

Cinema Fulgor

ore 14.30

Ritrovati & restaurati - Leda Gys

AMORE BENDATO (Italia, 1913). In.: Leda Gys (Sonia la zingara), Olga Benetti, Alberto Collo (il Conte Alberto). P.: Celio, Roma. 35mm. L.: 630m. D.: 30' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum e NFTVA, Londra

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Per la Cines e la Celio la Gys interpretò negli anni 1913/1914 non meno di 25 film, in genere corto e medio metraggi (film in una o due bobine), in cui ebbe modo di saggiare le proprie possibilità, interpretando diversi ruoli di primo piano. Il suo personaggio cominciò subito a prendere consistenza, anche se poi richiese alcuni anni di tentativi e di esperienze in varie direzioni. Nei primi film, girati nel 1913, la Gys, coadiuvata da autori come Negroni, Guazzoni e Antamoro, caratterizzò i suoi ruoli quasi sempre all'insegna del patetico, in una serie di saggi nei quali ella rappresentava il più delle volte la ragazza romantica e ingenua di nobile lignaggio o di estrazione popolare, vittima innocente e sfortunata di madri indegne, di patrigni e mariti disonesti, di duchesse gelose o di loschi avventurieri. Si trattava di personaggi fondamentalmente positivi, che i casi della vita immergevano in situazioni tragiche e che per questo facevano facilmente appello alla simpatia, alla solidarietà del pubblico. Un testo esemplare fu sotto questo aspetto il primo lungometraggio in tre bobine in cui l'attrice fu protagonista assoluta, *Amore bendato* della Celio, dove era una zingara di buon cuore che si trasformava in signora per rimanere alla fine l'unica providenziale consolatrice di un povero cieco. (Aldo Bernardini - Vittorio Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Milano, Coliseum, 1987)

Gys played in no less than 25 films for Cines and Celio in the years 1913/14. They were generally short or medium length (one or two-reelers), in which she had the opportunity of testing her abilities, interpreting various star roles. Her film personality began to grow, though it took several years and different film roles to fully develop. In the first films, made in 1913, Gys, helped by directors such as Negroni, Guazzoni and Antamoro, played roles which were almost always pathetic, in a series of stories in which, for the most part, she played the innocent romantic girl of noble birth or peasant extraction who is the unfortunate and innocent victim of disreputable mothers, dishonest husbands and step-fathers, of jealous duchesses or sinister adventurers. They were characters who were fundamentally positive, which the events of life had brought into tragic situations. This gave them strong appeal to public sympathy and support. A representative example of this type was her first full-length three-reeler film in which the actress played the main role. It was Celio's Amore bendato (lit. Blind Love) in which she plays a kind-hearted gypsy girl who becomes a lady and finally remains the sole source of comfort to a poor blind man. (Aldo Bernardini - Vittorio Martinelli, Leda Gys, attrice, Milan, Coliseum, 1987).

ore 15.00

Doug - Uno uno prima

THE LAMB (USA, 1915). R.: W. Christy Cabanné (supervisione: D.W. Griffith). S.: dal racconto di D.W. Griffith, *The Man and the Test*. S.: W: Christy Cabanné. F.: William E. Fildew, G.W. Bitzer. In.: Douglas Fairbanks (Gerald), Seena Owen (Mary), Lillian Langdon, Monroe Salisbury, Kate Toncray, Alfred Paget. P.: Triangle/Fine Arts. 35mm. L.: ca 1300m. D.: 70' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: George Eastman House

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Douglas Fairbanks, nasce, con il nome di Ulman, a Denver nel 1883. Figlio di un avvocato ebreo che abbandonerà la famiglia dopo pochi anni, il giovane Douglas decide di dedicarsi al teatro ed esordisce piuttosto giovane in compagnie itineranti. Giunto finalmente a New York, trova il successo in ruoli di giovanotto brillante e atletico (iniziano qui i suoi famosi "stunts"). Nel 1907 sposa Beth Sully, figlia di un ricco uomo d'affari che lo prende sotto la sua tutela e gli affida la sua fabbrica di saponi. Fairbanks resiste ben poco e ritorna ai palcoscenici di Broadway dove - nel 1915 - viene contattato dai responsabili della Triangle, ben decisi a scritturare i nomi più famosi della scena teatrale per "nobilitare" il cinema nonostante lo scetticismo quando non l'aperta ostilità - che colpisce anche Fairbanks - di D.W. Griffith. Dopo lunghe riflessioni, Fairbanks accetta l'offerta. E la storia comincia.

Dopo un'estate di attesa, venne finalmente proposto a Fairbanks qualcosa: uno script (di autore sconosciuto) intitolato *The Lamb*, basato su *The New Henrietta*, la commedia di Broadway in cui egli aveva recitato. Christy Cabanné, a lungo assistente di Griffith, diresse il film, mentre Griffith si limitò a una generica supervisione. Nonostante pareri contrari di Anita Loos e di suo marito, il regista John Emerson, la personalità cinematografica di Fairbanks emerse con chiarezza in questo primo film. Era la storia di un affettato snob dell'est invitato a trascorrere un periodo in casa di amici nel selvaggio West e costretto, da una serie di circostanze sfortunate, a difendere Seena Owen, nei panni della ragazza che non corrisponde al suo amore, dalle insidie di indiani malvagi. Era una trasformazione che affascinava Fairbanks. Nel corso di questo breve elementare film, Fairbanks era un tenero giovane educato ed inibito che scopriva dentro di sé sorprendenti risorse per affrontare difficili cambiamenti. Da quando cominciò a percorrere la Storia in cerca di storie, il personaggio che scelse di interpretare con maggiore frequenza fu quello del playboy sventato che sfrutta questa caratteristica come copertura per nascondere la sua vera, eroica natura (un esempio è *The Mark of Zorro*).

The Lamb venne inviato a New York, lasciato in attesa, e Fairbanks lo seguì, del tutto convinto di non avere un futuro nel cinema.

Tuttavia, *The Lamb* finì per essere importante in quanto fu il primo tentativo mai compiuto di fissare un prezzo d'ingresso paragonabile a quello di uno spettacolo teatrale per una normale proiezione cinematografica. Per questo esperimento (il prezzo massimo era di tre dollari), Aitkin volle qualcosa da ciascun produttore della Triangle, e il film di Fairbanks finì per essere il miglior prodotto disponibile del settore Griffith, il quale, occupato da *Intolerance*, era rimasto indietro con le sue produzioni di film "leggeri".

Born in 1883 in Denver, Douglas Fairbanks, the son of a Jewish lawyer, made his theatre debut at a rather young age; after few years spent with minor roles or as a chorus boy, he finally obtained success, playing the character of a brilliant and athletic young man. In 1907, he married the young Beth Sully, the stage-crazy daughter of a rich businessman who took him under his wings and offered him a job as executive of his soap firm. Douglas went soon back to Broadway, where he stayed until he received the offer of Triangle. At that time the production company had decided to hire as many Broadway stars as possible, despite Griffith's opposition. After long thinking, Douglas Fairbanks accepts the offer, and the story begins.

After a summer of idleness Fairbanks was finally given something to do - a script (author unknown) called The Lamb, based on The New Henrietta, the Broadway comedy in which he had appeared. Christy Cabanne, long-time Griffith assistant, directed while D.W. "supervised" from as great a distance as he could. Despite claims to the contrary put forward on behalf of Anita Loos and her director husband, John Emerson, a great deal of Fairbanks's essential screen personality was set forth in this first film. It was the tale of an effete Eastern snob invited to join a house party in the Wild West and forced, through a chain of unlikely circumstances, to rescue and defend Seena Owen, playing the girl who scorns his love, from marauding Indians. This was a transformation that fascinated Fairbanks. In one after the other of this short, early films he was a sissy or a seriously inhibited youth who found within himself the surprising resources to rise to difficult challenges. Even when he began rummaging through history for stories, the character he chose to play often used the role of the unconcerned, uninvolved playboy as a way of disguising his true, heroic nature (see the Mark of Zorro, for instance).

The Lamb was shipped to New York in due course and Fairbanks followed, pretty well convinced he had no future in the movies. Nevertheless, The Lamb turned out to be necessary for a consequential event in film history - the first attempt by anyone to charge admission prices comparable to those of a stage attraction for ordinary, programme movies. For this experiments (the top price was three dollars) Aitkin wanted something by each of the Triangle producers, and Fairbanks' picture turned out to be the best thing available from the Griffith unit which, in its preoccupation with Intolerance, had fallen well behind in its production of bread-and-butter films.

ore 16.10

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

DIE BRÜDER SCHELLENBERG (*Il supplizio di Tantalo* / Germania, 1926). R.: Karl Grune. S.: dal romanzo di Bernhard Kellermann. Sc.: Willy Haas, K. Grune. F.: Karl Hasselmann. M.: Werner Richard Heymann. Scgf.: Karl Görge, Kurt Kahle. In.: Conrad Veidt, Lil Dagover, Liane Haid, Henry de Vries. P: UFA. 35mm. L.: 2280m. D.: 95' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Bundesarchiv - Filmarchiv

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

Willy Haas, capo-redattore del berlinese *Film-Kurier* e poi dal 1925 della rivista letteraria *Die literarische Welt*, collaboratore e amico di Murnau, sceneggiò vari film prodotti o coprodotti nella Germania di Weimar. Tra questi, *Der brennende Acker* (1921, F.W. Murnau), *Die freudlose Gasse* (1925, G.W. Pabst), *Thérèse Raquin/Du sollst nicht ehebrechen* (1927, J. Feyder), *Galgenton* (1929, K. Anton). Collaborò anche con Max Mack, Friedrich Zelnik.

Parla poco, lentamente, con lunghe pause per riflettere. Pensa lentamente e coscienziosamente. Ha tempo, perché sa quali sono i suoi obiettivi. In mezzo ad una confusione rumorosa, chiassosa, fastidiosa, nel suo centro più caldo, a Potsdamer Platz, c'è qualcos'altro, quasi un miracolo: un ufficio dominato da un'atmosfera di tranquilla, imperturbabile solidità. È l'ufficio di Grune all'Ufa. Oggi ha visto cinquecento volti: assegna personalmente ogni singolo ruolo da comparsa. È stanco morto. Ma è pronto a discutere per due ore una breve scena del copione che va cambiata, e nuovamente le sue parole sono così chiare, pacate, sicure e calme, come se si trovasse all'ombra delle vecchie querce del suo terreno in campagna. Ha fiducia in se stesso: e cinque minuti dopo chiunque ha fiducia in lui, nella sua volontà e nelle sue capacità artistiche. Si avrebbe fiducia anche ignorando di sedere di fronte al regista di *Die Straße* e *Schlagende Wetter*.

Rare volte ho incontrato un uomo così intensamente visivo. Ci sono davvero pochi registi capaci di respingere venti volte una scena del proprio sceneggiatore, fin quando quella non si "accomoda" - lui lo fa. Ma rare volte l'autore crede fondato questo rifiuto. (...) Migliaia di parole spese inutilmente. Grune non dice dieci parole - e si è imparato qualcosa. Un miracolo: il più terrificante lavoro per un autore di film, la demolizione e ricostruzione di un edificio già pronto, in questo caso lo rallegra; perché anche distruggere diventa un'operazione produttiva, quando si lavora fianco a fianco con questo fertile cervello.

Come tutti gli uomini coerenti, Grune talvolta sembra incoerente. Non si lascia mai persuadere; ma non di rado si fa convincere. Gli viene proposta una scena. Ancora non la vede. La respinge. Tuttavia, nel corso della giornata, l'autore la visualizza sempre più chiaramente. Il mattino successivo può recitarla: naturalmente in maniera maldestra, da dilettante, eppure ci riesce. Grune riflette cinque, dieci minuti. Poi corregge qui e là le sfumature che suonerebbero false - e accetta il resto. Ho la sensazione che, in linea di massima, solo con Grune ho imparato lentamente a plasmare una scena in modo che sia vera, fin dove le mie capacità visive e mimiche arrivano." (Willy Haas, "Zusammenarbeit mit Grune", *Film-Kurier*, n. 218, 16/9/1925; ora in *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent*, a cura di W. Jacobsen, K. Prümme e B. Wenz, Berlin, Hentrich, 1991)

"He speaks little and slowly, taking long pauses to think. He thinks slowly and consciously. He takes time because he knows what his objectives are. In the midst of a noisy, boisterous, irritating chaos, at its busiest centre, Potsdamer Platz, there is another world. It is almost a miracle to find an office in which silence and calm stability reigns. It is Grune's office at Ufa. Today he has seen five hundred faces. He chooses every walk-on role himself. He's dead tired. Yet he is ready to spend two hours talking about a short scene in the script which has to be changed and once again his words are so clear, placid, sure and calm, as if he were sitting in the shade of old oak trees on his land in the country. He is self-assured and, after five minutes, anyone has faith in him, in his goodwill and in his artistic capacity. They would have faith in him, even ignoring the fact that they are sitting in front of the director of *Die Straße* and *Schlagende Wetter*.

Very rarely have I seen a man with a vision which is so mimetic. There are indeed few directors who are capable of rejecting a scene twenty times in a script submitted by their own screen writer until he "gets it right" - and he does. Very seldom does the writer believe the rejection to be justified. (...) Thousands of words wasted... Grune doesn't speak more than ten words. And if the writer has learned something, then a miracle happens. The most terrifying work for a script writer, the destruction and rebuilding of an edifice which was already there, in this case delights him because even destruction becomes a productive process when you are working side by side with such a fertile mind as this.

Like all consistent men, he sometimes seems inconsistent. He never may be pushed but quite often he may be convinced. A scene is suggested to him. He still doesn't see it. He rejects it. Yet during the day the author visualises it more clearly. The following morning he is able to re-enact it - obviously clumsily, in amateur fashion, but he manages it. Grune pauses for five, ten minutes, then corrects here and there certain nuances which might ring falsely, and accepts the rest. I have the feeling that, generally speaking, only with Grune have I learned to mould a scene in a way which is real, to the point where my visual and mimetic capacities are fully realised." (Willy Haas, "Zusammenarbeit mit Grune", *Film-Kurier*, no.218, 16/9/1925; now in *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent*, by W. Jacobsen, K.Prümme and B.Wenz, Berlin, Hentrich, 1991)

ore 17.45

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

VENUS IM FRACK (*Venere in frac* / Germania, 1927). R.: Robert Land. Sc.: Ladislaus Vajda. In.: Carmen Boni, Max Hansen, Georg Alexander, Ida Wust, Evi Eva. 35mm. L.: 1971m. D.: 90' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: National Film & Television Archive

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

Questo film è una fine e arguta satira della vita che conduce oggi giorno la nostra donna che, dimentica ormai di tutti i fascino lievi e le grazie gentili di cui un tempo era adorna, ora tende maledettamente a mascolinizzarsi, rinunciando a tutte le sue attrattive squisitamente femminili, per creare il tipo della maschiotta. Accenno solo, in un fugace *en passant* alla trama nuova e garbata di questa *Venere in frac* perché l'interesse maggiore non sta giustamente nel fatto in sé, ma nella interpretazione superiore di Carmen Boni, la nostra tanto brava e modesta Carmen Boni.

