle pittoriche profondità di campo di Ben Carré, dove il controluce trasforma le figure in silhouette.

"Tourneur dipinge con gli esseri umani" avrebbe scritto nel 1917 Charles Emerson Cook, e *The Wishing Ring* già esibisce la sua abilità nel mediare tra la tradizione dell'arte figurativa europea e la prassi creativa degli studi americani. La sequenza d'apertura, oltre quaranta inquadrature senza una sola didascalia, tiene insieme i vari personaggi in mezza dozzina di spazi, secondo un modello di montaggio alternato definito soprattutto dai raccordi sullo sguardo. Il

climax della sequenza, tuttavia, ricorre alla composizione in profondità. Molto opportunamente, *The Wishing Ring* si chiude con una scena di riconciliazione che ben sintetizza le strategie di montaggio in continuità, illuminazione selettiva e composizione in profondità.

Richard Abel

*Maurice Tourneur's first American film, The Wishing Ring, was released in November 1914 and established World Pictures as a major East Coast producer-distributor. It smoothly integrates American and French film practices at the time. If American personnel determined the story subject, scenario construction, and natural acting, the French exercised more control over the mise-en-scène and camera work.*

*Owen Davis adapted the scenario from his own play, An Idyll of Old England, in which a righteous father, the Earl of Bateson (Alec B. Francis), reconciles with his prodigal son, Giles (Chester Barnett), through the redeeming love of a parson's daughter, Sally (Vivian Martin) – a love symbolized by a gypsy 'wishing ring'. Tourneur's directing gives a fresh poignancy to the scenario's mood of nostalgic, whimsical charm, particularly through his deft choreographing of the actors in Ben Carré's painterly 'deep space' sets or defined by single-source lighting that could turn figures into silhouettes.*

*"Tourneur Paints with Human Beings", later wrote Charles Emerson Cook (in 1917) and The Wishing Ring already shows off his skill at mediating between European fine arts traditions and American studio filmmaking. The opening, a sequence of over forty shots without a single intertitle brings together the characters in half a dozen spaces in a model of continuity editing defined chiefly by eyeline matches and alternation. The climax of this opening, however, employs 'staging in depth'. Appropriately, The Wishing Ring ends with a reconciliation scene that synthesizes its strategies of continuity editing, selective lighting, and staging in depth.*

Richard Abel

## IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS

USA, 1914 Regia: Edward S. Curtis

■ Scen.: Edward S. Curtis (ricerche: George Hunt). F.: Edmund August Schwinke. M.: John J. Braham. Int: Stanley Hunt / *Lilalgamilas* (Motana), Margaret Wilson Frank / U'magalis (Naida), Paddy 'Malid / Kamgidi (Kenada), Kwagwanu / Ha'etla'las/ Long Harry (Sorcerer). Prod.: Seattle Film Co. ■ DCP. D.: 67'. Bn e Col. Imbibo / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film & Television Archive and Milestone Film & Video. Musicisti / Musicians: Turning Point Ensemble and The Vancouver Film Orchestra. Restauro 2013

Nel 1914 il fotografo americano Edward S. Curtis realizzò questo racconto epico di amore e guerra ambientato prima dell'arrivo degli europei sulla costa pacifica. Interpretato da attori non professionisti delle comunità Kwakwaka'wakw della Columbia Britannica, il film era accompagnato da una partitura orchestrale originale composta da John Braham e oggi ritenuta la più antica sopravvissuta dell'intero cinema muto americano. Successo di critica ma disastro commerciale, *In the Land of the Head Hunters* fu presto dimenticato.

Un gruppo di studiosi, in collaborazione con UCLA Film & Television Archive e i Kwakwaka'wakw, ha supervisionato ogni fase del restauro del film. Fino a oggi, l'unica versione disponibile era una copia reintitolata *In the Land of the War Canoas*, sincronizzata con una nuova colonna sonora 'naturalistica' e distribuita come documentario. La nuova edizione restaurata (che la Milestone Films renderà disponibile da fine 2014) presenta il titolo e le didascalie originali, ha reintegrato le parti mancanti e le imbizzarazioni originali, ed è accompagnata da una nuova registrazione della musica originale.

Il primo pubblico di *Head Hunters*, nel 1914, si trovò davanti una storia

avventurosa di vita primitiva – l'equivalente *northern* dei western ambientati nelle grandi pianure. Il film venne pubblicizzato come “dramma di grande potenza spettacolare”, con l'intenzione di allinearsi ai più prestigiosi titoli del dramma epico italiano: una recensione dell'epoca lo definì “altrettanto avvincente e splendido” di *Cabiria*. Pur trattandosi di una storia chiaramente romanzzata, gli aspetti etnografici del film esercitarono una rilevante influenza sulla storia del cinema documentario. Curtis mostrò personalmente *Head Hunters* a Robert Flaherty tra l'uno e l'altro dei suoi storici viaggi nell'Artico che fornirono i materiali a *Nanuk l'eschimese* (1922). Più che documentare la vita dei nativi americani nel 1914, il film testimonia un momento di incontro culturale e di collaborazione creativa tra Curtis e il cast di indiani *Kwakwaka'wakw*, che diedero vita a una sceneggiatura ispirata al loro passato e alla loro storia. Questo avvenne, peraltro, in un momento in cui le ceremonie del *potlatch* venivano messe fuori legge dal governo canadese, nell'intento di forzare i processi di integrazione. Adattando i riti tradizionali in funzione della macchina da presa di Curtis, e rifiutandosi altresì di interpretare lo stereotipo della ‘razza in via di estinzione’, i *Kwakwaka'wakw* offrirono un contributo autentico all’evoluzione del cinema.

Brad Evans

*In 1914, the American photographer Edward S. Curtis made a silent feature film entitled In the Land of the Head Hunters. An epic story of love and war set before Europeans arrived on the Pacific Coast, it starred non-professional actors from Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) communities in British Columbia. Head Hunters was accompanied by an original orchestral score, composed by John Brahm, which is now thought to be the earliest surviving score for an american silent feature film. A critical success but a financial failure, Curtis's film was soon forgotten.*

*A collaborative team of scholars, working with the UCLA Film & Television Archive and the Kwakwaka'wakw, has overseen a complete restoration of the film. Until now, the only available version was one retitled In the Land of the War Canoes, which had been synched to a new naturalistic soundtrack in 1973 and marketed as a 'documentary'. Available in late 2014 from Milestone Films, the newly restored Head Hunters features the original title and intertitle cards, long-missing footage, original color tinting and publicity graphics, and a new recording of the original musical score.*

*Head Hunters' early audiences found an epic adventure story of 'primitive life' – a 'northern' film doing what the "westerns" had long done on the Great Plains. It was promoted as a "mighty spectacle drama", meant to take its place alongside a revered class of Italian art dramas; one 1914 review called it "a companion offering to [Giovanni Passtrone's] Cabiria, as enthralling and as beautiful". Although clearly a fictionalized tale, the ethnographic aspects of the film also proved to have lasting influence on documentary cinema. Curtis personally screened Head Hunters for Robert Flaherty between the historic trips to the Arctic that would result in Nanook of the North (1922).*

*Rather than documenting Native life in 1914, Head Hunters documents a moment of cultural encounter and creative collaboration between Curtis and the Kwakwaka'wakw cast and crew who were performing his scripted version of their own historical past. Moreover, they were doing so at a time when the ceremonial potlatch was outlawed by the Canadian government in an attempt to force assimilation. By adapting traditional rituals for Curtis's camera while refusing to play stereotypical members of a 'vanishing race', the Kwakwaka'wakw made a vital contribution to the development of the motion pictures.*

Brad Evans



In the Land of the Head Hunters

## THE CHEYENNE'S BRIDE

USA, 1911 Regia: James Young Deer

■ T. int.: *La Fiancée du Cheyenne*. Int: Red Wing [Lillian St. Cyr], James Young Deer [James Young Johnson]. Prod.: American Kinema, Pathé ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 10' a 17 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

---

## THE MAID OF THE NIAGARA

USA, 1910 Regia: James Young Deer

■ Prod.: American Kinema, Pathé ■ 35mm. L.: 194 m. D.: 7' a 17 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## CAPITOLO 3: ATTRICI E DIVE CHAPTER 3: ACTRESSES AND STARS

Le sezioni *Cento anni fa* e *Ritrovati e restaurati muti* offrono un'interessante casistica di attrici, da usare per studi di vario genere. Facciamo una prova.