Carmen Boni, graziosissima maschiotta dello schermo, possiede una inesauribile verve comica non disgiunta a una *gaminerie* del tutto personale: ella ha interpretato con la più intelligente vivacità il ruolo di modernissima avvocatessa, che par proprio creato su misura per lei: in questa indovinata satira paradossale dei tempi che corrono, *Venere in frac*." (Grog., *Cine-Gazzettino*, 13/5/1927)

This film is a fine, subtle satire on the everyday life of our womenfolk who, now forgetting all the charming delicacy and gentle grace with which they once behaved, now tend to behave like men, renouncing all their exquisitely feminine attractions in order to create a type of boyishness. I mention, in passing, the delightful new plot in this Venere in Frac (Venus in Tails) because the main interest is not in the piece itself but in the fine performance of Carmen Boni, our talented and modest Carmen Boni.

Carmen Boni, charming screen boy-actress, has an inexhaustible comic verve combined with a gaminerie which is quite her own. She plays the role of the modern lady lawyer, a part which seems to have been made for her, with intelligent vivacity, in this successful paradoxical satire on changing times, Venere in Frac. (Grog., Cine-Gazzettino, 13/5/1927)

ore 19.15

Italia taglia

QUANDO L'ITALIA NON ERA UN PAESE POVERO (Italia,1997) R.: Stefano Missio. F.: Diana Canzano. Scgf.: Luisa Nisco. M.: Ilaria de Laurentiis. Mu.: Tony Pagliuca.

Interviste a : Tinto Brass, Mark-Paul Meyer, Mario Musumeci, Pasquale Ojetti, Valentino Orsini, Maria Rosada, Paolo e Vittorio Taviani, Virgilio Tosi, Elena Traversi, Oberdan Trojani. P.: Centro Sperimentale di Cinematografia con la collaborazione della Fondation Européenne Joris Ivens. 16mm. D.: 45' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Documentario sul documentario che Joris Ivens girò in Italia su commissione di Enrico Mattei. Stefano Missio, intervistando i fratelli Taviani, Tinto Brass e altri personaggi che nel 1960 affiancarono il grande regista olandese, ha raccontato la travagliata vicenda di un film censurato e misteriosamente scomparso.

Quando l'Italia non era un paese povero presenta una breve sequenza di alcune immagini tagliate dalla censura nel 1960 e mai viste in Italia; sempre all'interno del documentario sono presenti una serie di immagini inedite del regista olandese.

Danno le loro testimonianze nel documentario i registi Valentino Orsini, i Taviani, Tinto Brass, Virgilio Tosi, una storica montatrice come Maria Rosada, il direttore della fotografia Oberdan Trojani, i funzionari delle cineteche olandese e italiana Mark Paul Meyer e Mario Musumeci, il giornalista Pasquale Ojetti e la sincronizzatrice e montatrice Elena Traversi. I documentari cartacei e fotografici provengono dalla Fondation Européenne Joris Ivens, dall' Agenzia Giornalistica Italia, dall' Associazione Fondo Alberto Moravia e da alcuni archivi e collezioni private.

A documentary about the documentary which Joris Ivens was commissioned by Enrico Mattei to make in Italy. Stefano Missio, interviewing the Taviani brothers, Tinto Brass and other personalities who assisted the great Dutch director in 1960, tells the disturbing story of a film which was censored and mysteriously disappeared.

Quando L'Italia non era un paese povero provides a brief sequence of several clips which were cut by the censorship in 1960 and never seen in Italy. The documentary also contains several clips by the Dutch director, shown here for the first time.

The documentary includes accounts by witnesses such as the directors Valentino Orsini, the Taviani brothers, Tinto Brass and Virgilio Tosi, the famous editor Maria Rosada, director of photography Oberdan Trojani and staff of the Dutch and Italian film archives Mark-Paul Meyer and Mario Musumeci, the journalist Pasquale Ojetti and the

synchroniser and editor Elena Traversi. Documentary and photographic material comes from the Fondation Européenne Joris Ivens, from the Italian Journalistic Agency, from the Associazione Fondo Alberto Moravia and from several archives and private collections.

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Doug

THE BLACK PIRATE (*Il pirata nero* / USA, 1925) R.: Albert Parker. S.: Elton Thomas (pseudonimo di Douglas Fairbanks). Sc.: Jack Cunningham. F.: Henry Sharp. Scgf.: Dwight Franklin, Carl Oscar Borg. M.: William Nolan. Mu.: Mortimer Wilson. In.: Douglas Fairbanks (Michel, il pirata nero), Billie Dove (la Principessa), Anders Randolph (capo dei pirati), Donald Crisp (McTavish), Tempe Pigott (Duenna), Sam De Grasse (il tenente), Charles Stevens, Charles Belcher, Fred Becker, John Wallace, E.J. Ratcliffe, Mary Pickford (rimpiazza Billie Dove nel bacio che chiude il film). P.: Elton Corp./United Artists. 35mm. L.: 2069m. D.: 95' a 23,5 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: National Film & Television Archive

Partitura originale di Mortimer Wilson diretta da Gillian B. Anderson, eseguita da Cinemusica Viva: Original score by Mortimer Wilson, conducted by Gillian Anderson, performed by Cinemusica Viva: Anna D'Eufemia (clarinetto), Andrea Fari (percussione), Marianna Finarelli (violoncello), Maria Galantino (piano), Piero Galantino (contrabbasso), Antonella Guasti (primo violino), Thuridur Jons-Dottir (flauto), Paolo Pani (trombone), Silvia Tarozzi (secondo violino), Luigi Zardi (tromba)

Il pirata nero fu il maggiore successo di Fairbanks ed anche il primo con una grande star ad essere interamente girato con il procedimento Technicolor bicromico, basato sulla scomposizione del rosso e del verde. Quello stesso anno (1925) uscì *The Phantom of the Opera*, protagonista Lon Chaney, nel quale tuttavia solo alcune sequenze erano state realizzate a colori. Secondo Rudi Behlmer, "Fairbanks era un impresario accorto, spese 125.000 dollari e 15.000 metri di pellicola per testare e scegliere i colori adatti, le gradazioni di trucco, le tinte per l'imbibizione del girato e per vagliare l'opportunità di girare in esterno. Le isole Catalina furono scartate in quanto la sabbia e il fogliame non davano risultati soddisfacenti sullo schermo. Dopo vari test si decise di girare il novantacinque per cento della produzione negli studi della United Artists (...) Poiché la carnagione e il colorito dell'attrice Billie Dove erano stati ripresi con buon effetto in *Wanderer of the Wasteland* (1922, primo western in Technicolor interamente girato in esterni), l'attrice fu scelta come partner di Fairbanks". (Federico Magni)

Dopo *Robin Hood* (1922), che era accompagnato da una classica, semplice partitura di Victor Schertzinger, Douglas Fairbanks cominciò a rendere popolare l'idea di usare accompagnamenti originali creati da grandi, rinomati musicisti. Per questo scelse il compositore americano Mortimer Wilson (1876-1932). Anche se pur sempre melodica e diatonica, la struttura musicale e il linguaggio armonico degli accompagnamenti di Wilson erano complessi, spesso calibrati sull'emozione dell'intera sequenza. Queste partiture hanno sempre mostrato una superiore unità musicale rispetto agli accompagnamenti fatti utilizzando compilazioni musicali. L'abitudine di usare composizioni originali diventò dominante per l'accompagnamento dei film, anche documentari, prodotti dopo il 1929. Inizialmente, l'approccio di Fairbanks non fu privo di detrattori, ed erano in buon numero quelli che, abituati alle compilazioni di vari brani musicali, le preferivano; ma l'adozione della partitura originale nel cinema di epoca sonora è un tributo alla lungimiranza di Fairbanks. (Gillian B. Anderson)

The Black Pirate was Fairbanks' greatest success and also the first film with a major star to be entirely shot using the two-colour Technicolor process, based on red and green colour separation. The Phantom of the Opera came out that same year (1925), with protagonist Lou Chaney. However, only a few sequences were shot in colour. According to Rudi Behlmer, "Fairbanks was a shrewd impresario. He spent 125,000 dollars and 15,000 metres of film in order to test and choose the appropriate colours, the grades of make-up, the colours for the toning of the film and to examine the possibility of doing outdoor shooting. The Catalina islands were rejected because the sand and the foliage did not give satisfactory results on screen. After various tests it was decided to shoot ninety five per cent of the film at United Artists Studios (...) Billie Dove was chosen as Fairbanks' partner because her complexion and colouring were filmed to good effect in Wanderer of the Wasteland (1922), the first Technicolor western, filmed entirely on location. (Federico Magni)

After Robin Hood (1922), which was accompanied by a typical facile score by Victor Schertzinger, Douglas Fairbanks began to popularize the idea of using original scores by major, serious composers. For the purpose, he chose the American composer Mortimer Wilson (1876-1932). Although still melodious and diatonic, the musical structure and harmonic language of Wilson's scores were complex, often aimed at the emotion of an entire scene. They always had an overall musical unity that was lacking in compiled scores. It was this tradition of using an original score that became the dominant musical tradition for the accompaniment of feature and documentary films after 1929. Initially, Fairbanks' approach was not without its detractors as there were many, accustomed to the hodgepodge approach of the compiled score, who preferred it, but the adoption of the original score approach in the sound-film era is a tribute to Fairbanks foresight. (Gillian B. Anderson)

Cinema Lumière

ore 10.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

Note sulla storia dell'accompagnamento musicale dei film muti / Notes on accompaniments of silents films

Lothar Prox (Schumann Hochschule, Düsseldorf)

ore 15.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

Preservare il cinema o creare "mostri"? / To preserve cinema or to produce "mongrels"?

Gillian B. Anderson (Washington)

ore 16.20

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

Guardare un film muto e immaginare la sua musica / Looking at a silent film and picturing its music

Eric de Kuyper (Nijmegen)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Doug

HIS PICTURE IN THE PAPERS (*L'eroico salvataggio del diretto di Atlantic* / USA, 1916) R.: John Emerson (supervisione: D.W. Griffith). Sc.: John Emerson, Anita Loos. In.: Douglas Fairbanks (Pete Prindle), Loretta Blake (Christine Cadwalader), Clarence Handyside (Proteus Prindle). P.: Triangle/Fine Arts. 35mm. L.: 1220m D.: 64' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Stefano Maccagno*

Fairbanks stava lavorando con diversi registi e sceneggiatori, ma per due anni consecutivi Loos e Emerson furono i suoi preferiti. Tutti i loro film erano fatti con la stessa formula: uno smidollato dell'est o un playboy europeo o un povero ragazzo ricco prova la sua virilità attraverso qualche avventura folle e romantica. O, come variante, l'eroe di Fairbanks è un

sgornatore frustrato, bloccato in qualche lavoro monotono e smanioso di avventura e di evasione. Anni dopo Doug ha detto che in queste vecchie commedie lui cercava di “cogliere lo spirito reale della gioventù... quello spirito che prende le scorciatoie e si lancia impetuosamente verso i suoi obiettivi, che non perde tempo ad aggirare gli ostacoli, ma li salta, insomma il grande, irrequieto e impaziente Spirito della gioventù che cavalca ogni rischio gli si presenti davanti.”

Pur essendo un po' enfaticizzata (...), questa descrizione è abbastanza fedele. Le centinaia di migliaia di giovani americani intrappolati in noiosi lavori “dalle 9 alle 5” guardavano le avventure di Fairbanks (per dirla con le parole di Alistair Cook) “come un antidoto, una meta cui aspirare per lo stressato lavoratore della città...una fonte costante d'ispirazione.” Il personaggio che Anita Loos aveva inventato per lui era stato preparato per mascherare le sue deficienze d'attore e offrirgli tutte le opportunità di sfruttare le sue abilità da ginnasta. In *His Picture in Papers*, combatte svariati round contro un pugile professionista, si lancia dal ponte di un transatlantico, e compie un pericolosissimo salto mozzafiato da un treno in corsa. (...)

Fairbanks preparava tutti i suoi *stunts* in anticipo, mentre molte della scene senza azione venivano improvvisate all'ultimo minuto. (G. Carey, *Doug & Mary*, E. P. Dutton, New York 1977)

Douglas Fairbanks è contemporaneo dei grandi comici americani. Il suo primo film, *The Lamb*, del 1915, è tratto dalla pièce *The New Henrietta*, di Winchell Smith e Victor Mapes. Nel 1920 Herbert Blaché gira con Buster Keaton *The Saphead*, basato sullo stesso materiale. Entrambi interpretano il ruolo - un po' laterale rispetto alle loro caratteristiche tipologie - del sempliciotto ingenuo ma vincente. Nel 1919 Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D. W. Griffith fondano la United Artists Corporation. Ci sono foto in cui è difficile distinguere chi sia Chaplin e chi Fairbanks, così simili sono nella statura e nella fisionomia. Il 1923 è l'anno del più noto film di Harold Lloyd, *Safety Last*. Nel 1922 lo specialista di film d'azione Allan Dwan gira *Robin Hood* con Douglas Fairbanks. Nel 1924 Raoul Walsh, maestro dei film d'avventura, gira con Fairbanks *The Thief of Bagdad*. In questi film i protagonisti compiono vere e proprie scalate mozzafiato. Lloyd e Fairbanks interpretano di persona le scene acrobatiche. Entrambi hanno ormai interiorizzato nella loro maschera comica l'americano *keep smiling*, e digrignano i denti anche nell'attimo di estremo pericolo. Ciò che Allan Dwan ha detto a proposito di Fairbanks potrebbe benissimo valere anche per Lloyd: “Gli stuntmen dovevano imitarlo, e tuttavia ciò che facevano dava sempre l'impressione di essere un numero acrobatico. Ma quando era in azione lui tutto sembrava reale”. (Thomas Brandlmeier, “Ridi e anche il mondo ride!”, in *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

*Fairbanks was to work with other directors and writers, but Loos and Emerson were his favorite collaborators for the next two years. All their films were made from the same formula: an Eastern effete or a European playboy or a poor little rich boy proves his manhood through some kind of crazy, romantic adventure. Or, as a variation, the Fairbanks hero was a frustrated dreamer, caught in some humdrum job and longing for romance and excitement. Years later Doug said that in these early comedies he had tried “to catch the real spirit of youth...the spirit that takes short cuts and dashes impetuously at what it wants, that doesn't take time to walk around obstacles, but hurdles them - the fine, restless and impatient, conquering spirit of youth that scales whatever hazards are in its way.” Though a bit overstated (Doug seems to be parroting his own notices), this description is apt enough. The hundreds of thousands of young American men trapped in monotonous nine-to-five jobs did look on Doug's adventures (in Alistair Cook's words) “as an antidote, a goal for the fretting city worker to aim at...a source of constant inspiration.” Nonetheless, it seems pretty certain that Doug didn't set out to capture the spirit of youth - that was an afterthought. The screen character Anita Loos devised for him was designed to minimize his deficiencies as an actor and to give him every opportunity to display his abilities as a gymnast. In His Picture in Papers, he went several rounds with a professional boxer, dove from the deck of an ocean liner and took a breath-taking (and very dangerous) leap from a speeding train. (G. Carey, *Doug & Mary*, E. P. Dutton, New York 1977)*

Douglas Fairbanks is a contemporary of the great American comedians. The plot of his first feature film, The Lamb, from 1915, was taken from a play by Winchell Smith and Victor Mapes, The New Henrietta. In 1920 Herbert Blaché directed Buster Keaton in The Saphead, based on the same play. Both actors play the role - slightly different from their usual ones - of the naive but winning simpleton. In 1919 Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford and D.W. Griffith founded United Artists Corporation. There are photographs of that period where it is rather difficult to tell who is Chaplin and who is Fairbanks, as they are so similar in height and features. 1923 saw the release of the most famous feature by Harold Lloyd, Safety Last, in 1922 a specialist in action movies, Allan Dwan directed Robin Hood with Douglas Fairbanks and in 1924 Raoul Walsh, the master of adventure movies, directed Fairbanks in The Thief of Bagdad. The protagonists of these films perform daredevil feats. Lloyd and Fairbanks perform in acrobatic scenes and both seem to have already fully assimilated the American “keep smiling” tenet in their comic mask, thus baring their teeth even when danger is extreme. What Allan Dwan said about Fairbanks could be true also for Lloyd: “Stuntmen were supposed to imitate him, but what they did seemed always an acrobatic trick, while when he was in action everything seemed so real”. (Thomas Brandlmeier, “Laugh and the World will Laugh with You”, Cinegrafie, n. 12, 1998)

ore 10.10

STEFANO Pittaluga, un anonimo protagonista

THE CAT AND THE CANARY (Il castello degli spettri; Gatto e canarino / USA, 1927) R.: Paul Leni. Sc.: Robert F. Hill, Alfred A. Cohn. F.: Gilbert Warrenton. In.: Laura La Plante (Annabelle West), Creighton Hale (Paul Jones), Tully Marshall (Roger Crosby), Forrest Stanley (Charlie Wilder), Gertrude Astor (Cicily Young), Flora Finch (Susan Sillsby), Arthur Edmund Carewe (Harry Blythe), Martha Mattox (“Mammy” Pleasant), George Siegmann (Hendricks), Lucien Littlefield (Dr. Patterson), Joe Murphy (Milkman), Billy Engle (conducente di taxi). P.: Carl Laemmle per Universal. 35mm. L.: 2000m D.: 80' a 22 f/s. Didascalie cecoslovacche / Czech intertitles

Da: Narodni Filmovy Archiv, Praga

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudeau

Nel settembre 1927, escono negli Stati Uniti due film realizzati da tedeschi che lavoravano per la prima volta a Hollywood: *The Cat and the Canary* di Paul Leni e *Sunrise* di F.W. Murnau. Per la maggior parte dei critici questi due lungometraggi sottolineano, ciascuno a modo suo, la grande influenza del cinema tedesco su quello americano della fine degli anni venti (Ernst Lubitsch si è già imposto a Hollywood e altri si stanno velocemente adattando al cinema americano). Si notano in particolare i movimenti di macchina, gli effetti speciali nelle “sequenze di montaggio” delle scene iniziali e le scenografie costruite in stile espressionista. Per la Fox Film Corporation, *Sunrise* fu un progetto importante e assai prestigioso ma, contemporaneamente, una delusione economica. Il successo di *The Cat and the Canary* incoraggiò l'Universal a promuovere questo genere di produzione fino agli anni trenta.

Il thriller aveva le sue radici nel gusto del teatro di Broadway per il mistero. *The Cat and the Canary*, allestito nel 1922, fu un altro grande successo della scena. In queste pièce, gli eroi sono dei personaggi che si ritrovano, spesso di notte, in una casa incantata a partecipare a un ballo in maschera o alla lettura di un testamento. Qui incontrano esseri deformi, folli che, utilizzando passaggi segreti, si aggirano nella casa e, per vendetta o semplice istinto maligno, terrorizzano gli invitati. Il primo film di questo tipo, *One Exciting Night* (1922) di Griffith non ebbe seguito. Ma dopo gli adattamenti di successo rappresentati da *The Bat* (1926) e *The Cat and the Canary*, la casa infestata divenne uno dei luoghi più frequentati dal cinema. Uno degli ultimi esempi muti significativi fu *Seven Footprints to Satan* (1929) del regista danese Benjamin Christensen.

Il successo di *The Cat and the Canary* spinse la Universal a proporre un nuovo film del mistero a Paul Leni, *The Chinese Parrot* (1928), che avrà ugualmente un'ottima accoglienza. La sua terza produzione per gli studios fu un film in costume molto ambizioso, *The Man Who Laughs* (1928). L'incasso del film fu deludente e per questo la Universal propose a Leni di tornare al thriller gotico con *The Last Performance* (1928), una storia che mette ancora in scena un gruppo di persone condannate, stavolta dentro un vecchio teatro abbandonato nel quale si nasconde un aggressore misterioso.

Leni morì di setticemia nel 1929. Se non avesse incontrato questa fine tragica sarebbe diventato senz'altro uno degli autori di punta dei film di suspense che la Universal produsse in serie nel corso degli anni trenta. La maggior parte di questi film verrà infatti realizzata da registi stranieri (Whale, Florey, Freund), il che contribuisce a far sì che vi si respiri come un'atmosfera europea, quella che, agli occhi degli americani, caratterizza il genere stesso. (Kristin Thompson, *Les Cahiers du Muet*, n. 17, 1994)

In September 1927, two films came out in America which were made by German directors working for the first time in Hollywood - Paul Leni's The Cat and the Canary and F.W.Murnau's Sunrise. For most critics, these two full length films show, each in its own way, the great influence of German cinema on American cinema in the latter years of the 1920s - Ernst Lubitsch had already settled in Hollywood and others were rapidly adapting to American cinema. One notes the use of camera movement, the special effects in the “setting up sequences” in the initial scenes and the sets built in expressionist style. Sunrise was an important and fairly prestigious project for the Fox Film Corporation but at the same time a financial disappointment. The success of The Cat and the Canary encouraged Universal to promote this form of production right up to the 1930s.

The thriller had its roots in the Broadway theatre taste for mystery. The Cat and the Canary, made in 1922, was another great success of the moment. In this genre of film, the heroes are characters who find themselves, often at night, in a haunted house as guests at a masked ball or at the reading of a will. Here they meet deformed or demented beings who, using secret passages, wander the house and terrorize the guests, either for revenge or out of pure malice. The first film of this kind, Griffith's One Exciting Night (1922) did not achieve any great success. But after the success of The Bat (1926) and The Cat and the Canary the haunted house became one of cinema's favourite locations. One of the last silent cinema examples was Seven Footprints to Satan (1929) by the Danish director Benjamin Christensen.

The success of The Cat and the Canary encouraged Universal to propose another mystery film to Paul Leni, Le Perroquet Chinois (1928), which was to have equal success. His third film for the studios was a highly ambitious costume film, The Man Who Laughs (1928). The box office receipts for the film were disappointing and Universal therefore

suggested that Leni should return to the gothic thriller with *The Last Performance* (1928), a story which brings together once more a group of deformed people, this time inside an old abandoned theatre that hides a mysterious attacker.

Leni died of septicaemia in 1929. Had he not met this tragic end, he would certainly have become one of Universal Studios major horror film producers of the 1930s. Most of these films, in fact, were made by foreign directors (Whale, Florey, Freund), which helps to ensure that they have that European atmosphere which, to American eyes, characterises the genre. (Kristin Thompson, *Les Cahiers du Muet*, no.17, 1994)

ore 11.30

Ritrovati & restaurati - Leda Gys

I FIGLI DI NESSUNO - I episodio (Italia, 1921) R.: Ubaldo Maria Del Colle. S.: dal romanzo omonimo di Ruggero Rindi. Sc.: U. M. Del Colle. F.: Vito Armenise. In.: Leda Gys (Luisa), U.M. Del Colle (Poldo), Ermanno Roveri (Gualberto detto "Balilla"), Alberto Nepoti (Arnaldo Carani), Léonie Laporte (contessa Carani), Ignazio Lupi (il curato), Giulio Berenzone (il padre di Luisa), Rita Almanova (Edvige), Alberto Casanova, Adriana Vergani. P.: Lombardo Film, Napoli. 35mm. L.: 1978m. D.: 100' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca italiana, Milano - con la collaborazione di Goffredo Lombardo

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Sarà presente il figlio di Leda Gys, il produttore Goffredo Lombardo / *Leda Gys' son, the producer Goffredo Lombardo will be present at the screening.*

Il film, un classico del cinema popolare e del "feuilleton" cinematografico del cinema muto italiano, fu originariamente distribuito in tre episodi, rispettivamente intitolati *L'Inferno bianco*, *Suor Dolore* e *Balilla*, e la narrazione si dipanava per quasi 4 ore di proiezione. Purtroppo, nessuna delle copie ritrovate del film ha conservato la suddivisione in 3 episodi. Infatti, entrambe le copie italiane sopravvissute (presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano) sono articolate in due "Serie" (che suddividono circa a metà il metraggio complessivo di 3.400 metri), così come la versione americana del film, *Nobody's Children* (gentilmente messa a disposizione dall'Academy Archive di Los Angeles). La comparazione delle tre copie ha permesso di ricostruire la struttura narrativa del film (alquanto complessa), di identificare le colorazioni utilizzate in origine, e di stabilire la lista delle didascalie della versione italiana. Purtroppo ambedue le copie italiane sono incomplete e/o in avanzato stato di decomposizione; solo in alcuni casi si è potuto utilizzare la versione statunitense per colmare le lacune (per le didascalie, ad esempio, nel qual caso la diversa grafica utilizzata evidenzia il fatto che non figurano nella copia italiana), ma nella maggior parte dei casi ciò non è stato possibile, perché per il mercato nordamericano il film venne distribuito in una versione ampiamente rimaneggiata, rimontata, accorciata, con circa la metà delle didascalie rispetto alla versione italiana, e in molti casi modificando il testo delle didascalie. È interessante notare a questo proposito che la versione americana accentua il contenuto "rivoluzionario" di alcune didascalie, puntando decisamente verso una lettura "di classe" della vicenda.

I figli di nessuno costituiti uno dei più rilevanti successi del cinema italiano degli anni venti, ma ebbe difficoltà con la censura, per la spregiudicatezza di certi temi (la denuncia, per esempio, del lavoro minorile in miniera o gli accenni alla solidarietà operaia nella lotta di classe). Al primo episodio la censura impose infatti una serie di condizioni:

1) Ridurre la scena in cui si vede l'operaio che rimane vittima della mina, in modo che la proiezione termini al punto in cui il cadavere, trasportato nella cassetta del custode, viene adagiato su di un materasso, per terra. ; 2) modificare la scena in cui si vede la commissione degli operai, capitanata da Don Demetrio, recarsi dal conte Carani, in modo che dall'azione vengano eliminati tutti gli operai, facendo figurare il solo sacerdote che si reca dal conte, a nome di tutti loro; 3) sopprimere del tutto la scena che rappresenta l'insurrezione degli operai.

A trent'anni di distanza, nel 1951, Gustavo Lombardo e Ubaldo Maria Del Colle (quest'ultimo in veste di consulente) hanno prodotto una nuova versione del film, diretta da Matarazzo, che risultò uno dei maggiori successi di cassetta nella storia del cinema italiano di tutti i tempi. Il film uscì anche in Francia, in sei episodi (con il titolo di *Les enfants trouvés*). (Aldo Bernardini-Vittorio Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Milano, Coliseum, 1987)

The film, a classic of popular cinema of the 20s, was originally released in three episodes, for something around 4 and a half hours of projection.

Unfortunately, none of the prints that have been found keeps the original structure in three episodes. In fact, both prints found at the Cineteca Italiana di Milano are divided in two parts, dividing approximately in two halves the length of 3.400 meters, as the american release version (Nobody's Children, found at the Academy Archive in Beverly Hills), which is much shorter of the original Italian version, having been cut, re-edited and having been cut more than 60% of intertitles. Unfortunately both Italian prints are seriously incomplete and partly decomposed; only in few cases it was possible to use the American version to reconstruct the missing parts. Wherever intertitles were added from the American version, they were produced using a different layout. This was meant in order to make these intertitles recognizable; in fact the American version – and particularly its intertitles – differs from the original version because it emphasizes the "revolutionary" and "socialist" content of the film, therefore the text of the American version cannot be considered as always and perfectly consistent to the Italian version.

I figli di nessuno was one of the great successes of Italian cinema in the 1920s. But it encountered problems with the censor because of its open-minded approach of certain themes. For example, it denounced child labour in the mines and expressed support for the workers in their class war. The censor imposed a series of conditions upon the first episode: - 1) to reduce the length of the scene in which a worker becomes the victim of a mining accident, letting the film end at the point at which the body, which has been carried to the custodian's cottage, is laid out on a mattress on the ground. 2) to change the scene in which we see the workers committee, headed by Don Demetrio, visiting Count Carani, in such a way that all of the workers are removed from the scene so that only the priest is seen visiting the Count, acting in their name. 3) to remove altogether the scene which shows the workers' uprising. Thirty years later, in 1951, Gustavo Lombardo and Ubaldo Maria Del Colle (the latter as adviser) produced a new version of the film, directed by Matarazzo, which became one of the all-time box offices successes in the history of Italian cinema. The film also appeared in France in six episodes, under the title *Les enfants trouvés*. (Aldo Bernardini - Vittorio Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Milan, Coliseum, 1987)

ore 14.45

Doug

THE HALF-BREED (*Il meticcio della foresta* / USA, 1916) R.: Allan Dwan (supervisione: D.W. Griffith). S.: dal romanzo *In the Carquinez Woods* di Bret Harte. Sc.: Anita Loos. In.: Douglas Fairbanks (Lo Dorman), Alma Rubens (Teresa), Jewel Carmen (Nellie Wynn), Tom Wilkinson (Curson), Jack Brownlee (Winslow Wynn), Geo Beranger (Jack Brace), Sam De Grasse (Sceriffo Dunn). P.: Triangle/Fine Arts. 35mm. L.: 1008m. D.:54' a 16 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

In *The Half-Breed*, produzione della Triangle-Fine Arts, Douglas Fairbanks sostiene un altro di quei ruoli che ispirano immediata simpatia come quello di *The Good Bad Man*. La storia è tratta da Bret Harte e si svolge ai vecchi tempi nella selvaggia California, con Fairbanks che, nei panni del meticcio, se la cava egregiamente. La maggior parte delle sequenze è ambientata nella foresta delle grandi sequoie e in una strada di una piccola città californiana. (...) La storia è raccontata elegantemente e le splendide *locations* nella foresta usate per il film lo fanno sembrare anche più impressionante. Mr.Fairbanks aggiungerà un buon numero di ammiratori alla folla che già lo considera il suo attore preferito dello schermo. (*Variety*, Fred., 14/7/1916)

In The Half Breed, a Triangle-Fine Arts feature, Douglas Fairbanks has another of those sympathy-compelling roles that he played in The Good Bad Man. The story is one of Bret Harte's and deals with the early days in the California wilds, and as the half breed Fairbanks scores distinctly. The majority of the scenes in the picture are laid in the forest of giant redwood trees and in a street of the small California town (...)