*La genesi della diva.* Mary Cléo Tarlarini (*Amor di regina*) rappresenta la fase pionieristica del divismo – nel 1914 era già apparsa in circa novanta film, una diva *avant la lettre*. Maria Jacobini (*Il focolare domestico, Addio giovinezza!*) e Norma Talmadge (*The Lady and Her Maid, The Loan Shark King*), nel 1914 a inizio di carriera, erano destinate a diventare star; mentre in *Sangue bleu* Francesca Bertini diventa una diva sotto i nostri occhi, semplicemente perché come una diva viene trattata – processo in cui il sontuoso sfarzo delle toilettes gioca una parte cruciale. La più iconica star cinematografica d'ogni tempo, Greta Garbo (*The Temptress*), era nella vita una persona schiva che non amava recitare; ma la sua persona divistica, una bellezza divina soffusa di segrete sofferenze, continua a incantarci.

*Doppio programma.* Alla voce ‘grandi attrici teatrali in grandi film’, vedi Lyda Borelli (*Fior di male*), Alla Nazimova (*Eye for Eye*), Tora Teje (*Norrtullsligan*), e Vera Yureneva (*Žhenščina zavtrašnega dnya*). La magistrale performance della Yureneva del 1914 ci riempie di gratitudine per il cinema, che ci rende possibile esserne testimoni.

*Creatrici.* La sensazione provocata dall'espressività di Asta Nielsen (*Vordertreppe-Hintertreppe*) cambiò il cinema. Nielsen non si limitò a interpretare parti di vittima, ma diede vita a un'ampia gamma di personaggi, incluse ardimentose donne del popolo. Le sue commedie ispirarono Rosa Porten (*Die Landpomeranze, Der neueste Star vom Variété*) e Wanda Treumann (*Maison Fifi, Wanda's Trick, Das Teufelchen*).

Al lato opposto, essere un'interprete non interessava Stacia Napierkowska (*La Coupable, L'Étoile du génie, Effetti di luce*). Costruiva i suoi ruoli come pantomime, e come tali andrebbero capiti e apprezzati.

Mariann Lewinsky

*From this year's About a Hundred Years Ago. 1914 and Ritrovati e restaurati sections you can gather a nice sampler of actresses, and use it for all kinds of studies. This is a test run.*

*Rise of the Film Star: Mary Cléo Tarlarini (*Amor di regina*) represents the pioneering generation – by 1914 she had appeared in some ninety films, a diva *avant la lettre*. Maria Jacobini (*Il focolare domestico, Addio Giovinezza!*) and Norma Talmadge (*The Lady and Her Maid, The Loan Shark King*), just emerging in 1914, were destined to become big stars, while in *Sangue bleu* Francesca Bertini is simply treated like a star, becoming one in the process, the lavish display of dresses doing much of the work. The most iconic film star of all time, Greta Garbo (*The Temptress*), was in real life a shy person who disliked acting; but her star persona, a divine beauty suffused with secret sufferings, casts an unfailing spell.*

*Double Bill. For great stage actresses who also made great films, see Lyda Borelli (*Fior di male*), Nazimova (*Eye for Eye*), Tora Teje (*Norrtullsligan*), and Vera Yureneva (*Žhenščina zavtrašnega dnya*). Yureneva's masterful performance of 1914 fills us with a sense of gratitude to cinematography, which enables us to see it.*

*Creators. The expressivity of actress Asta Nielsen (*Vordertreppe-Hintertreppe*) caused a sensation that changed cinema. She did not limit her talents to playing victims, but created a wide range of characters, including spunky low-class*

*women. Her comedies inspired Rosa Porten (*Die Landpomeranze, Der neueste Star vom Variété*) and Wanda Treumann (*Maison Fifi, Wanda's Trick, Das Teufelchen*). On the other hand, acting was not the aim of Stacia Napierkowska (*La Coupable, L'Étoile du génie, Effetti di luce*). She created her film roles as pantomimes, and they should be understood and appreciated as such.*

Mariann Lewinsky



A Lady and Her Maid

### A LADY AND HER MAID

USA, 1913 Regia: Bert Angeles

■ Int.: Norma Talmadge, Florence Radinoff, Lillian Walker, Kate Price, James Morrison, Hugh Mack. Prod.: Vitagraph & Co. ■ 35mm. L.: 263 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

## CAPITOLO 4: NINO OXILIA CHAPTER 4: NINO OXILIA

Nino Oxilia è una figura di rilievo nella scena culturale italiana di inizio Novecento: ancora giovanissimo frequenta il gruppo di intellettuali torinesi che gravitano intorno alla figura di Arturo Graf e di cui fanno parte Massimo Bontempelli, Emanuele Sella, Antonio Rubino e il gruppo dei poeti crepuscolari di Guido Gozzano. Poeta, giornalista, scrittore, drammaturgo, Oxilia, poco più che ventenne, si avvicina al cinema come sceneggiatore, diventando, nel giro di pochi anni, uno dei più celebrati direttori artistici del panorama nazionale. Raffinato intellettuale e artista poliedrico Nino Oxilia si distinguerà non solo come metteur en scène di grande talento ma anche come geniale e lungimirante teorico del linguaggio cinematografico. Nel 1913 Oxilia ha già diretto per la Savoia alcuni film di successo come *In hoc signo vinces*, *Il cadavere vivente*, *Il velo di Iside*, tutti interpretati da Maria Jacobini, sua attrice prediletta e sua compagna nella vita. All'inizio del '14 Oxilia gira *Il focolare domestico*: prota-

### THE LOAN SHARK KING

USA, 1914 Regia: Van Dyke Brooke

■ Sog.: Laura Colfax. Int.: Van Dyke Brooke (Hartman), Norma Talmadge (Helen Hartman), Antonio Moreno (Harry Graham). Prod.: Vitagraph & Co. ■ 35mm. L.: 335 m. D.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English subtitles ■ Da: BFI - National Archive

/ English subtitles ■ Da: BFI National Archive

### ŽHENŠHČINA ZAVTRAŠNEGO DNYA

Russia, 1914 Regia: Piotr Čhardynin

■ T. int.: *A Woman of Tomorrow*. Int.: Vera Yureneva, Ivan Mozžuchin, Maria Morskaya Prod.: Khanzhonkov & Co. ■ 35mm. L.: 795 m. D.: 38' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch subtitles ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

### THE SHOP GIRL DETECTIVE

USA, 1914 Prod.: Vitagraph & Co.

■ Prod.: Vitagraph & Co ■ 35mm. L.: 298 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie Inglesi

gonista ancora la Jacobini. L'intreccio drammatico del soggetto si addice alla sensibilità del giovane direttore artistico: la passione amorosa, l'avidità di denaro, la sconsolata malinconia, il sacrificio supremo diventeranno le coordinate essenziali della sua intera filmografia. Nino Oxilia già in questo film dà saggio di rara maestria nella gestione degli spazi, nell'uso drammatico della luce, nell'abilità di cogliere con la macchina da presa le espressioni minime dei volti, i gesti impercettibili dei corpi. Alla fine del 1914 Oxilia è alla Celio, dove ha modo di dirigere Francesca Bertini in *Sangue bleu*, il capolavoro che gli assicura fama e notorietà. Nel 1915, per la Cines, porta sugli schermi un suo soggetto, *Fior di male*, dramma intenso e straziante che mette in scena assieme a Carmine Gallone; questa volta sul set, un'altra sublime protagonista del cinema muto italiano: Lyda Borelli. Nello stesso periodo Oxilia, di nuovo con la Borelli, ha avviato le riprese di *Rapsodia satanica*, il film che rappresenta la vetta mas-

sima della sua produzione e che uscirà, per ragioni ancora poco chiare, solo nel luglio del '17, a pochi mesi dalla morte del *metteur en scène*, che cade in battaglia, a soli ventotto anni, il 18 novembre. Un anno più tardi arriva nelle sale *Addio giovinezza!*, film tratto dal testo teatrale che, nel 1911, lo aveva reso celebre e che lo stesso Oxilia avrebbe dovuto girare: troppo tardi... dietro la macchina da presa Genina, davanti all'obiettivo una sconsolata Maria Jacobini.

Giovanni Lasi

*Nino Oxilia was an important figure on the Italian cultural scene at the beginning of the twentieth century: at a very young age he was involved with the group of intellectuals revolving around Arturo Graf including Massimo Bontempelli, Emanuele Sella, Antonio Rubino and Guido Gozzano's group of crepuscolari poets. Poet, journalist, writer and playwright, Oxilia started in film as a screenwriter in his early twenties and within a few years was one of the most*

*well-known artistic directors in Italy. An accomplished intellectual and versatile artist, Oxilia distinguished himself not only as a very talented metteur en scène but also as a brilliant and insightful theorist of the film language.*

*In 1913, Nino Oxilia was just over twenty, and yet he had already directed successful films for Savoia such as In hoc signo vinces, Il cadavere vivente and Il velo di Iside, all starring Maria Jacobini, his actress of choice and partner in real life. At the beginning of 1914, Oxilia directed Il focolare domestico: once again Jacobini played the lead. The dramatic plot of the story was in perfect harmony with the young director's sensibility: passionate love, money and greed, inconsolable melancholy and the ultimate sacrifice, themes that would all become the underlying coordinates of his films. In this film, Oxilia shows a rare ability when it comes to space, the dramatic use of light and capturing on film emotions with minimal facial expressions and the imperceptible vocabulary of body language. At the end of 1914, Oxilia was working for Celio where he directed Francesca Bertini in Sangue bleu, the masterpiece that gave him success and fame. In 1915, he brought his own screenplay Fior di male to the screen for Cines. The film is an intense and excruciating drama directed by Carmine Gallone; this time, the leading actress was another sublime silent film star, Lyda Borelli. During that same period, Oxilia started directing Borelli in yet another film, Rapsodia satanica, his highest filmmaking achievement that for reasons still unknown was released only in 1917, a few months after the death of its metteur en scène who fell in battle at the age of twenty-eight on November 18. A year later, Addio giovinezza!, adapted from the 1911 play that had made Oxilia famous, was released in theaters: Oxilia himself should have made the picture, but too late... behind the camera Genina and in front a dejected Maria Jacobini.*

Giovanni Lasi

## IL FOCOLARE DOMESTICO

Italia, 1914 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: A. Gera. Int.: Maria Jacobini (Granata), Dillo Lombardi (Carlo Silvestri), Giovanni Spano (Mayer), Alberto Nepoti, Piera de' Ferrari. Prod.: Savoia Film. ■ 35mm. L.: 799 m. D.: 39' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: The Desmet Collection of EYE Filmmuseum

## IL PICCOLO CERINAIO

Italia, 1914 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: Augusto Genina. Int.: Leda Gys (Laura), Ermanno Roveri (Frugolino). Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 350 m. D.: 17' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

## SANGUE BLEU

Italia, 1914 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: Alberto Fassini. Scen.: Guglielmo Zorzi. F.: Giorgino Ricci. Int.: Francesca Bertini (principessa Elena di Montvallon), André Habay (Wilson), Angelo Gallina (Principe Egon di Montvallon), Fulvia Perini (contessa Simone de la Croix), Anna Cipriani (Diana), Elvira Radaelli, Amedeo Ciaffi. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 1308 m. D.: 64' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection), Fondazione Cineteca di Bologna.

Dal 1912 al 1914, la Celio produce venticinque titoli con Francesca Bertini, o meglio: intorno alla centralità del suo Nome, intorno al suo corpo auratico, e a quella sua luna storta, espressione meno profonda della scollatura che le fende la schiena. Sangue bleu è il film che la elegge a diva; Baldassarre Negroni se n'era appena andato; l'inscenatura è di Nino Oxilia, che qui profila le sue modanature di luce e imprime il suo squisito spirito geometrico. La

principessa Elena ha una piccola figlia e un marito; il marito ha un'amante. Elena scopre la tresca: la vediamo che sola, elegantissima, sguardo perso nel vuoto, avanza lungo la profondità di campo in un corridoio zebrato di luce. Questo spazio è un dispositivo: nel percorso, Elena appare/scompare, incide sonnambolica fino in primo piano sorretta da una pura alternanza di ombra e luce: una tale creatura esiste provvisoriamente solo grazie a questa sfilata intermittente (cioè fotogrammatica: *flickering*), qui offerta a figurazione di un'anima afflitta, cioè sospesa alla sua penosa opzione: o donna o madre. Quando la piccola Diana le viene tolta, Bertini posa straziata, in primo piano, con perfetta iconografia del dolore per lutto. Scena, questa, propriamente melodrammatica, reduplicata *en abyme* nel finale di una *Madama Butterfly*. Ricattata e costretta a danzare in pubblico il 'tango della morte', Bertini fuma spavalda, sceglie lei il partner (un *gaucho*), quindi esegue i passi della danza spudorata. (Sicuro precedente: *Afgrunden/L'abisso*, 1910, di Urban Gad). Alla fine, secondo copione, irrompe il ricattatore armato di coltello: Elena esce dalla finzione e rivolge l'arma contro il proprio petto. Ecco cos'è una signora: sangue bleu. Ecco cos'è una Diva: italiana.