The story is well told in film form and the wonderful locations used for the picture make it seem most impressive. Mr.Fairbanks will add a number of admirers of the host who hold him as their own particular screen favorite. It is a picture well worth playing by any exhibitor. (Variety, Fred., 7/14/1916)

ore 15.40

Ritrovati & restaurati - Indiani

WHEN THE BLOOD CALLS (*L'appel du sang* / USA, 1914) P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 325m. D.: 16' a 20 f/s . Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

A REDSKIN'S MERCY (*L'indien magnanime* / USA, 1914) P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 299m. D.: 14' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

LE CALUMET DE LA PAIX (USA, ca 1913) P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 364m. D.: 18' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

La Cinémathèque française conserva un fondo di western americani girati fra il 1910 e il 1914, pellicole sconosciute e raramente studiate dagli storici del cinema. Quattordici di questi film sono stati restaurati nel 1997. L'unica informazione certa che si aveva su questo fondo era che si trattava di produzioni Pathé, girate negli Usa da registi e attori americani. (...) Quando esce, nel 1914, l'ultimo di questi film, il cinema non si è ancora trasferito all'ovest e come *locations* vengono usate la campagna del New Jersey e dello Stato di New York. Appena usciti dalle grandi città, le produzioni si trovavano a disposizione spazi incontaminati, ancora selvaggi, dall'aspetto grandioso e facilmente accessibili. Il cinema fu in grado di far risaltare questi spazi e la natura dei suoi primi abitanti: gli indiani.

La scelta dei soggetti di questi film non è stata fatta in base ad una riflessione teorica, o alla volontà di dar conto di temi diversi. L'originalità di questo insieme si rivela film dopo film: l'indiano non è trattato allo stesso modo dei bianchi, ma è spesso depositario di virtù che fanno chiaramente difetto a questi ultimi. Dunque la sua riabilitazione non è iniziata negli anni cinquanta, contrariamente a quanto affermano pregiudizi cinefili comunemente accettati. Già all'inizio del secolo l'indiano è, al cinema, l'eroe senza paura e senza macchia di numerose produzioni popolari e senza pretese. È peraltro probabile che molti spettatori affascinati dalle scene di battaglia e dai vasti orizzonti, avessero loro stessi partecipato alle Guerre Indiane, che si erano concluse appena vent'anni prima. (Claudine Kaufmann, "Le silence sied à l'Indien", *Cinémathèque*, n. 12, 1997)

La Cinémathèque française holds a collection of American westerns made between 1910 and 1914 which are unknown to the public and rarely studied by film historians. Fourteen of these films were restored in 1997. The only reliable information that we have about this collection is that it comes from Pathé film productions which were made in the USA by American directors and actors. (...) When the last of these films were released in 1914, cinema had not yet moved west and the countryside of New Jersey and New York State was still being used for locations. Once out of the large cities, the production companies found wild, unspoiled areas of great grandeur, which were easily accessible. Cinema was able to depict these spaces and their first inhabitants, the Indians.

*The choice of the subjects for these films was not based upon any theoretical study or upon the wish to give an account of different themes. The originality of this arrangement becomes apparent film after film. The Indian is not treated in the same way as white men but is seen as having virtues which are often regarded by the latter as defects. His rehabilitation did not begin until the 1950s, contrary to what film lovers commonly believed. Already, by the beginning of this century, the Indian appears in the cinema as, the fearless unblemished hero of numerous unpretentious popular productions. It is also quite possible that many members of the audience who are fascinated by the battle scenes and vast open horizons have themselves fought in Indian wars, which were fought until barely twenty years ago. (Claudine Kaufman, "Le silence sied à l'Indien", *Cinémathèque*, n. 12, 1997).*

ore 16,30

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

LA SIRENE DES TROPIQUES (*La sirena dei tropici* / Francia, 1927). R.: Henri Etiévant e Mario Nalpas (ass. alla regia Luis Buñuel). Sc.: Maurice Dekobra. F.: Albert Duverger, Paul Coteret e Hennebains. Scgf.: Jacques Natanson. In.: Joséphine Baker (Papitou), Pierre Batcheff (André Berval), Régina Dalthy (Marquise Severo), Régina Thomas (Denise), Janine Borrelli. 35mm. L.: 2324m. D.: 100' a 20 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Partitura composta e eseguita da / *Score written and performed* by Wim van Tuyl (*pianoforte*) e Yvo Verschoor (*sintetizzatore, pista sonora*)

Già due volte la Baker era stata filmata: si tratta dei suoi spettacoli del 1926 e 1927 alle Folies-Bergère. Queste esperienze erano state assai spiacevoli. Lei non conosceva nulla né dell'illuminazione né del trucco del cinema. Senza prodotti con cui proteggersi, i riflettori le bruciavano gli occhi e l'accecavano. Ma intanto, era stata scelta come vedette di un film per il quale il celebre romanziere Maurice Dekobra aveva scritto la sceneggiatura, con i suggerimenti di Pepito (Abatino). Produttore e regista, Mario Nalpas doveva dirigere *La Sirène des tropiques* insieme ad un assistente spagnolo, molto giovane, di nome Luis Buñuel. Il film, muto, fu girato nel corso dell'estate 1927 nella foresta di Fontainebleau, che peraltro non si vede granché, essendo la maggior parte della storia pensata per un'ambientazione alle Antille.

Grosso modo, il film riprende la storia di Cenerentola, personaggio che, nella sua carriera cinematografica, Joséphine sembrava destinata a incarnare. (Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra. Joséphine Baker in her Time*, Doubleday, New York, 1989)

*She had been filmed a couple of times, doing dances from the 1926 Folies-Bergère show and then dances from the 1927 show. These had not been pleasant experiences. She knew nothing about lighting or makeup for film. Her eyelids, without oil on them, burned under the hot lights, which also blinded her. But now she was to have the lead in a feature film for which Maurice Dekobra, a well-known novelist, did the screenplay, with suggestions from Pepito (Abatino). La Sirène des Tropiques was produced and directed by Mario Nalpas, and its assistant director was a young Spaniard named Luis Buñuel. The silent film was shot in the summer of 1927 in the forest of Fontainebleau outside of Paris, a fact all too obvious in the film, which is supposed to take place largely in the Antilles. It tells the basic story with which it would be Josephine Baker's cinematic lot to be associated. (Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra. Joséphine Baker in her Time, Doubleday, New York, 1989*)*

ore 18,10

Ritrovati & restaurati

LOUISIANA STORY (USA, 1948)

R.: Robert Flaherty. Sc.: Robert e Frances Flaherty. F.: Richard Leacock. M.: Helen van Dongen. Mu.: Virgil Thompson (eseguita dall'Orchestra di Filadelfia diretta da Eugène Ormandy). In.: Joseph Boudreaux, Lionel le Blanc, Frank Hardy. P.: Robert Flaherty per la Standard Oil Company. 35mm. L.: 2220m. D.: 80' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Restauro curato da: Library of Congress, Museum of Modern Art e UCLA Film & Television Archive

Copia da: Stiftung Deutsche Kinemathek e Nederlands Filmmuseum

Nel 1943 la Standard Oil, che era rimasta stupefatta del successo di *Nanook*, ritenne che il petrolio offrissi al cineasta un soggetto analogo e che egli avesse tutte le carte in regola per cavarsela altrettanto bene. Questa fiducia si esprimeva con un contratto principesco: finanziamento completo del film, nessun limite tecnico da rispettare per il regista, che sarebbe stato il proprietario del film e ne avrebbe disposto a piacimento. E tutto questo senza che tanta generosità dovesse essere sottolineata nei titoli.

Questa impresa, che doveva esaltare l'eroismo degli operai petroliferi e farli conoscere al pubblico mondiale, poteva rifarsi sia alla scuola documentaristica inglese del 1928, sia alle diverse istanze del *cinéma-vérité* contemporaneo. La Standard Oil gli diede carta bianca nella scelta del luogo di estrazione del petrolio dove ambientare le riprese, un luogo nel quale avrebbe trascorso tre mesi prima delle riprese. (Henri Agel, *Robert Flaherty*, Seghers, Paris, 1965)

In 1943, Standard Oil, which was amazed by the success of Nanook, decided that petroleum held a similar attraction for the filmmaker and that it had all the elements to produce just the same result. This belief led to a handsome contract - the entire financing of a film with no technical limitations placed upon the director, who was to own the rights to the film and to distribute it as he pleased - and all of this without any acknowledgement of their generosity in the title sequence.

*This undertaking, which had to praise the heroism of petroleum workers and make them known to people throughout the world, could be seen as reflecting the English documentary school of 1928 as well as various aspects of the cinéma-vérité of the time. Standard Oil gave them complete freedom in the choice of the location for the filming of petroleum extraction, where they were to spend three months prior to filming. (Henri Agel, *Robert Flaherty*, Seghers, Paris, 1965).*

ore 19,30

Ritrovati & restaurati - Italia taglia

L' ITALIA NON È UN PAESE POVERO - I episodio: "Fuochi nella Valpadana" (Italia, 1960) R.: Joris Ivens, con la collaborazione di Valentino Orsini e Paolo Taviani. F.: Mario Dolci, Oberdan Troiani, Mario Volpi. M.: Elena Traversi, Maria Cenciarelli, Misa Gabrini. Mu.: Gino Marinuzzi. Commento: Alberto Moravia, Corrado Sofia. Voce: Enrico Maria Salerno. P.: PROA (Produttori Associati). 35mm. L.: 940m. D.: 34' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Nederlands Filmmuseum col permesso di Capi Films

Allora Enrico Mattei stava diventando un vero capitano d'industria, dirigeva l'Eni e voleva documentare questa esperienza anche in polemica con la stampa reazionaria e i gruppi conservatori italiani, ma soprattutto per combattere l'influenza americana nel campo dell'estrazione e della raffinazione degli idrocarburi liquidi e gassosi in Italia. Mattei era in contatto con la società di produzione Proa (Valli, il presidente, era un suo amico) che realizzava documentari d'arte e filmati di tipo sociale. Della Proa facevano parte anche Valentino Orsini e i fratelli Taviani e furono proprio loro a suggerire a Mattei il nome di Ivens per questo documentario. Ivens prima di accettare si documentò, chiedendo anche il parere e il consiglio di alcuni amici italiani, inclusi alcuni dirigenti del PCI. Ma alla fine accettò con entusiasmo perché in quel momento Mattei rappresentava un esempio positivo di capitalismo di stato e il tema propostogli rientrava sicuramente nei suoi interessi. Quando Ivens ebbe finito il film, lo fece vedere a Mattei e a Mattei piacque molto. Non ci fu assolutamente nessun contrasto tra i due. I problemi nacquero con i funzionari Rai che, come al solito più realisti del re, temevano che il potere democristiano, il pubblico televisivo non apprezzassero un film che mostrava un'Italia povera. Quindi chiesero a Ivens di operare dei tagli che naturalmente lui si rifiutò di fare. Addirittura allora fecero girare delle scene, quelle di Gela, ad altri operatori, scene che dovevano dare un'idea di una Sicilia assolutamente falsa ed edulcorata, con i carretti siciliani... La situazione si fece molto complessa perché Mattei in quel periodo stava vivendo una situazione politica ed economica estremamente difficile per cui fu costretto, sebbene a malincuore, ad abbandonare Ivens e il destino del film. Ivens temeva che il film originale andasse perduto e quindi escogitammo questo stratagemma. Siccome io, come stagista della Cinémathèque Française avevo accesso a una valigia diplomatica, trafugai il film in Francia servendomi di questo privilegio. (Tinto Brass)

At that time, Enrico Mattei, was on the way to become a true leader of industry. He was director of ENI (i.e. the Italian Agency for petroleum and gas) and wanted also to document his experiences against the reactionary press and the Italian conservative groups, but above all to fight against the American influence in the extraction and refinery of liquid petroleum and gas in Italy. Mattei was in contact with the Proa production company (it's president, Valli, was a friend of his) who made art documentaries and films of a social nature. Valentino Orsini and the Taviani brothers also worked for Proa and it was they who gave Mattei the name of Ivens for this documentary. Ivens did some background research before accepting. He also asked of several Italian friends, including several leaders of the Italian Communist Party for their opinion and advice. But he finally accepted with enthusiasm because Mattei, at that time, represented a positive example of State capitalism and the theme which had been proposed to him certainly interested him. When Ivens had finished the film, he let Mattei see it and Mattei liked it very much. There was absolutely no disagreement between the two. The problems arose with the staff of RAI (i.e. the Italian public Broadcasting company) who, as usual more Catholic than the Pope, feared the power of the Christian Democratic Party and that it would not appreciate a film on public television which showed Italy to be poor. They therefore asked Ivens to make cuts which he obviously refused to make. Indeed at that time he got other cameramen to shoot scenes, those in Gela, which were designed to create an idea of Sicily as a country which was absolutely false and saccharined, filming sicilian carts. The situation became much more complex because Mattei at this time was in an extremely difficult political and economical position. For this reason, he was forced, though reluctantly, to abandon Ivens and the fate of the film. Ivens feared that the original film would be lost and therefore thought up a strategy. As I, a Cinémathèque Française trainee, had access to a diplomatic bag, I smuggled the film into France by using this privilege. (Tinto Brass)