Michele Canosa

*From 1912 to 1914, Celio Films produced twenty-five films with Bertini – or more precisely around the presence of her Name, her mystical body, her moodiness (which did not run as deep as the plunging cut of the back of her dresses). Sangue bleu was the actress's penultimate film for Celio; Negroni had just left, so the staging was by Nino Oxilia, who framed scenes with mouldings of light and his exquisite esprit de géometrie. Elena (Bertini), the Princess of Montvallon, has a young daughter and a husband; her husband has a mistress. Elena discovers the affair: we see her alone, gazing into emptiness, moving forward through the depth of field*



Sangue bleu (The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

from the back of a vast hallway crossed with light - the first of many défilés. The space is a device: as she moves, Elena appears/disappears, emerges/vanishes, struts like a sleepwalker to a close-up, held together by a mere alternation of shadow and light (from the side windows). This creature exists temporarily through an intermittent display of flickering, here representing a conflicted state of mind with a painful choice: woman, or mother? When they take little Diana away from her, Bertini is in the foreground, in a pose of anguish (the iconography of mourning). A melodramatic scene that is promptly dramatized - reduplicated

en abyme – in Elena's highly applauded Madama Butterfly finale in a café-chantant performance. Blackmailed and forced to dance at a public venue, Bertini smokes haughtily, chooses her partner (a gaucho) and performs all the steps of the shameless dance. (Surely coming from *Afgrunden/L'abisso*, 1910, by Urban Gad). at the end, according to the script (tango of death), the villain interrupts the dance armed with a knife: Elena leaves the make-believe scene behind, and stabs herself in the chest. That is what a lady is - sangue bleu. That is what a Diva is - an Italian one.

Michele Canosa

## FIOR DI MALE

Italia, 1914 Regia: Carmine Gallone e Nino Oxilia

■ Sog. e Scen.: Nino Oxilia. F.: Domenico Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Lyda), Augusto Poggioli (Bambi Rogers), Cecyl Tryan (Cecyl), Fulvio Perini (Fulvia Rogers), Ruggero Barni (Ruggero Davusky). Prod. Cines ■ 35mm. L.: 1291m (incompleto, l. orig. 1500 m.). D: 63' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum (The Desmet collection). Per concessione di Ripley's Film.

## CAPITOLO 5: IL CINEMA E LA MODA

### CHAPTER 5: FILM AND FASHION

#### *Genealogia della fashion leader*

Nel 1914, le attrici cominciavano a diventare star – e a dettare la moda. Le newyorkesi andavano a vedere i film francesi per prendere appunti sulle ultime novità della moda parigina: “I costumi indossati da Mlle Josette Andriot erano assolutamente un sogno”, scriveva Agnes Egan Cobb. “La gonna di satin bianco aveva un taglio a vita alta... da cui morbide pieghe scendevano fino a formare un breve strascico. Un unico fiore di velluto ricadeva dal punto vita”.

La sfilata degli abiti della star, che cambiano a ogni scena, definisce la fibra estetica e il ritmo del diva film italiano: *Sangue bleu* e *Fior di male* ne sono magnifici esempi. Da una recensione di Alberto Bruno, veniamo a sapere che “l’eccezionale sfoggio di toilettes” di Lyda Borelli in *Fior di male* “ha provocato numerose esclamazioni di stupore e ammirazione da parte del pubblico”.

Negli anni precedenti, artiste della scena teatrale avevano raggiunto uno status divistico: tra il 1910 e il 1911 Stacia Napierkowska apparve - più modella tuttavia che *fashion leader* – nelle pubblicità di cappelli, borse, cosmetici. Ma le vere icone della moda del passato erano le dame delle più alte sfere sociali, come Elisabeth, contessa Greffulhe. I sessanta secondi nei quali la vediamo, leggermente fuori fuoco, presentare con consumata eleganza un abito da sera (di Worth?) sono probabilmente il film più raro di quest’intera edizione del Cinema Ritrovato. “Tutto il mistero della sua bellezza è nella luce che emana, nell’enigma soprattutto dei suoi occhi. Non ho mai visto una donna così bella”, scriveva Proust dopo averla incontrata per la prima volta, nel giugno 1892.

#### *Commedie, backstage, colore*

Naturalmente, il cinema comincia molto presto a sfruttare il lato ridicolo della moda, prendendosi gioco di cappelli dalla tesa assurdamente larga, o della gonna troppo stretta sotto le ginocchia, a quanto sembra lanciata da Poiret intorno al 1910 (*Wie es noch kommen wird*). Sarti, modiste, modelle figurano come protagonisti tanto di commedie che di tragedie, alle quali il mondo della moda offre un’ambientazione attraente. La disinvolta e graziosa Mademoiselle Fifi (Wanda Treumann) porta modelli francesi e turbamenti erotici in una città di provincia tedesca, mentre a Parigi la mania per la moda orientale – ancora Poiret – aiuta un sarto a farsi pagare il conto da un cliente di modi snob (*L’Odalisque et la note du tailleur*). *Les Misères de l'aiguille*, una produzione a basso costo d’ispirazione politica (e con Jeanne Roque, alias Musidora, nel suo primo ruolo cinematografico), descrive le condizioni di vita e di lavoro che portano una lavorante di sartoria sull’orlo del suicidio. Questo piccolo film amatoriale forma una strana coppia con *Fior di male*, dove Lyda è una prostituta salvata dal suicidio che lavora come modista... Le più profonde connessioni tra cinema e moda, tuttavia, risiedono nella condivisione dei materiali di base: cotone, cellulosa. E tinture all’anilina, usate per imbibire e colorare a pochoir le copie positive in bianco e nero. I colori del cinema muto, al loro massimo splendore nei primi anni Dieci, sopravviveranno fino ai pieni anni Venti, non a caso, nei newsreel di moda.

Mariann Lewinsky

#### **A Genealogy of the Fashion Leader**

*By 1914, film actresses could become stars – and fashion leaders. Women in New York went to see French films to*



Mary Cléo Tarlarini (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

*take notes on the latest Parisian fashions. “The costumes worn by Mlle Josette Andriot were perfect dreams”, writes Agnes Egan Cobb. “The skirt was of white satin draped high in the front... and fell in graceful folds, forming a short pointed train. A single flower of velvet dropped from the waist-line”.*

*The catwalk of the star’s dresses, changing from scene to scene, is essential to the aesthetic fabric and rhythm of the Italian diva film; Sangue bleu and Fior di male are beautiful examples. And we know from a review by Alberto Bruno that Borelli’s “extraordinary display of dresses” in Fior di male “provoked many exclamations of wonder and admiration from the public”. Before that, stage artists like Napierkowska could achieve star status; and she did appear – more like a model than*

*a fashion leader – in advertisements for hats, handbags, and cosmetics published around 1910-1911. But the true fashion leaders of the past were ladies of the very highest levels of society, such as Elisabeth, Comtesse Greffulhe. The one minute we can watch her, not quite in focus, presenting with consummate elegance an evening dress (by Worth?) might easily be the rarest footage of the entire week of this year's festival. All the mystery of her beauty lies in the radiance, the enigma of her eyes. I have never seen a woman so beautiful", wrote Proust after having met her for the first time, in June 1892.*

### **Comedy, Backstage, Colour**

*Of course, cinema very early on exploited the ridiculous side of fashion, making fun of impossibly wide hats, or the hobble skirt, said to have been introduced by Poiret around 1910 (Wie es noch kommen wird). People working in the fashion business – tailors, milliners, models – appear as hero(in)es in both comedy and tragedy, with the fashion world providing an attractive setting. Pretty, loose Mademoiselle Fifi (Wanda Treumann) brings French fashion and erotic turmoil to a German provincial town, while in Paris the Oriental fashion craze – again Poiret – helps a tailor make a snobbish client pay his bills (L'Odalisque et la note du tailleur). Les Misères de l'aiguille, a low-budget production with political aims (and Jeanne Roque, alias Musidora, in her first film role), depicts the living and working conditions that lead a seamstress to the brink of suicide. This short amateurish drama forms a strange couple with Fior di male, with Lyda as a prostitute saved from suicide and reformed, working as a dressmaker. The deepest connections between fashion and film, however, are to be found in their shared basic materials: cotton, cellulose. And aniline dyes, used for tinting and stencil-colouring black & white positive prints. The colours of silent cinema, at their peak in the early 1910s, would survive into the 1920s, not surprisingly in fashion newsreels.*

Mariann Lewinsky

---

## **Parte 1 / Part 1**

### **QUATTRO FILM DELLA FAMIGLIA GREFFULHE**

Francia 1900-1904

Da: CNC - Archives Françaises du Film

### **MADEMOISELLE ET MADAME DE TINAN, RUE D'ASTORG 10**

■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

### **LA CONTESSE GREFFULHE ET MADEMOISELLE, RUE D'ASTORG 10**

■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

### **LA CONTESSE GREFFULHE EN ROBE DE SOIR, RUE D'ASTORG 10**

■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

### **MARIAGE DE ELAINE GREFFULHE ET ARMAND DE GRAMONT, DUC DE GUICHE, LE 14. NOVEMBRE 1904**

■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn.

Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ■ 35mm. L.: 90 m (incompleto, l. orig.: 550 m.). D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Restauro 2014

---

## **EFFETTI DI LUCE**

Italia, 1916 Regia.: Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena

■ Sog.: Lucio d'Ambra. F.: Giorgino Ricci. Int.: Stacia Napierkowska (Rosina Montaguti), Rodope Furlan (marchesa d'Osnago), Guido Graziosi (marchese Andrea d'Osnago), Raffaello Mariani (Conte Lisiera). Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ■ 35mm. Bn. L.: 715 m. D.: 35' a 18 f/s. Didascalie Italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française

---

## **Parte 2 / Part 2**

### **WIE ES NOCH KOMMEN WIRD**

Francia [1910-1914]

[Si giungerà fino a tanto] ■ Prod.: Gaumont

■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek

---

### **MAISON FIFI**

Germania, 1914 Regia: Viggo Larsen

■ Int.: Wanda Treumann (Fifi), Viggo Larsen (l'ufficiale), Axel Breidahl, Max Lehmann.

■ Prod.: Treumann-Larsen ■ 35mm. L.: 800 m. D.: 39' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

### **LA COUPABLE**

Francia, 1911

■ Int.: Stacia Napierkowska (Lucile), Henry Krauss (M. de Napse), Jean Magnard (il visconte), Jeanne Lizy (Mme de Napse)

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 199 m. D.: 12' a 17 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

---

### **CUORE E CUORI**

Italia, 1916 Regia: Ugo Falena

■ Int: Stacia Napierkowska (Graziella), Fernanda Negri-Pouget (Lola, la cognata).



## L'ODALISQUE ET LA NOTE DU TAILLEUR

Francia, 1912

■ Prod.: Thalie - Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

---

## LILY MÉNAGÈRE

Francia, 1914

■ Tit. copia: *Lilly, das kleine Hausmütterchen*. Prod.: Éclair Coloris ■ 35mm. L.: 138 m. D.: 7' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

---

## L'INDUSTRIE DE LA SOIE AU JAPON

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Imbibito e pochoir / *Tinted and stencil*. ■ Da: EYE Filmmuseum

---

## THE COLOURED HAIR-CRAZE

Francia, 1914

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 18 f/s. Col. e pochoir / *stencil* ■ Da: BFI - National Archive

---

## LES MISÈRES DE L'AIGUILLE

Francia, 1914 Regia: Raphael Clamour

■ Int.: Jeanne Roques, Armand Guerra. Prod.: Cooperative Le Cinéma du Peuple. ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn / Col. ■ Da: Cinémathèque Française



Maison Fifi (The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

## AMOR PEDESTRE

Italia 1914 Regia: Marcel Fabre

■ Prod.: Ambrosio ■ DCP. L.: 115m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

## PATHE NEWSREEL 178A

Francia, 1912

■ Prod. Pathé ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

## CAPITOLO 6: L'ANTICHITÀ E IL CINEMA MUTO CHAPTER 6: ANCIENT WORLD AND SILENT CINEMA

L'antichità nel cinema muto emerse dalle forme d'arte del diciannovesimo secolo. Il nuovo mezzo s'era spesso ispirato all'archeologia della cultura popolare – diorami, musei delle cere, spettacoli circensi, equestri, di fuochi d'artificio, *routine* del vaudeville e numeri di music-hall. Ma tentava anche di posizionarsi come estensione della cultura alta, come arte che potesse aspirare ad altro pubblico che non quello proletario. L'antichità orientale, per esempio, era già stata rappresentata attraverso narrazioni violente (come nel romanzo di Flaubert *Salammbô*), iconografia esotica (i quadri di Gérôme), movimenti sinuosi (le danze di molteplici Salomè), e musica di forte impatto emotivo (le produzioni della verdiana *Aida*). Il cinema muto imparò ad animare romanzi storici, a portare il movimento dentro i dipinti, a rompere la cornice del proscenio teatrale. Nelle rappresentazioni ottocentesche del mondo antico il cinema trovò il materiale con il quale costruire la propria ambizione a diventare Musa moderna, la decima, capace di consumare tutte le altre.

Pantelis Michelakis & Maria Wyke

*The ancient world of silent cinema emerged out of the art forms of the nineteenth century. The new technology regularly drew on the antiquity of popular culture – dioramas, waxwork tableaux, circus shows of strongmen or equestrian acts, firework displays, vaudeville routines, music hall revues. But it also attempted to position itself as an extension of high culture, as an art that could reach beyond working-class audiences. The ancient Orient, for example, had already been provided with violent narratives (as in Flaubert's novel Salammbo), exotic iconography (the paintings of Gérôme), sinuous movement (the dances of multiple Salomes), and emotional music (productions of Verdi's opera Aida). Silent cinema learned to animate historical novels, to give movement to paintings, to break open the frame of the proscenium theatre. In nineteenth-century representations of the ancient world, silent cinema found the materials on which to build its ambition to become a modern Muse, the tenth, consuming all the others.*

*Pantelis Michelakis & Maria Wyke*

---

### Orientalismo Orientalism

#### CABIRIA

Italia, 1914 Regia: Giovanni Pastrone

■ Sog. e scen.: Giovanni Pastrone. Didascalie e nomi dei personaggi: Gabriele D'Annunzio. F: Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent Dénizot, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis. Scgf: Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti. Effetti speciali: Segundo de Chomón. Int: Lydia Quaranta (Cabiria, più tardi Elissa), Marcellina Bianco? (Cabiria bambina), Teresa Marangoni (Croessa, la nutrice), Dante Testa (Karthalo, sacerdote di Moloch), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Raffaele Di Napoli (Bodastoret), Edouard Davesnes (Asdrubale / Annibale), Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Alexandre Bernard (Siface), Enrico Gemelli (Archimede), Didaco Chellini (Scipione). Prod: Itala Film. L. or.: 3364 m. ■ DCP. D.: 169' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato da Museo Nazionale del Cinema nel 2006 (versione muta italiana). Per concessione di Ripley's Film / Restored by Museo Nazionale del Cinema in 2006 (italian silent version). Courtesy of Ripley's Film