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (Italia, 1926) R.: Carmine Gallone, Amleto Palermi. Sc.: Amleto Palermi. F.: Victor Armenise, Alfredo Donelli. Scgf.: Vittorio Cafiero, D. Diano, Angelo Canevari, Giovanni Spellani, P. Buffa. C.: Duilio Cambellotti. Did.: Alfredo Panzini. In.: Viktor Varkony (Glauco), Rina de Liguoro (Jone), Maria Corda (Nydia), Bernhard Goetzke (Arbace), Emilio Ghione (Caleno), Vittorio Evangelisti (Apeceide), Lia Maris (Julia), Enrica Fantis (amica di Julia), Gildo Bocci (Diomede), Carlo Duse (Burbo), Ferruccio Biancini (Olinto), Vasco Creti (Sallustio), Alfredo Martinelli (Lepido), Giuseppe Pierozzi (Josia), Enrico Monti (Lidone), Bruto Castellani (Eumolpo). P.: Società Anonima Grandi Films. 35mm. L.: 3900m. D.: 145' a 24 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Partitura scritta e diretta da Antonio Coppola, eseguita dall'Orchestra sinfonica "Festival Sinfonietta Umbra" / Score written and conducted by Antonio Coppola, performed by the Orchestra sinfonica "Festival Sinfonietta Umbra"

L'idea di questa partitura nasce dopo oltre vent'anni di attività interamente pianistica prevalentemente dedicata al cinema muto, durante i quali ho avuto modo di sperimentare diversi sistemi e stili, di fronte a tutti i tipi di pubblico. Così, ho potuto verificare e constatare che il sistema più efficace è l'improvvisazione più pura e libera possibile, ovvero ciò che si verifica quando il pianista non conosce il film che sta suonando. Ho quindi direttamente applicato all'orchestra questo principio "rapsodico" di procedere, immaginando un'orchestra che "improvvisa" di fronte a un film che non ha mai visto. Dunque questa partitura procede per tre ore filate "da sinistra a destra" senza mai ripetere due volte lo stesso tema (esattamente come fa l'ignaro pianista che improvvisa) basando i suoi sforzi su tutto il repertorio tipico del sinfonismo. (Antonio Coppola)

Una paziente, ampia ricerca fra le cineteche dei due emisferi, ha portato alla scoperta di tre diversi "testi" o meglio "frammenti" del testo, originari d'epoca e a colori: una copia quasi completa sul piano narrativo (ma di circa 900 mt. più corta dell'archetipo) al Filmarchiv di Vienna, colorata in sequenze monocrome con imbibizioni e viraggi; e, al National Film and Television Archive di Londra, due frammenti: uno più lungo, anch'esso imbibito e virato, e uno più breve, di soli due rulli, colorato con il più complesso e spettacolare sistema policromo a matrici. Quest'ultimo, al di là della bellezza dei colori, è risultato la scoperta più intrigante: da un lato per la "sfida" tecnologica costituita dal tentativo di riprodurre quei colori nella copia odierna, operazione tutt'altro che semplice (...); e insieme per la constatazione che, in copie diverse, talune scene di un film potevano effettivamente essere colorate in modo diverso da una copia all'altra. Da qui ha preso avvio la fase decisiva di quello che aveva ormai assunto tutte le caratteristiche di un restauro completo, in ogni senso, del nostro film. (Mario Musumeci, "Alla ricerca del testo perduto. Il restauro de *Gli ultimi giorni di Pompei*", da *Gli ultimi giorni di Pompei*, Electa, Napoli, 1994)

The idea for this score came about after twenty years of entirely pianistic experience, mainly in the field of silent cinema; during this time I have had the opportunity of experimenting with different systems and styles, and in front of different types of audience. Thus I have been able to understand and identify the most effective system and the freest and purest form of improvisation possible, namely that which occurs when the pianist does not know the film which he is accompanying. I have therefore applied this "rhapsodic" principle of approach directly to the orchestra, imagining an orchestra which "improvises" in front of a film which it has never seen. This performance therefore continues for three hours, from beginning to end, without ever repeating the same theme twice (in exactly the same way as the ignorant pianist) basing all its energies upon the typical symphonic repertoire. (Antonio Coppola)

Cinema Lumière

ore 10.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

L'uso delle partiture secondo la prassi dell'epoca / The use of scores according to the practice of the time

Luciano Berriatúa (Filmoteca Española)

ore 11.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

Tavola rotonda: Televisioni e produzione di accompagnamenti musicali / Televisions and productions of musical accompaniments

Patrick Stanbury (Photoplay), Nina Goslar (ARTE), Carlo Piccardi (RTSI), Carmelo Marabello (RAI)

Coordinatore: Ruud Visschedijk

Cinema Lumière - salone superiore

ore 15.00

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema*

Improvvisazione su un film muto (esempi pratici) / **Improvising on a silent film** (practical examples)

Eric de Kuyper, Alain Baents (musicista, Bruxelles)

Cinema Lumière

ore 16.00

HISTOIRE(S) DU CINEMA (Francia 1987/98) R.: Jean-Luc Godard.

Videoproiezione degli episodi:

1/A *Toutes les histoires*. D.: 50'.

1/B *Une histoire seule*. D.: 40'.

Per più di dieci anni, Jean-Luc Godard ha lavorato ad una serie di otto film che ad un tempo *monta e mostra* “ciò che è stato il cinema” e “ciò che è stato il ventesimo secolo”. Gli otto film utilizzano il video perché questa tecnica permette e rende agevoli il collage, i fermoimmagine, i trucchi, i ralenti, le citazioni di film, il confronto di stile tra cineasti. Detto in altro modo, il video permette a Jean-Luc Godard di fare la *storia del cinema* così come gli storici dell'arte fanno la *storia dell'arte* grazie alle riproduzioni fotografiche. Il cineasta propone una storia del cinema molto personale. Intanto, si tratta di *histoire(s)*, di storie. La sua faccia appare spesso nell'immagine, al pari della sua ombra, e soprattutto della sua voce.

Godard mette a confronto il cinema con le altre arti per comprendere meglio il cinema stesso, ma anche per “costringere” le altre arti ad un proprio rinnovamento teorico. La pittura, la letteratura, le personalità che hanno incarnato gli eventi storici e politici del secolo sono filmati come personaggi di un film di finzione, il cui soggetto è appunto la storia di questo secolo. Ma le immagini del passato e i loro corpi svaniti diventano idee, concetti.

Riflessione dunque, ma anche emozione attraverso il gioco dei colori, attraverso il *mélange* delle arti, dei suoni, della musica. Baudelaire incontra i bambini della *Morte corre sul fiume*, il cinema neorealista italiano incontra la musica popolare e sentimentale di Riccardo Cocciante...

Il ventesimo secolo è stato pensato dal cinema: è questa la grande lezione degli otto film, organizzati come gli episodi di un “serial teorico”. Non è più possibile ignorare quest'opera: per fare della storia del cinema, in primo luogo. Ma in secondo luogo, non è nemmeno possibile ignorarla se si vogliono fare dei film; così come la pittura moderna ha conservato su di sé, fino a questa fine secolo, il segno picassiano delle *Demoiselles d'Avignon*. (Dominique Païni)

For more than ten years Jean-Luc Godard has worked on a series of eight films where at the same time he edits and shows “what cinema has been” and “what the 20th century has been”. The eight films are produced on video as this technique allows for collage, still images, effects, slow-motion, scenes from other films, comparison between styles of different filmmakers. In other words, video enables Jean-Luc Godard to make the history of cinema, just like art historians have made the history of art through photographic reproductions. The filmmaker presents a very personal history of cinema. First of all, these are “histoire(s)”, stories. His face appears often in the image, as well as his shadow, and mostly his voice. Godard compares cinema with other art forms in order to better understand cinema, but also to somewhat “force” other art forms through a theoretical renewal. Painting, literature, personalities embodying political and historical events of this century are depicted as characters in a fiction film, whose subject is the history of this century. But images from the past and their faded bodies become ideas, concepts.

Therefore an analysis, but also an emotion through colours playing with each other, the mélange of arts, sounds, music. Baudelaire meets children from The Night of the Hunter, Italy's neorealist cinema meets Riccardo Cocciante's pop and romantic music....

The 20th century has been thought by cinema: this is the great lesson of these eight films, organised as episodes from a “theoretical serial”. No longer can this work be ignored, first of all in order to make a history of cinema, but, secondly, it cannot any longer be ignored if we want to continue making films, just like modern painting has kept within itself at the closing of the century Picasso's mark from Demoiselles d'Avignon. (Dominique Païni)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Doug

THE AMERICANO (*L'americano* / USA, 1916). R.: John Emerson (supervisione: D.W. Griffith). S.: dal racconto *Blaze Derringer* di Eugene P. Lyle Jr. Sc.: John Emerson, Anita Loos. F.: Victor Fleming. In.: Douglas Fairbanks (l'americano), Alma Rubens (la figlia del presidente), Spottiswoode Aitken, Lillian Langdon, Carl Stockdale, Tom Wilson. P.: Triangle/Fine Arts. 35mm. L.: 1097m. D.: 55' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

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

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

Purtroppo, nessuna copia di buona qualità si è conservata del film di Fairbanks. La sola copia d'epoca in 35mm è stata ritrovata in Italia, presso la Fondazione Cineteca Italiana e da questa è stata realizzata la versione che presentiamo. La copia non appartiene alla prima distribuzione del film, ma ad una sua riedizione, negli anni in cui Douglas Fairbanks era all'apice del successo. Da qui la modesta qualità delle copie, stampata all'epoca da un duplicato negativo e non dal negativo originale. La copia italiana presentava delle colorazioni, che sono state fedelmente riprodotte.

Unfortunately, no good prints of this Fairbanks' film have survived. The only original print on 35mm that we could locate was found in Italy, at the Fondazione Cineteca Italiana di Milano; this tinted print, with italian intertitles was the source of the version that we can show today. The print was not made from the original camera negative, but from a dupe negative, made in the silent era; this is the reason for the low quality of the images of this versions; most probably this was due to the fact that the film was released in Italy in the Twenties, when Fairbanks was already famous.

ore 10.00

Ritrovati & restaurati - Indiani

AN INDIAN'S GRATITUDE (*Dévouement d'indien* / USA, ca 1913). P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 361m. D.: 18' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

È nell'osservazione pragmatica che la messa in scena esaurisce le sue invenzioni, e il trattamento dello spazio si conforma alla logica efficace delle tecniche di caccia. L'apparizione degli indiani in cima alla cresta del monte, sullo sfondo del cielo, è ormai un classico. Questa postazione di osservazione ideale a strapiombo, gli permette di rintracciare le prede umane o animali e di piombare su di loro dall'alto, tracciando la profondità di campo al galoppo dei loro cavalli. Alle scene d'azione succedono dei momenti di emozione pura. Quando Rose Wilson cade a terra, colpita da una pallottola e quando Testa d'Alce porta via dolcemente Amanda lontano da sua madre, un movimento panoramico accompagna i suoi sforzi e fa contrasto la resistenza della ragazza che retrocede, con le braccia tese verso il suo corpo, moltiplicando la dolorosa separazione. Con un brutale calcio al cadavere, un guerriero mette fine a questi eccessi sentimentali. Il coraggio di Testa d'Alce, di fronte ai pirati del Bulletin Pathé, non sarà ricompensato: i pionieri, pronti ad accusare l'indiano di tradimento, affrettano la sua fine. E presto, da una parte e dall'altra, la diffidenza prende piede... (Claudine Kaufmann, “Le silence sied à l'Indien”, *Cinémathèque*, n. 12, 1997)

The inventiveness of the scene is found in its pragmatic observation. The treatment of space conforms with the logic of the hunt. The appearance of the Indians, high up on the crest of the hill, against the background of the sky, is now a classic. This ideal observation post, high up on an overhang, enables them to track down their human or animal prey

and descend upon them, cutting across the depth of field with their horses. The action scenes are followed by moments of emotion. When Rose Wilson falls to the ground, hit by a bullet, and when Elk Head gently carries Amanda away from her mother, a panoramic view accompanies her pain and contrasts the resistance of the girl who disappears into the background, with her arms tied to her body, multiplying the painful separation. A warrior puts an end to this excessive sentimentality with a brutal kick to the body. The courage of Elk Head, in front of the pirates of Bulletin Pathé will not be recompensed. The pioneers, ready to accuse the Indian of treachery, hurry to put an end to him. And soon, on each side, diffidence takes over... (Claudine Kaufmann, "Le silence sied à l'Indien", Cinémathèque, no. 12, 1997)

THE ARROW OF DEFIANCE (*Dark Buffalo ou la Flèche du défi* / USA, 1912). P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 249m. D.: 10' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

The Arrow of Defiance è la storia di uno degli scontri fra gli indiani, cacciatori nomadi, e i contadini sedentari, protetti dall'esercito. Il capitano Stewart, arrivato al galoppo, si piazza sulla collina da cui domina l'accampamento indiano - a malapena una dozzina di tende sparse per la vallata. Dalla prima inquadratura non pare che ci sia alcun dubbio sull'esito del combattimento finale. L'autorità, d'ora in poi, si nasconde dentro un forte; le dimensioni restano modeste e i soldati dormono ancora sotto la tenda, ma la bandiera americana, che sventola sopra di loro, è orgogliosamente inquadrata. I destini individuali si affacciano dietro all'avventura collettiva, e il film tratta i nemici con l'imparzialità di un reportage sulla frontiera. Per una volta, anche il Bulletin Pathé ha la sobrietà di un dispaccio d'agenzia. Il ricorso al dettaglio realistico arricchisce costantemente l'immagine e giustifica il rallentamento momentaneo dell'azione: Buffalo Scuro non è in grado di decifrare l'ordine di espulsione, ed è il soldato yankee che glielo legge. Il ritmo degli inseguimenti beneficia dell'abilità delle comparse, che saltano a terra e fanno stendere i loro cavalli per servirsene come scudo con la maestria di autentici soldati di cavalleria. Nella sua fretta, la messa in scena presenta nella stessa inquadratura, azioni parallele. Inoltre contravviene alla regola, appena fissata, che prevede l'evidenziazione, in primo piano, dell'avvenimento drammatico essenziale e la disposizione sullo sfondo degli avvenimenti secondari. L'incendio di una fattoria da parte degli indiani diventa un fumo lontano circondato da silhouettes appena identificabili, nella parte alta dell'inquadratura, mentre di fronte a noi, le donne della tribù si fermano a guardare, sorta di doppio dello spettatore. (Claudine Kaufmann, "Le silence sied à l'Indien", Cinémathèque, n. 12, 1997)

The Arrow of Defiance is the story of skirmishes between the Indians, nomadic hunters and farm settlers, protected by the army. Captain Stewart, arriving at a gallop, takes his position on a hill overlooking an Indian encampment - barely a dozen tents stretch across the valley. Right from the first moment there seems to be little doubt about the outcome of the final conflict. From now onwards, the authorities are hidden behind fortresses, but the American flag which flies over it proudly fills the frame. Individual fates stand behind the collective adventure and the film treats the enemies with the impartiality of a border newsreel. For once, even Bulletin Pathé has the sobriety of a dispatch agency. The use of realistic detail constantly enriches the picture and justifies the brief slowing down of the action. Dark Buffalo is not able to read the expulsion order and a Yankee soldier reads it for him. The pace of the chase scenes is helped by the ability of those taking part, who jump to the ground and line up their horses to act as a shield with the mastery of true cavalry soldiers. In its speed, the scene shows parallel actions in the same shot. It also contravenes the rule, just established, that the main dramatic event takes place in the foreground and secondary event in the background. The burning down of a farm by Indians becomes a far-off trail of smoke high up in the frame, surrounded by a barely identifiable silhouettes, while the women of the tribe in front of us stop to watch, acting almost like spectator doubles. (Claudine Kaufmann, "Le silence sied à l'Indien", Cinémathèque, no.12, 1997)

THE BANDIT'S SPUR (*L'épéron du bandit* / USA, 1912). P.: Pathé Exchange. 35mm. L.: 356m. D.: 14' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

THE LAST OF THE LINE (*Le dernier de sa race* / USA, 1915). R. e P.: Thomas Ince. S.: C. Gardner Sullivan. 35mm. L.: 554m. D.: 25' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Thomas Ince fu un classico esempio di attore di teatro che, in un breve periodo di disoccupazione nel 1910, si rivolse al cinema, allora appena nato, come una fonte alternativa di guadagno: ma alla lunga il suo influsso sull'industria del cinema sarebbe stato davvero rilevante. Dopo aver lavorato per l'IMP e poi per la Biograph, tornò all'IMP quando gli venne offerta la possibilità di dirigere, e completò il suo primo film nel dicembre 1910. Ince però si stancò subito del formato ad un rullo e nell'autunno 1911 accettò un posto di regista alla New York Motion Picture Company di Adam Kessel e Charles Bauman. Si trasferì a Edendale, California, dove un piccolo gruppo di persone stava già producendo film. A quell'epoca lo studio era un negozio riadattato: un solo palcoscenico (senza nemmeno una copertura di tela), un deposito per le quinte, un piccolo laboratorio ed ufficio, ed una baracca che fungeva da camerino. Ince scrisse, diresse e montò il suo primo film in una settimana. Partito in questo modo, nel 1913 aveva già un procedimento di sceneggiatura completamente sviluppato; nel 1916, uno studio da 500.000 dollari su un'area di 170.000 metri quadri con edifici in cemento. (Janet Staiger, "Divisione del lavoro e controllo della produzione. Thomas Ince e la nascita dello Studio System", in *Griffithiana* 1984).

Thomas Ince was a classic example of a theatre actor who, during a brief period of unemployment in 1910, turned to cinema, which had just been born, as an alternative way of earning a living. But his influence on the industry in the long-term was to be of great importance. After working for IMP and then for Biograph, he returned to IMP when he was offered a job as director. He completed his first film in December 1910. But Ince immediately became tired of the one-reel format and in Autumn 1911 he accepted a job as director for Adam Kessel and Charles Bauman's New York Motion Picture Company. He moved to Edendale, California, where a small group of people was producing films. At that time, the studio was a converted shop - a single stage (without even a canvas covering), a store room for scenery, a small laboratory and office and a hut which was used as a changing room. Ince wrote, directed and edited his film in a week. Starting from these small beginnings, by 1913 the studio had developed a full scenery procedure and, by 1916, had built a 500,000 dollar studio in concrete on a 170,000 square metre site. (Janet Staiger, "Division of Labour and Production Control. Thomas Ince and the birth of the Studio System", from Griffithiana, 1984)

ore 11.10

Ritrovati & restaurati

IN PASTO AI LEONI (Italia, 1912). R.: Enrique Santos. In.: Alfred Schneider (Herman, il domatore), Amleto Novelli (il tenente Alessandro), Marcella Meyer (Clea), Augusto Mastripietri (il clown Andrea). Cines

35mm. L.: 562m. D.: 32' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum e National Film & Television Archive

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Frank Mol

Nei primi anni del secolo uno dei circhi più famosi d'Europa era quello di Alfred Schneider; quando, nel 1912, la carovana si accampò alla periferia di Torino, Ambrosio si recò da Schneider e lo convinse a prodursi in cinema assieme ai suoi leoni. Frustrato, il soggetto della Casa, scrisse in pochi giorni tre storie che vennero immediatamente poste in lavorazione. La prima si intitolò *La nave dei leoni*, con Alberto Capozzi alle prese con i tremendi felini, diresse Luigi Maggi. Fu invece Caserini a realizzare le altre due, *Nelly la domatrice*, con Fernanda Negri Pouget e Mario Bonnard in una elegante divisa, e *Infamia araba*, dove la vittima predestinata riesce a gabbare i leoni che vorrebbero divorarla, facendoli precipitare in una buca. Subito dopo il circo si trasferì a Roma e fu la volta della Cines a servirsi di Schneider e dei suoi leoni. *In pasto ai leoni* è una storia circense con un domatore che si vendica del tradimento della sua compagna, scatenando contro di lei ed il suo amante i leoni. L'uomo morirà dilaniato, ma lei, salvatasi per miracolo, smaschererà l'assassino ed il suo complice, un perfido clown. (Vittorio Martinelli)

*In the early years of this century, Alfred Schneider was director of one of the most famous circuses in Europe. When its caravan set up camp on the outskirts of Turin in 1912, Ambrosio went to see Schneider and managed to persuade him to perform with his lions in some films. Frustrated, the company's script writer, wrote three stories in a few days which were immediately put into production. The first was entitled *La nave dei leoni* (lit.: *The ship of lions*), with Alberto Capozzi wrestling with these dangerous felines, directed by Luigi Maggi. Caserini made the other two, *Nelly la domatrice* (*Nelly the Lion-tamer*) with Fernanda Negri Pouget and Mario Bonnard in elegant uniform, and *Infamia araba* (*Arab**

infamy), where the unfortunate victim manages to escape from lions who are trying to eat her by making them fall into a pit. Immediately, afterwards, the circus moved to Rome. This time, it was Cines to film Schneider and his lions. In pasto ai leoni is a story about the circus, where a tamer seeks revenge against his girlfriend for betraying him by setting lions onto her and her lover. The lover dies, torn to pieces, but she is saved by a miracle and unmasks the assassin and his accomplice, a perfidious clown. (Vittorio Martinelli).

ore 11.45

Ritrovati & restaurati - Leda Gys

I FIGLI DI NESSUNO - II episodio (Italia, 1921). R.: Ubaldo Maria Del Colle. 35mm. L.: 1630m. D.: 72' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano - con la collaborazione di Goffredo Lombardo

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Antonio Coppola

Di Leda Gys si scrive con un senso di gioia. La bellissima è una suggestione anche per il cronista. Vi è tanta passione nelle sue grandi pupille luminose che sull'anima dei suoi ammiratori vi rimane come rugiada di luce, luce di sentimento, luce di giovinezza, luce d'intelligenza. Leda Gys ha il torto di ammantarsi di modestia. Riconosciamo che esteticamente una tale veste è deliziosa, ma oggi che sullo schermo e sulle bocche di tutti imperversano i nomi più esotici di dive ostrogote, è un delitto non mostrarsi in primissimo piano quando si ha una personalità artistica meravigliosa, quale è quella di Leda Gys. (Snob., *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 431, 10/26 aprile 1921)

It is always a pleasure to write about Leda Gys. The beautiful actress has charmed the reviewer as well. One can find so much passion in her wide and bright pupils that her admirers' souls seem to be covered by dew made of light, the light of youth, of feeling, of intelligence. Leda Gys should not hide herself behind her modesty. We admit that from an aesthetic point of view she is just delightful, but today when the most exotic names of foreign artists are on everyone's lips, and on every theatre screen, it is a shame that an actress such as Leda Gys would not come to the forefront, in an extreme close-up so to speak, when she has such a marvellous artistic personality. (Snob, La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica, n. 431, 10/26 April 1921).

ore 14.45

Doug

THE MYSTERY OF LEAPING FISH (USA, 1916). R.: John Emerson. (supervisione: D.W. Griffith). Sc.: Granville Warwick (pseudonimo di D.W. Griffith) e Tod Browning.

In.: Douglas Fairbanks (Coke Annyday), Bessie Love (Little Fish Blower), A.D. Sears (Gent Rollin in Wealth), Alma Rubens (assistente). P.: Triangle/Keystone. 35mm. L.: 560m. D.: 26' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque de Toulouse

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Frank Mol

The Mystery of Leaping Fish è diventato un film di culto per il modo in cui tratta il problema della cocaina. Si ipotizza che sia stato Griffith a scrivere la storia, anche se i dati del film accreditano Tod Browning. Tod Browning sembra più probabile; questo è uno dei film più bizzarri che siano mai stati fatti. Forse, se l'avesse diretto lui, il risultato avrebbe acquistato più senso. Sorprende, comunque, trovare Fairbanks nel ruolo principale. La co-protagonista era Bessie Love (che più tardi sarà la star di un più interessante film sulla droga, *Human Wreckage*). Anche Alma Rubens, che diventò poi tossicomane nella vita reale, ha una parte nel film. Intenzionalmente doveva trattarsi di una parodia di Sherlock Holmes, con Fairbanks nella parte di uno strambo detective chiamato Coke Annyday, poi il film non è riuscito ad assomigliare ad altro che a un *home movie* girato nello stile di Mack Sennett. Quello che rende il film interessante per noi oggi, è che nessuno potrebbe trovare alcunché di divertente in una storia sulla tossicodipendenza. Coke si fa iniezioni di continuo, e vibra letteralmente di gioia. Fairbanks era una persona comunque iperattiva; Griffith lo pensava afflitto dal ballo di San Vito e lo ha considerato naturalmente predestinato alla Keystone. Questo film somiglia a una specie di orribile vendetta, dal momento che fu girato come un "due-bobine" con il marchio Keystone. Sorprendentemente, fu girato due volte: la prima da William Christy Cabanné, che fu poi licenziato, la seconda da John Emerson, che rifecce l'intero film con l'assistenza dello stesso Browning. Anita Loos scrisse le didascalie. (Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, Jonathan Cape, London, 1990)

The Mystery of the Leaping Fish has become a cult film because of the way it deals with cocaine. D.W.Griffith is supposed to have written the story, although the films credit it to Tod Browning. Perhaps if he had directed it, the result might have made more sense. His costar was Bessie Love (who would later star in a more significant drug film, Human Wreckage). Alma Rubens, who became a drug addict in real life, also played in it. Intended as a parody of Sherlock Holmes, with Fairbanks playing a crackpot detective called Coke Emyday, it resembled nothing so much as a home movie shot in the style of Mack Sennett. What makes it of interest today is the fact that anyone could find anything funny in the subject of drug addiction. Coke Enneday injects himself frequently and literally vibrates with glee. Fairbanks was hyperactive anyway; D.W.Griffith thought him afflicted with St.Vitus's dance and felt he belonged at Keystone. This picture looks like some kind of awful revenge, for it was released as a two-reeler under Keystone band. Surprisingly, it was made twice, once by William Christy Cabanne, who was fired, and then by John Emerson, who reshot the entire picture with assistance from Tod Browning. Anita Loos wrote the titles. (Kevin Brownlow, Behind the Mask of Innocence, Jonathan Cape, London, 1990)

ore 15.15

Ritrovati & restaurati

DER FELDARZT/DAS TAGEBUCH DES DR. HART (Tr. it.: *Il medico da campo/Il diario del Dott. Hart* / Germania, 1917) R.: Paul Leni. Sc.: Hans Brenner, F.: Carl Hoffmann. Scgf.: Paul Leni. In.: Käte Haack (Ursula von Hohenau), Adolf Klein (Conte Bransky), Dagny Servaes (Jadwiga, sua figlia), Ernst Hofmann (Conte Bronislaw von Kratschinsky), Heinrich Schroth (Dott. Robert Hart). P.: Bufa. 35mm. L.: 1200m D.: 64' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Alain Baents

Questo film, che in molte parti ha la forza realistica del documentario, è il più antico, tra i pochi sopravvissuti, diretto da Leni. Fu girato durante la Prima Guerra Mondiale ed è probabilmente la più straordinaria testimonianza cinematografica di quel sentimento mistico che pervase la gran parte degli intellettuali tedeschi nei primi anni del conflitto e che la moglie di Max Weber, Marianne, descrisse nelle pagine del suo diario: "Come sono meravigliosi questi primi mesi! L'intera vita interiore viene ricondotta a linee semplici, grandi e comunitarie. Svanisce tutto ciò che è privo d'importanza. Ognuno è di buona volontà. Ogni giornata comporta operosità e tensione: è il punto più alto dell'esistenza. (...) Non siamo più ciò che siamo stati per tanto tempo: individui soli. (...) L'amore ardente per la comunità (Gemeinschaft) spezza i limiti dell'io. Ognuno diventa un solo sangue e un solo corpo con gli altri, tutti uniti in fratellanza, pronti ad annullare il proprio io nel servizio. (Marianne Weber, *Max Weber, Ein Lebensbild*, Tübingen 1926)

A conferma del profondo radicamento nella cultura germanica del tema della guerra adduciamo l'esempio di Freud, in generale distante dalla *Ideologia della guerra* (Kriegsideologie) e tuttavia autore nel 1915 di un saggio impregnato del dibattito e dello spirito del tempo: "È chiaro che la guerra doveva spazzar via questo modo convenzionale di considerare la morte. La morte non può oggi essere negata; siamo costretti a crederci. Gli uomini muoiono veramente; e non più uno alla volta, ma in gran numero, spesso a decine di migliaia al giorno. Non è più qualcosa di casuale ormai (...) E la vita è nuovamente divenuta interessante, e ha ritrovato tutto il suo contenuto" (S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol.8, Torino 1976)

This film, which shows the realistic strength of a documentary in many of its parts, is the oldest, among the few features which have survived, directed by Leni. It was shot during World War I and probably this is the most extraordinary cinematic document of the mystic feeling which pervaded the majority of German intellectuals in the early years of the conflict, and which Max Weber's wife, Marianne, so described in her diary: "How marvellous have these latest months been! Our whole inner life is brought back again to simpler, grander lines based on communal feelings. Everything which is devoid of importance seems to disappear. Everyone is animated by goodwill. Every day brings forth hard work and tension: the highest point of one's life. (...) Therefore we are not any longer what we have been for such a long time: lonely people. (...) The burning love for the community (Gemeinschaft) breaks the boundaries of the ego. Every one becomes one blood and one body with the others, all united in brotherhood, and ready to cancel their ego in the service of others. (Marianne Weber, Max Weber, Ein Lebensbild, Tübingen 1926)

In order to find confirmation of the deep rooting of war issues within German culture, we would like to present here an example drawn from Freud, who generally is quite distant from the Ideology of War (Kriegsideologie) but nonetheless is the author of an essay from 1915 permeated with the strong debate and spirit of the time: "It is clear that war was supposed to sweep away the conventional way of seeing death. Today death cannot any longer be denied; we are forced and compelled to believe in it. Men truly die, and not one

at the time, but in great numbers, often by the tens of thousands every day. This is not any longer a happenstance event (...) And life has become interesting again, having found anew all its contents". (S. Freud, Considerazioni attuali sulla guerra e la morte, Opere, ed. by C. L. Musatti, vol. 8, Turin 1976)

ore 16,20

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

THE LAST PERFORMANCE (*Erik il grande* / USA, 1929) R.: Paul Fejos. Sc.: James Ashmore Creelman. F.: Hal Mohr. M.: Edward Cahn, Robert Carlisle, Robert Jahns. In.: Conrad Veidt (Erik il Grande), Mary Philbin (Julie), Leslie Fenton (Buffo), Fred Mackaye (Mark Royce), Gustav Partos (direttore del teatro), William H. Turner (cassiere). P.: Carl Laemmle jr. per Universal Pictures. 35mm. L.: 1760m. D.: 64' a 24 f/s. Didascalie cecoslovacche / Czech intertitles

Da: Narodni Filmovy Archiv

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

Questo è il canto del cigno di Conrad Veidt e Mary Philbin per la Universal, visto che nessuno dei due ha rinnovato il contratto. Il film è stato realizzato come semi-sonoro, con presenza di dialogo solo nell'ultima bobina, ma è stato presentato a Little Carnegie nella versione muta, dal momento che secondo i responsabili Universal il brano parlato non era utilizzabile. (...)