Epica, passione, avventura e soprattutto grande, grandissimo spettacolo. A cento anni dalla sua prima uscita nelle sale, *Cabiria* conserva la sua carica innovativa e la sua capacità di meravigliare. III secolo a.C.: una bimba siciliana, in seguito a un'eruzione dell'Etna, viene strappata alla famiglia e venduta al mercato di Cartagine come vittima da sacrificare al tempio di un dio sanguinario; da qui in poi la trama trascina lo spettatore attraverso deserti, palazzi, bettole, campi di battaglia in un susseguirsi vorticoso che intreccia vicende private dei protagonisti e Storia (senza però mai mostrare Roma, destinata a rimanere una sorta di luogo dello spirito). Del film più importante del cinema muto italiano si ricordano spesso e a ragione l'imponenza delle scenografie, la bocca di fuoco del dio Moloch, il carrello sinusoidale sperimentato da Giovanni Pastrone e l'impatto delle didascalie dannunziane. Tutto vero. Ma *Cabiria* è anche un film che, a pochi anni dall'avvento del lungometraggio, osa l'intreccio di linee narrative molteplici, ottenendo un risultato complesso ma perfettamente coerente; un film di emozioni e personaggi indimenticabili, su tutti Maciste, lo schiavo numida, e Sofonisba “l'ardente fiore del melograno”.

*Cabiria*, in occasione del suo centesimo compleanno, viene presentato al Festival nella versione 1914, restaurata nel 2006 presso il laboratorio Prestech di Londra dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e sarà accompagnata dalla partitura originale per grande orchestra e coro adattata e revisionata da Timothy Brock.

Stella Dagna

*Epic, passion, adventure, and most of all a great, great spectacle. One hundred years after its first release, Cabiria maintains its innovative force and the capac-*



Cabiria

*ity to make us marvel. Third century B.C.: a Sicilian girl is taken away from her family after the eruption of Etna and sold at the market of Carthage as victim to be sacrificed to a bloodthirsty god; the camera then takes the spectator through deserts, palaces, taverns and battlefields while the lives of the leading characters intersect with History (without ever actually showing Rome, which remains a kind of place in the soul). The most important Italian silent film is unforgettable for so many reasons: the staggering sets, the burning fire coming from the mouth of the god Moloch, Giovanni Pastrone's experimental tracking shots and the impact of D'Annunzio's words. All very true. But Cabiria is also the film that, only few years after feature-length films were introduced, dared to use a multi-narrative plot achieving a complex yet perfectly coherent result; a thrilling movie with unforgettable characters, especially Maciste, the Numidian slave, and Sophonisba "the blushing bloom of the pomegranate". To celebrate Cabiria's 100<sup>th</sup> anniversary, the Museo Nazionale del Cinema is presenting the 1914 version restored in 2006 by Prestech in London with the original orchestral score adapted and revised by Timothy Brock.*

*Stella Dagna*

## LA REINE DE SABA

Francia, 1913 Regia: René Leprince

■ Int.: Gabrielle Robinne (Balkis, regina di Saba), René Alexandra (il re Salomone). Prod.: Le Film Biblique - Pathé Frères ■ 35mm. L.: 570 m. D.: 28' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

La storia biblica di Salomone e della regina di Saba (*I re*, 10) – tema prediletto dalla pittura e dall'opera lirica – viene interpretata come spettacolare contrasto tra il maschile e il femminile, tra la saggezza del re e gli sfrenati piaceri della regina. Il regno africano di Saba si svela come un seduttivo

Oriente di musica e danze esotiche, lontanissimo in senso culturale oltre che spaziale dal regno degli Israeliti.

*The biblical story of Solomon and the Queen of Sheba (*The Kings* 10) – a favourite of painting and opera – is played out here as a spectacular contrast between masculine and feminine, between the King's wise judgement and the Queen's reckless pleasures. The Queen's African kingdom is unveiled as a seductive Orient of exotic music and dance, distant in culture as well as space from the kingdom of the Israelites.*

## ESCURSIONE NELL'ALTO EGITTO

Italia, 1914

■ T. copia: *Excursion dans le Haute Egypte*. Prod.: La Milanese - Pathé Frères ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

## CHRISTUS

Italia, 1914-1916 Regia: Giulio Antamoro, Ignazio Lupi (completato da Enrico Guazzoni)

■ Sog.: da un poema iconografico di Fausto Salvatori. Sc.: Giulio Antamoro e Ignazio Lupi. F.: Renato Cartoni. Scgf: Giulio Lombardozzo. Int.: Alberto Pasquali (Gesù Cristo), Leda Gys (la Madonna), Ignazio Lupi, Amleto Novelli (Poncio Pilato), Aurelia Cattaneo (la Maddalena), Renato Visco (Gesù a dodici anni), Augusto Mastripietri (Giuda). Prod.: Cines ■ 35mm. Bn. L.: 2279 m. D.: 111' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Bologna. Con la collaborazione di Goffredo Lombardo e Titanus.

Vita di Cristo di dimensioni epiche, girato in Italia e in Egitto. Le civiltà terrene sono ridotte a poca cosa dalla nuova religione, come quando vedia-

mo il Cristo vivente che medita sui poteri del Padre di fronte alle monumentali rovine di un tempio egiziano. Lungo il film, si possono individuare belle trasposizioni in movimento di celebri pitture religiose di Leonardo, Raffaello, Michelangelo e molti altri.

*A life of Christ on an epic scale, shot on location in Italy and Egypt. Earthly civilisations are diminished by the new religion, as when we see the living Christ meditating on God's heavenly power before the monumental ruins of an Egyptian temple complex. Along the way, you can spot beautiful renditions in movement of celebrated religious paintings by Leonardo di Vinci, Raphael, Michelangelo and many others.*

## Il cinema e le altre arti Film and the Arts

I quadri erano certamente la principale fonte d'ispirazione per i film muti ambientati nell'antica Grecia o a Roma o in Palestina (*Christus*). Ma a fare attenzione, si scorgono le tracce di una stupefacente varietà di pratiche artistiche collegate all'antichità, come l'architettura di paesaggi, l'arredamento di interni (*La perfetta ebbrezza*), la rivista (*The Folly of Vanity*) o l'opera – nel nostro caso, un'opera su Caligola (*L'Étoile du génie*). Un film piuttosto sciocco come *The Folly of Vanity* è riscattato dall'incubo di Billie Dove, messo in scena come una rivista subacquea nel regno di Nettuno, e dal magnifico restauro di Jan Ledeký, con imbibizioni e viraggi in sei o sette colori più le loro combinazioni. Il rullo finale di *La perfetta ebbrezza*, un film del 1920 prodotto da Lucio D'Ambra, con una raffinata scenografia e un ambizioso soggetto allegorico, è un'autentica scoperta. Era catalogato come produzione francese del 1914, ma la lettura labiale di una battuta di dialogo ("Il mio bacio uccide?") ha messo in moto il processo della corretta identificazione.