Apparentemente Fejos si è imbattuto all'inizio in vari contrattempi, e, con in mano una storia poco familiare, ha cercato di imprimerle il tocco "tedesco". La fotografia, sobria, del tipo di *Sunrise* o *Street Angel* (entrambi della Fox), era una delle conseguenze; un'altra è lo stile meditato nel quale si muove il film. (*Variety*, novembre 1929)

This is Conrad Veidt and Mary Philbin's swan song for Universal, contracts of neither being renewed. The picture was produced as a part-talker, with dialog in the last reel only, but is released at Little Carnegie in the silent version, dialog reel apparently not standing up in opinion of U. heads. Paul Fejos was up against handicaps at the start, and with a story that is more foreign than domestic in brand, he sought to give it the German touch. Photography, of the subdued type as in "Sunrise" and "Street Angel" (both Fox), was one of the results, another the deliberate manner in which the picture moves. (Variety, november 1929)

ore 17,25

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

DAS LAND OHNE FRAUEN (*Terra senza donne* / Germania, 1929). R.: Carmine Gallone. S.: dal romanzo *Die Braut Nr. 69* di Peter Bolt. Sc.: Ladislaus Vajda. In.: Conrad Veidt (Dick), Clifford McLaglen (Steve), Elga Brink (la moglie), Grete Berger, Mathias Weiman. Pr.: F.P.S.-Film GmbH. 35mm. L.: 2000m. D.: 72' a 24 f/s. Versione francese / French version

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Benché parlato solo al 25%, questo è il primo film tedesco che suggerisce, pur semplicemente, l'idea di film sonoro. E questo offre per la prima volta l'opportunità di valutare se i tedeschi siano in condizione di produrre film parlanti di carattere internazionale. A giudicare da questo esempio, hanno ancora molto da imparare ma non c'è dubbio che l'equipaggiamento Tobis sia in grado di ottenere grandi risultati.

Il problema principale di questo film risiedeva nel fatto che l'accompagnamento musicale sincronizzato era di volume troppo alto rispetto al dialogo. Persino un assolo di violino risultava così rumoroso da diventare spiacevole, avendo per di più l'amplificazione Tobis la tendenza a rendere i toni più striduli. D'altra parte, però, i passaggi di dialogo erano completamente naturali, anche se spesso troppo tenui (...).

(*Variety*, 30/10/1929)

Although only about 25% dialog, this is the first German picture that even suggests a talker. And it gives the first opportunity to judge whether the Germans are in a condition to produce talkers of international character. Judging by this effort they still have a lot to learn but there is no doubt that the Tobis equipment can turn out high-grade results. The chief trouble in the present picture was that the synchronized musical accompaniment was too loud in contrast to the dialog. Often even a solo violin was so loud in tone as to be unpleasant, especially as the Tobis amplification tends to make the tone shriller. In the opposite, the dialog passages were natural throughout but often much too quiet. (...) (*Variety*, 10/30/1929)

ore 18,40

Ritrovati & restaurati

SCHLAGENDE WETTER (*Fiamme nella miniera* / Germania, 1923). R.: Karl Grune. S. e sc.: Max Jurgk e Julius Urgiss. F.: Karl Hasselmann. Scgf.: Karl Görge. In.: Liane Haid, Eugen Klöpfer. P.: Stern Film, Berlin. 35mm. L.: 900m. D.: 40' a 20 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

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

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Del film di Karl Grune è giunta a noi una sola copia d'epoca, nella versione italiana e mancante della seconda delle cinque parti originali. La copia è stata duplicata, cercando di riprodurre al meglio le colorazioni originali, sorprendentemente ricche per l'epoca e per il mercato italiano, visto che comprendono, oltre a viraggi e imbibizioni, anche sequenze colorate a mano.

Explosion è un film moderno. (Grune non sembra essere a suo agio nel genere storico.) Questo film non è moderno, nel senso più ricco del termine, solamente per la sua ambientazione: il presente, un *milieu* industriale. Piuttosto perché questa ambientazione per la prima volta *assurge allo statuto della natura vivente*. Montagne, boschi... anche in arte il paesaggio non sempre ha avuto un'anima vivente, ricca di sfumature corrispondenti ai sentimenti umani. Ma ancora in tempi molto recenti le macchine sembravano essere "morte", e pertanto per l'arte inutilizzabili come motivo. (...) Nel film di Karl Grune le macchine e il lavoro non sono cose morte, ma fatalmente legate agli uomini, alla vita; e questa è la cosa più significativa del film. Il montacarichi *ha un volto*, è inquietante come una nuvola temporalesca, il cui oscuro segreto racchiude benefici e morte. È un ferreo destino personificato, che guida le vite degli uomini. Il fumo della ciminiera è come il mare tempestoso e agitato per il marinaio, e quando le sirene urlano (poiché le si vede urlare) sono più inquietanti del balenare del fulmine. Lo spazio industriale è in questo caso divenuto un *paesaggio* in senso artistico. (Béla Balázs, "Explosion", *Der Tag*, 6 aprile 1923).

Of this film by Karl Grune, only one print survived, in its Italian version, and lacking one whole reel (the second of five parts). This print was duplicated, by trying to reproduce the original colours, which are quite elaborate for the time, and for an Italian release version; including tinting and toning, elaborate combinations of them, and even hand-painted parts.

*Explosion is a modern film. (Grune does not seem at ease with historical genre.) This film is not modern - in the richest meaning of the term - solely for its setting: the present day, an industrial milieu; but rather because for the first time this setting rises to the status of living nature. Mountains, woods... even in art, landscape does not seem to have always had a living soul, rich in hues corresponding to human feelings. Even, in very recent times, machines seemed "dead", and therefore useless in art as driving forces. (...) In Karl Grune's film machines and work are not dead things, but fatally linked to men and life; and this is the most important aspect of the film. The elevator hoist has a face, it is disquieting as a dark stormy cloud, whose obscure secret contains benefits as well as death. This is a stern destiny which has taken form and guides men's lives. The dark exhaust cloud from the smokestack is like a stormy and rough sea for a sailor, and when sirens scream (as we see them screaming) they are more disquieting than a bolt of lightning. In this instance the industrial space has become a landscape in its artistic meaning. (Béla Balázs, "Explosion", *Der Tag*, 6th April 1923).*

ore 19,20

Ritrovati & restaurati - Italia taglia

L'ITALIA, NON È UN PAESE POVERO - II Episodio: "Due Città" (Italia, 1959) R.: Joris Ivens. 35mm. L.: 1125m. D.: 42' a 24 f/s.

Versione italiana / Italian version

Da: Nederlands Filmmuseum con permesso della Capi Films

Piazza Maggiore

ore 22.00

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

THE MAN WHO LAUGHS (*L' uomo che ride* / USA, 1928) R.: Paul Leni. S. dal romanzo di Victor Hugo. Sc.: J. Grubb Alexander, Bela Sekely (non citati nei titoli di testa: Charles E. Whittaker, Marion Ward, May MacLean. Scgf.: Charles D. Hall, Joseph Wright, Thomas F. O'Neill). M.: Maurice Pivar, Edward Cahn. C.: David Cox. M.: Walter Hirsch, Lew Pollack, Erno Rapée. In.: Conrad Veidt (Gwynplaine), Mary Philbin (Dea), Olga Baclanova (duchessa Josiana), Josephine Crowell (regina Anna), George Siegmann (Dr. Hardquanne), Brandon Hurst (Barkilphedro), Sam De Grasse (Re James), Stuart Holmes (Lord Dirty-Moir), Cesare Gravina (Ursus). P.: Paul Kohner (Universal Pictures). 35mm L.o.: 3108m. L.: 3010m. D.: 116' a 22 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque Française, Fondazione Cineteca Italiana, con la collaborazione di Hollywood Classics

Con il sostegno di: Gras Savoye, Commissaire aux Comptes de Paris, Quinzaine des réalisateurs *Partitura scritta e diretta da* Gabriel Thibaudeau, *eseguita da* Octour de France: / *Score written and conducted by* Gabriel Thibaudeau, *and performed by the* Octour de France: Jean-Louis Sajot (*Clarinetto*), Yuriko Naganuma (*primo violino*), Sylvie Sentenac (*secondo violino*), Laurent Jouanneau (*Alto*), Paul Broutin (*violoncello*), Philippe Blard (*contrabbasso*), Jacques Thureau (*fagotto*), Antoine Degremont (*cor*), David Braslawsky (*piano*)

L'Octour de France, creato su iniziativa del clarinetista Jean-Louis Sajot nel 1979, ha la finalità di far conoscere la letteratura musicale per clarinetto dal XVIII secolo ai giorni nostri.

Come il film, anche questa partitura musicale è fatta di contrasti. Si passa da un lirismo romantico alle scure sonorità espressioniste, conservando tuttavia un colore tutto francese. Victor Hugo oblige. Opera senza voce per un film muto, questa musica tenta di portarci là dove le parole non possono condurci. (Gabriel Thibaudeau)

Prima di restaurare un film è necessario avviare un lavoro di ricerca per identificare e raccogliere tutti gli elementi filmici e non filmici esistenti. Nel caso del film di Leni questo lavoro ci ha permesso di accertare l'esistenza di otto copie diverse. Due sole tra queste, però, erano elementi di prima generazione, ancora su supporto nitrato: una copia in bianco e nero conservata dal National Film and Television Archive di Londra, con didascalie inglesi, e una copia conservata dalla Fondazione Cineteca Italiana, Milano. Le due copie - corrispondenti alle versioni di distribuzione inglese e italiana - furono stampate, in due momenti successivi, a partire dallo stesso negativo originale della versione europea. Per quanto riguarda le didascalie, quelle della versione italiana differivano da quelle inglesi per lo stile, il contenuto e la grafica (molto più elaborata, e con disegni che cambiano per ogni didascalia). (...) Dal punto di vista fotografico, le due copie sono sorprendentemente simili, a testimonianza della estrema regolarità raggiunta dalle pratiche di laboratorio nel cinema della fine degli anni '20. Inevitabili differenze di contrasto e di densità fra le due copie sono state corrette in fase di duplicazione, al fine di ottenere una versione quanto più omogenea possibile dal punto di vista fotografico, e che restituisse appieno i contrasti tonali e la gamma del bianco e nero originale: anche in considerazione del fatto che la fotografia e l'illuminazione di Gilbert Warrenton concorrono decisamente a porre *L'uomo che ride* agli apici della produzione cinematografica americana della fine del periodo muto. (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, "Perché restaurare *L'uomo che ride*", in AAVV, *The Man Who Laughs*, Ancona, Transeuropa, 1998)

I virtuosismi della cinepresa, le invenzioni nelle inquadrature, l'incisività dell'interpretazione (in particolare di Conrad Veidt e Olga Baclanova, il cui accostamento risulta piuttosto audace), la valorizzazione delle scenografie, certamente dovuta alla ricca esperienza espressionista del regista, sono caratteristiche abituali dello stile di Leni. Qui le ritroviamo moltiplicate grazie ai mezzi che la Universal aveva messo a disposizione del regista. Esse rendono omaggio a Hugo dando vita a una narrazione costantemente animata e avvincente, alla quale mancano tuttavia un'intensità lirica nelle scene intime e una visione più critica e accurata della società dell'epoca. "Il XVII è un secolo molto bizantino", diceva Hugo "ha conosciuto l'ingenuità corrotta e la ferocia gentile, curiosa variante di civiltà". Qui si rimane nell'ambito del feuilleton, pur con immagini ispirate e di grande valore artistico; ma, a questi livelli, anche il feuilleton merita rispetto. (Jacques Lourcelles, "L'homme qui rit", in AAVV., *The Man Who Laughs*, Ancona, Transeuropa, 1998)

This score, composed of contrasts as the film itself, and moving from Romantic lyricism to sombre Expressionist tonalities, does retain nonetheless a truly French colouring, as a due homage to Victor Hugo... The score excludes the vocal element, being written for a silent film; the music tries to lead us where words cannot reach. (Gabriel Thibaudeau)

Before restoring a film it is necessary to carry out a research study in order to identify and collect all film and non film materials available. In the case of Leni's film this work has enabled us to find eight different prints. However, only two were first generation nitrate prints: one in black and white held by the National Film and Television Archive, with English intertitles, and the other Fondazione Cineteca Italiana in Milan. The two prints, corresponding to the versions for English and Italian distribution, were printed in different periods from the same negative.