Mariann Lewinsky

*Paintings were the main artistic source of imagery for silent films set in ancient Greece or Rome, or Palestine (Christus). But once you become attentive, an astonishing array of arts concerned with antiquity will surface, such as landscape architecture and interior decoration (La perfetta ebbrezza), revue (The Folly of Vanity), or opera – in this instance, an opera about Caligula (L'Etoile du génie). The rather foolish Folly of Vanity is redeemed by Billie Dove's nightmare, staged as an underwater revue in the realm of Neptune, and by Jan Ledechy's gorgeous restoration, with original tinting and toning in six or seven colours plus their combinations. The final reel of La perfetta ebbrezza, an Italian film from 1920 produced by Lucio d'Ambra, with fine art direction and a touchingly ambitious allegorical subject, is a real find. It first turned up catalogued as a French production of 1914, but lip-reading a line of Italian dialogue ("Il*

*mio bacio uccide!") started the identification process.*

Mariann Lewinsky

### L'ETOILE DU GÉNIE

Francia, 1914 Regia: Ferdinand Zecca e René Leprince

■ Int.: Gabriel Signoret (il compositore Signoski), Henri Mayer (Caius Caligola), Stacia Napierkowska (Stacia la danzatrice). Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 1026 m. D.: 50' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

### LA PERFETTA EBBREZZA

Italia, 1920 Regia: Alfredo De Antoni

■ Titolo copia: *La Parfaite ivresse*. Sog., Scen.: Gaetano Campanile Mancini. F.:

Alfredo Donelli. ■ Int.: Tullio Carminati (Sergio Pandori), Rina Maggi (Nenna Flamen), Brunella Brunelli, Alfredo De Antoni, Ignazio Mascalchi, Ettore Chiappo. Prod.: Do. Re. Mi. ■ 35mm. L.: 235 m. (frammento). D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: BFI - National Archive

### THE FOLLY OF VANITY

USA, 1924 Regia: Maurice Elvey, Henry Otto

■ Sog.: Charles Darnton. Scen.: Edfrid A. Bingham. F.: Joseph H. August. Int.: Billie Dove (Alice Blain), Jack Mulhall (Robert), Betty Blythe (Mrs Ridgeway), John Sainpolis (Stanley Ridgeway), Fred Becker (il banchiere). Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. L.: 1411 m. D.: 70' a 18 f/s. Bn. Didascalie cecche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

## WORKSHOP 4-5 LUGLIO 2014: IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ/2 WORKSHOP 4<sup>TH</sup>-5<sup>TH</sup> JULY 2014: THE IRRESISTIBLE FASCINATION OF ANTIQUITY/2

Il workshop della scorsa edizione dedicato ai rapporti tra cinema muto e antichità si è rivelato così stimolante e ricco di idee che abbiamo deciso di ripetere l'esperienza. Questa volta le nostre due sessioni prendono spunto da *Cabiria* e dal suo accompagnamento musicale, basato sull'opera *La Vestale* di Gaspare Spontini – *L'orientalismo nel cinema muto antichista e Il cinema e le altre arti*. Il workshop propone visioni commentate e discussioni aperte, e conta sul contributo di classicisti, storici del cinema, archivisti, e su quello di tutti i partecipanti al Cinema Ritrovato.

*Last year's workshop dedicated to the intense relationship between silent cinema and antiquity was so inspiring and thought-provoking that we decided*

*to revisit the experience. This time our two main topics were set by *Cabiria* (1914) and its musical score based on Gaspare Spontini's opera *La Vestale* (1807) - Orientalism in Silent 'Antiquity' Films and Cinema and the Other Arts. The workshop comprises curated viewings and open discussions and draws on the expertise of classicists, film historians, archivists, and yours. We would be delighted if you would join us in our discussions.*

*Maria Wyke (University College London), Pantelis Michelakis (University of Bristol), Mariann Lewinsky (Il Cinema Ritrovato), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam)*



*Cabiria*

Ogni anno mettiamo tutto l'impegno nel mostrare buoni film e nel trovare le migliori copie disponibili: in fondo, è questo il senso del Cinema Ritrovato. I miei appunti di visione, tuttavia, sono disseminati di lamenti e note negative: Copia orrenda, Frammento, Copia molto modesta, Sindrome dell'aceto, Nessuna copia proiettabile, Troppo contrasto, Formato sonoro, Opaco, Didascalie mancanti, Copia safety in b&n di un nitrato *pochoir*, Copia terrificante (di un capolavoro). Il tormento del cinema! I film erano lì, ma invisibili in molte loro parti. Solo recentemente mi sono resa conto che la nostra più profonda esperienza del cinema dipende proprio da questa mancata completezza, che invita la nostra immaginazione ad aggiungere ciò che non possiamo vedere, o molto di più... Vedremo (in copie terribili o perfette): Asta e i suoi genitori mascherati da cavaliere, da libellula e da isola di Cuba; l'incantevole Valentina nella parte d'una deficiente che però sa bene chi vuole; Colombina, Smeraldina, Rosaura e i loro innamorati che scompaiono tra gli alberi d'un romantico giardino notturno; e il dolce Tamigi, che scorre lieve finché non sia finito il programma.

Mariann Lewinsky

*We are always working hard to show good films and to find the best available prints; that's what Il Cinema Ritrovato is about, after all. My viewing notes, alas, are interspersed with laments and bad marks: Lousy print. Fragment. Very modest print. Vinegar. No screening print available. Very contrasty; sound format. Cloudy. Intertitles and inserts missing. B&w safety of a stencilled nitrate. Abysmal print (of a masterpiece). Impossible cinema! The films were there, but partly invisible. Only lately did it*

*dawn on me that our deepest experience of cinema depends on this very lack of completeness, inviting our imagination to add much more, to what is not there to be seen. See (in terrible or perfect prints): Asta and her parents dressed up as a knight, a dragonfly, and the island of Cuba; ravishing Valentina playing a moron who knows whom she wants; Colombina, Smeraldina, Rosaura, and their lovers disappearing in the groves of a romantic park at night; and the Sweet Thames, running softly, bringing the programme to an end.*

Mariann Lewinsky

### **IL RISVEGLIO DELLE MARIONETTE**

Italia, 1914

■ Tit. int.: *Le Réveil des marionnettes*. Prod. Film d'Arte Italiana - Pathé ■ 35mm. L.: 281 m. D: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie Italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

### **IL DUELLO**

Italia, 1909 Regia: André Deed

■ T. alt.: *Cretinetti cerca un duello*. Int.: André Deed (Cretinetti). Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **MARMOR DE CARRARA**

[Francia 1914?]

■ Prod: Gaumont. ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Pochoir / *Stencil* Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

### **VALENTINA VUOLE IL VICINO**

Francia, 1912

■ Tit. int.: *Boireau et la fille du voisin*. Prod.: Pathé Frères. Int.: Valentina Frascaroli (Gribouillette), André Deed (Boireau) ■ 35mm. L.: 222 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

### **VORDERTREPPE - HINTERTREPPE**

Germania, 1914 Regia: Peter Urban Gad

[Scale d'ingresso, scale di servizio] ■ T. int.: *Front Stairs and Back Stairs*. Scen.: Peter Urban Gad, Hermann Sudermann. F.: Karl Freund, Axel Graatkjaer, Guido Seeber. Scgf.: Fritz Seyffert. Int.: Asta Nielsen (Sabine Schulze), Paul Otto (luogotenente von Hammeln), Fred Immler (Lehmann, il cameriere), Victor Arnold (Goldsohn), Mary Scheller (signora Goldsohn), Senta Eichstaedt (figlia di Goldsohn), Alfred Kuehne (Schulze), Adele Reuter-Eichberg (signora Schulze). Prod.: Projektions-AG Union (PAGU) ■ 35mm. L.: 742 m. (incompleto, l. orig.: 1074 m.). D.: 40' a 18 f/s. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione di Murnau Stiftung

### **LES BORDS DE LA TAMISE D'OXFORD À WINDSOR**

Francia, 1914

■ T. it.: *Sul Tamigi*. Prod.: Éclectic-Films. Distr: Pathé Frères. ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Pochoir / *Stencil* Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

## FANTÔMAS. IL SERIAL FANTÔMAS. THE SERIAL

### Fantômas. À l'ombre de la guillotine, Juve contre Fantômas, Le Mort qui tue, Fantômas contre Fantômas, Le Faux magistrat

Francia, 1913-1914

Regia: Louis Feuillade

■ Sog.: dai romanzi di Pierre Souvestre e Marcel Allain. Scen.: Louis Feuillade. F.: Georges Guérin. Int.: René Navarre (Fantômas), Edmond Bréon (l'ispettore Juve), Georges Melchior (Jérôme Fandor, giornalista di "La Capitale"), Renée Carl (Lady Beltham), Jane Faber (la principessa Sonia Danidoff), André Volbert (l'attore Valgrand), Naudier (il secondino Nibet), Maillart. Prod.: S.E.G. Société des Établissements Gaumont ■ DCP. D.: 352' (Fantômas: 59', Juve contre Fantômas: 64', Le Mort qui tue: 95', Fantômas contre Fantômas: 60', Le Faux magistrat: 74'). Bn e col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato da Gaumont e Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, in collaborazione con Cinémathèque française, in occasione del centenario di *Fantômas* / Restored by Gaumont and Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, in collaboration with Cinémathèque française on the occasion of the 100<sup>th</sup> anniversary of *Fantômas*

Il grande film a episodi di Louis Feuillade *Fantômas* (1913-1914) ha colpito con la sua tensione allucinatoria la fantasia di cinefili, appassionati del crimine, artisti sperimentali e grande pubblico. La forza delirante delle immagini e i tortuosi intrecci, da cui traspare una poesia folle e surreale, hanno fatto tremare Apollinaire e Magritte, Resnais e Robert Desnos. Le convenzioni di genere, gli stratagemmi, le elaborate macchinazioni e

le sorprendenti rivelazioni orchestrate dal Genio dietro le quinte, le cascate di coincidenze e le fughe miracolose, già godibili in sé, mostrano soprattutto quanto poco conti nella narrazione la plausibilità e ci abbagliano con la loro ricchezza stilistica. E per far scorrere senza intoppi tutta questa farragine di trappole e cospirazioni serve un regista che sappia catturare l'attenzione dello spettatore con un ritmo agile e ingegnosi espedienti narrativi. Il trionfo di Feuillade nel creare questo bell'esempio di narrazione cinematografica va celebrato. E per apprezzarlo davvero, dobbiamo osservarne il lavoro – con attenzione.

La follia va trattata in modo pragmatico, e la sobria tecnica di Feuillade affronta al meglio i frenetici sviluppi dell'intreccio. Nulla pare turbare Fantômas, né il nostro regista.

Nelle storie a tinte forti di Allain e Souvestre, Feuillade trovò del materiale sensazionale. Poteva contare su un buon cast. Aveva la luminosa Parigi d'anteguerra a fargli da sfondo e tutte le risorse del *tableau cinema* a portata di mano. L'insieme crea un'esperienza cinematografica vivacissima: *Fantômas*, al pari di *Ingeborg Holm* o di *The Mysterious X* e di molti altri film del 1913, continua ancora oggi ad appassionarci con i suoi intrecci squisitamente modulati. Meno barocco di Bauer e meno intenso di Sjöström, Feuillade è in compenso più vivace, più conciso e più giocoso.

David Bordwell

Cinephiles, crime fans, avant-garde artists, and mass audiences have found Louis Feuillade's great installment-film *Fantômas* (1913-1914) anxiety-provoking, even hallucinatory. The delirious imagery and plot twists are felt to harbor a demented poetry and made

*Apollinaire and Magritte and Resnais and Robert Desnos tremble. The conventions of the genre, all the disguises and elaborate schemes engineered by the Genius behind the scenes, the cascades of coincidence and the hairbreadth escapes, aren't merely enjoyable in themselves. They show how little plausibility matters to storytelling. And in order to make the whole farrago of traps and conspiracies flow along, you need a filmmaker who can hold our interest with swift pacing and ingenious narration. We should celebrate Louis Feuillade's triumph in creating a fine piece of cinematic storytelling. To appreciate it, we need to watch – really watch – what he's doing.*

*Craziness must be treated matter-of-factly, and Feuillade's sober technique takes all the wild developments in its stride. Nothing fazes Fantômas, or our director.*

*In the lurid tales of Allain and Souvestre, Feuillade found sensational material. He had fine actors. He had luminous prewar Paris as a backdrop. And he had at his fingertips all the resources of tableau cinema. The whole mixture creates a lively cinematic experience. Watching films like *Fantômas* and *Ingeborg Holm* and *The Mysterious X* and many others from 1913, we can still be bowled over by their exquisitely modulated storytelling. If Feuillade is less baroque than Bauer and less poignant than Sjöström, he's also more brisk, laconic, and playful.*

David Bordwell

Per celebrare il centenario di quest'opera senza tempo, Gaumont ha affidato al laboratorio Éclair il negativo originale del film su supporto nitrato, un controtipo invertibile di qualità media e due copie positive. Dopo un attento raffronto è stato scelto il negativo originale, le cui immagini scansionate

a risoluzione 5K (e ridimensionate a 2K per il restauro e la distribuzione) presentavano una definizione eccezionale. Il negativo è stato integrato, per le inquadrature mancanti o deteriorate, dalle copie positive e – come ultima risorsa – dal controtipo invertibile. Il rimontaggio del negativo si è basato sul precedente restauro del 1995, nonché su precisi resoconti cronologici dei cinque episodi datati 1913 e destinati agli esercenti, che hanno ispirato anche i testi dei cartelli.

Seguendo le indicazioni trovate sugli elementi originali su supporto nitroato, le scene notturne sono state tinte di blu per facilitare la comprensione di alcune azioni girate in pieno giorno (sfortunatamente le informazioni sui colori erano troppo poche, e non avevamo a disposizione un campionario colore dell'epoca per colorare integralmente il film e restituirgli l'aspetto che aveva quando uscì).

Sono proprio gli attuali strumenti digitali a rendere giustizia a *Fantomàs*, resuscitandone la modernità e la bellezza documentaria e romanzesca.

Agnès Bertola

*Gaumont entrusted the Éclair laboratory with the original negatives of the film on nitrate, one reversal duplicate and two positive copies. After careful comparison the original negative was chosen and the images were scanned at 5K resolution (and resized at 2K for the restoration and distribution), which had exceptional definition.*

*The negative has been adapted, for the missing or damaged shots, from the positive copy and – as a last resort – from the reversal duplicate. The re-editing of the negative is based on the previous restoration from 1995, as well as precise chronological accounts of five episodes dated 1913 and destined for retailers, which also inspired the text on the in-*

*tertitles. Compared to the 1995 version, the number of intertitles and captions had been drastically reduced, once it had been decided to position the intertitles exclusively corresponding with the edges of the original negatives. Wet-gate scanning deleted the superficial defects. Then came the more precise work, involving digital correction techniques.*

*Finally, following the instructions found on original elements of nitrate film, the nighttime scenes have been dyed dark blue, to make it easier to understand the parts filmed in full daylight (unfortunately there was little information on colours, and we did not have a sample colour from the time available, to colour the whole film and restore it to the way it looked when it was released).*

*It is the current digital instruments that have done *Fantomàs* justice, reviving its modernity and its documentary and narrative beauty.*

Agnès Bertola