*As far as the intertitles are concerned, the ones from the Italian version differed from the English ones in style, content and type layout (which is much more elaborate and includes also different drawings for every intertitle). (...) We have also taken from the English version and included in the restored version all the shots which had an English text in the image (edicts, billboard, letters, signs on the theatre curtain, etc.) which in the Italian print had been replaced by a corresponding text in Italian. From a photographic perspective, the two prints are surprisingly similar as a proof of the extreme regularity reached by developing labs in the late twenties. Inevitable discrepancies in contrast and density found in the two copies have been corrected during the duplication stage, which would also convey at its best the tonal contrasts and the full range of the original black and white: we can't forget that photography and lighting by Gilbert Warrenton strongly contributed to make *The Man who Laughs* one of the top examples of the finest American cinema production at the end of the silent era. (Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, How to Restore "The Man who Laughs", in AAVV., *The Man who Laughs*, Ancona, Transeuropa, 1998)*

The virtuosity of the camera, the inventions in the scenes, the sharpness of acting (in particular by Conrad Veidt and Olga Baclanova, whose matching on the scene is rather daring), the attention to décor, certainly derived from the director's rich Expressionist experience, are common features pervading Leni's style. He pays homage to Hugo by bringing to life a continuously animated and enthralling narration, which however lacks a lyrical intensity in the intimate scenes and a more critical and accurate vision of society at the time.

*"The 17th century is very Byzantine in its traits", said Hugo, "it has known corrupted naivety and kind fierceness, an odd variation of civilisation." Here we still move within the realm of feuilleton, although with such inspired images imbued with great artistic value, even feuilleton is worthy of respect. (Jacques Lourcelles, "L'homme qui rit", in AAVV., *The Man Who Laughs*, Ancona, Transeuropa, 1998)*

Cinema Lumière

ore 10.00

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema*

Tavola rotonda: Cineteca, festival, sale specializzate come produttori di musica per il cinema muto / Roundtable: Film archives, festivals, specialised theatres as producers of music for silent cinema

Gian Luca Farinelli (Il Cinema Ritrovato), Ruud Visschedijk (Nederlands Filmmuseum), David Robinson (Le Giornate del cinema muto), Paul Salmona (Auditorium du Louvre), Christian Belaygue (Paris)

Coordinatore: Marco Dalpane

Cinema Lumière - salone superiore

ore 15.00

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema*

Sessione pratica: L'uso delle partiture originali / The use of original scores

Gillian B. Anderson (Washington)

Cinema Lumière

ore 16.00

HISTOIRE(S) DU CINEMA (Francia, 1987/98) R.: Jean-Luc Godard.

Proiezione degli episodi:

2/A *Seul le cinéma*. D.: 30'.

2/B *Fatale beauté*. D.: 30'.

3/A *La monnaie de l'absolu*. D.: 30'.

Cinema Fulgor

ore 9.00

Doug

WILD AND WOOLLY (USA, 1917). R.: John Emerson. S.: Horace B. Carpenter. Sc.: Anita Loos. F.: Victor Fleming, Harry Thorpe. In.: Douglas Fairbanks (Jeff Hillington), Eileen Percy (Nell), Sam De Grasse (Steve). P.: Fairbanks/Arctcraft-Paramount. 16mm. L.: 532m. D.: 73' a 18 f/s. Didascalie flash inglesi / English flash intertitles

Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

Il West, come regione dell'immaginario nella quale ogni giorno hanno luogo imprese smisurate, era un luogo geografico vitale per Doug. *Wild and Woolly* è un film del "partito della speranza", per citare Mr. Lewis. Per coloro che all'inizio del diciannovesimo secolo si attenevano a questa dottrina, l'America aveva formato "una coscienza limpida, non corrotta dal passato."

Secondo questo credo, l'America non ha avuto un passato, ma solo grandi attese e lungimiranza. Lewis evidenzia che il termine-chiave di questo vocabolario morale è "innocenza". Al tempo di *Wild and Woolly* il west non è proprio come Fairbanks lo sogna; è invece modernizzato e in progresso. Per questo, si può pensare che in verità il sogno di Fairbanks sia nostalgico verso un passato ormai lontano, verso un West che non può più tornare. Il punto, invece, e questo va seriamente chiarito, è che il West non è mai stato come l'eroe di *Wild and Woolly* se lo immagina. Piuttosto, esso viene presentato come uno stile di vita ideale in opposizione all'opprimente monotonia dell'Est industrializzato. Proprio per questo motivo, non si tratta di memoria del passato, ma semplicemente del sogno innocente di un'esistenza migliore.

Il film, a modo suo, fa parte di una tradizione americana che ha guardato all'America come a un miraggio di innocenza e a un desiderio di novità. È l'immaginazione che brama la libertà, un carattere fondamentale per l'ovest americano. (John C. Tibbetts e James M. Welsh, *His Majesty the American. The films of Douglas Fairbanks sr.*, cit.)

As a region of the imagination where boundless activity was the order of the day, the West was vital geography for Doug. Wild and Woolly is a film of the party of "hope", to extrapolate upon Mr. Lewis a bit. To those in the early nineteenth century who ascribed to this doctrine, America had fostered "a clear conscience unsullied by the past". According to this creed America had no past, only a present and a future, only expectation and vision. Lewis points out that the key term in this mortal vocabulary is "innocence". At the time of Wild and Woolly the West is not really as Fairbanks dream of it; instead it is modern and progressive. Thus, one can argue that Fairbanks dream is really nostalgia over a departed past, over a West as it can never be again. The point, then, and this must be emphasized, is that the West was never as our hero in Wild and Woolly dreamed of it. Rather, it is presented as an ideal lifestyle pitted against the stifling environment of the industrial East. Thus, it is not a memory of the past, merely an innocent dream of a better life. The film in its own way is a part of an American tradition that saw America as a vision of innocence and a claim of newness. It is the imagination hungering for freedom, a basic element in the formation of the American West. (John C. Tibbetts e James M. Welsh, His Majesty the American. The films of Douglas Fairbanks, sr., cit.)

ore 10.15

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

ORCHIDS AND ERMINE (*Il mio cuore aveva ragione* / USA, 1927). R.: Alfred Santell. S.: Carey Wilson. In.: Colleen Moore (Pink Watson), Jack Mulhall (Richard Tabor), Sam Hardy (Hank), Gwen Lee (Ermintrude). P.: First National. 35mm. L.: 1859m. D.: 85' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: National Film & Television Archive

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

Coleen Moore, attrice vivace e spigliata fino all'avvento del sonoro sarà una delle star americane più richieste e pagate. Il suo modo di vestire, il suo stile, la sua pettinatura a caschetto vennero imitati da numerose colleghe al di là e al di qua dell'oceano. La sua scheda filmografica ammonta ad una cinquantina di film, quasi tutti nel muto, molti di grandissimo successo, ma tutti resi leggiadri dalla sua presenza. Tra questi c'è *Ella Cinders* (in Italia *Cinema Star*) anche questo tratto da un celebre fumetto dell'epoca, *Cinderella at the Movies*, di Charles Plumb. La Moore dimostra una duttilità di interprete, ora con toni di ingenuo candore, ora con insospettabile spregiudicatezza, impreziosita da notevole autoironia. Tutte caratteristiche che si ritrovano appieno in *Orchids and Ermine*. (Vittorio Martinelli)

Moore was a lively and easy-going actress, one of the most sought after and well paid actresses of Hollywood until the onset of the sound era. Her way of dressing, her style, her hairdo with bangs was imitated by many of her colleagues on both sides of the Ocean. She acted in about fifty films, almost all silent, including many box-office hits, always dominating the scene for her beauty and charm. Let us recall here Ella Cinders (in Italy Cinema Star), this one as well drawn from a famous comic strip of the time, Cinderella at the Movies, by Charles Plumb. Moore shows here great acting skills and flexibility as she depicts here naive candour and there surprising open-mindedness with great self-irony. All the features we find again and fully in Orchids and Ermine. (Vittorio Martinelli)

ore 11.40

Ritrovati & restaurati / in corso di identificazione

VERS LA LUMIÈRE (Francia, 1921). R.: Alexandre Uralsky. F.: Ladislav Starevitch. In.: Varvara Yanova (Irina), Vladimir Strijevsky-Radcenko (Albert de Broni), A. Gilinsky (Robert de Sassy), Nikolas Koline (Menchikov), M. Troianova (superiora di convento). P.: Paul Thiernann. 35mm. L.: 1179m. D.: 81' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

Vi sono ancora dubbi sull'identificazione del film, e la proiezione di Bologna sarà l'occasione per verificare se si tratta di "Vers la lumière" o di "Fresque inachevée" (1917) di Protazanov.

Vers la lumière è un altro film russo di produzione francese, questa volta con la partecipazione di V. Yanova e V. Strijevsky. Avremmo potuto ripetere a proposito di questo film tante cose che sono già state dette sugli altri film russi prodotti in Francia con Mosjoukine, Lissenko, Karabanova, Rimsky, Svoboda, ecc. Il soggetto non è certo nuovo. È una ripresa del film, realizzato nel 1916 in Russia dalla ditta di Khanjonkov, intitolato *Le ali della notte*, girato dallo stesso Uralsky, sempre con Strijevsky. La protagonista del film era Zoia Karabanova, ma Varvara Yanova è migliore in questa parte, e anche lo Strijevsky di oggi è più interessante di com'era quando cominciava la sua carriera artistica. (*Kino*, n. 3/7, 1923)

Dobbiamo ringraziare Marianne Hietbrink della NFM che ci ha mandato la cassetta del film e soprattutto Svetlana Skovorodnikova di Gosfilmfond che l'ha identificato. (Natalya Noussinova)

There are still discussion about the identification of this film, and the projection will be an opportunity to decide if it is "Vers la lumière" or Protazanov's "Fresque inachevée".

Vers la lumière is another Russian film produced in France, this time with the participation of V. Yanova and V. Strijevsky. For this film we could repeat many of the remarks already made for other Russian films produced in France by Mosjoukine, Lissenko, Rimsky, Svoboda, and many others. The subject is not new. This is a remake of a movie made

in 1916 in Russia by Khanjonkov's studio, with the title of Night's Wings, directed by Uralsky and with Strijevsky. The leading actress was Zoia Karabanova, but Varvara Yanova is much better in this role, and even Strijevsky is today much more interesting than he was at the start of his acting career (Kino, no. 3/7, 1923). We would like to thank Marianne Hietbrink from NFM who has sent us the cassette of the film, and in particular Svetlana Skovorodnikova from Gosfilmofond who has identified it (Natalya Noussinova).

ore 14.45

Doug

WHEN THE CLOUDS ROLL BY (Douglas superstizioso / USA, 1919). R.: Victor Fleming. S.: Douglas Fairbanks. Sc.: Thomas Geraghty. F.: Harry Thorpe, William McGann. Scgf.: Edward M. Langley. In.: Douglas Fairbanks (Daniel Boone Brown), Kathleen Clifford (Lucette Bancroft), Frank Campeau (Mark Drake), Ralph Lewis (Curtis Brown), Herbert Grimwood (Dr. Metz), Albert MacQuarrie (Hobson), Daisy Robinson (Bobbie DeVere). P.: Robert Fairbanks per Douglas Fairbanks Pictures Corp. (United Artists). 35mm. L.: 1843m. D.: 86' a 19 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles
Da: Museum of Modern Art
Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Stefano Maccagno

Alla fine degli anni dieci Fairbanks era divenuto uno degli attori più popolari e influenti di Hollywood. Nel 1919 si associa a Mary Pickford (che sposerà l'anno seguente), a Charles Chaplin e a Griffith per fondare la United Artists, una società che doveva assumere la distribuzione di film prodotti in maniera indipendente. Chaplin, Pickford e Griffith erano ancora legati da contratti ad altre società e fu per questo che Fairbanks realizzò i primi due film prodotti dalla United Artists: *His Majesty*, *the American* e *When the Clouds Roll By*. Quest'ultimo contiene alcune scene davvero inventive nelle quali sembrano dispiegarsi tecniche alle quali i cineasti europei d'avanguardia faranno ricorso negli anni venti. In una scena iniziale, l'eroe è in preda a un lungo incubo, dovuto ad un pasto abbondante consumato in tarda serata. Alcune inquadrature girate con uno specchio deformato mostrano una inquietante silhouette che minaccia Daniel. Egli attraversa nella sua fuga una stanza piena di donne che si prendono gioco di lui, poi sfugge a questa prova sprofondando in un quadro che rappresenta un lago, per trovarsi, dopo uno stacco, a cadere al centro di un lago ben reale. Egli è perseguitato dai differenti ingredienti del suo pasto che incarnano degli attori mascherati da gamberi, da cipolla ecc. I persecutori si spostano con un movimento accelerato, mentre Daniel corre al rallentatore. Questa folle fuga contiene, allo stesso tempo, un'inquadratura straordinaria che mostra una stanza rotante nella quale Daniel scala le pareti e cammina sul soffitto. Questo procedimento fu ripreso molto più tardi nella commedia musicale di Fred Astaire, *Royal Wedding* (1951). Come spesso agli esordi, Fairbanks dà prova, in *When the Clouds Roll By*, di un'affascinante cortesia e fa sì che il suo personaggio appaia leggermente ridicolo (ciò non accade per i film di avventura, dove Fairbanks incarna degli eroi dalla statura quasi sovrumana). Quando si vede oggi *When the Clouds Roll By*, si giunge a rimpiangere che Fairbanks, il quale considerava senza dubbio le sue commedie poco importanti, le abbia abbandonate a vantaggio di progetti che gli sembravano più ambiziosi. (Kristin Thompson, *Cahiers du Muet*, n. 3, 1993)

By the late 1910s, Fairbanks was one of the most popular and powerful stars in Hollywood. In 1919, along with Mary Pickford (whom he married in 1920), Charles Chaplin, and Griffith, he formed United Artists, a firm to distribute their independently-produced films. Chaplin, Pickford, and Griffith still had contractual obligations to other films, so Fairbanks made the first two films United Artists released, His Majesty the American and When the Clouds Roll By. When the Clouds Roll By contains some extremely imaginative scenes, some of which seem to anticipate devices used by avantgarde filmmakers in Europe during the 1920s. In one early scene, the hero has a lengthy nightmare as a result of eating a heavy late meal. Shots made into a distorting mirror create a demonic figure that threatens Daniel. He then flees through a room full of women who laugh at him, escaping by diving into a painting of a lake, only to find himself, after a cut, falling into the middle of a real lake. The various portions of his meal, portrayed by actors dressed up as an onion, a lobster, and so on, chase him with the pursuers following in fast motion and Daniel running in slow motion. This chase also involves an extraordinary shot of a revolting room, with Daniel going up the walls and across the ceiling. The device is the same one used much later in the Fred Astaire's musical Royal Wedding (1951). Yet Fairbanks goes further than the later imitation by using a split-exposure technique to bring the pursuing "food" into the room. The costumed actors stand on the floor, vainly trying to reach Daniel, who capers about on the ceiling. This scene is all the more impressive because during the silent period, the trick effects had to be done by exploding the film twice in the camera, rather than added later in the laboratory. Aside from this unusual dream sequence, When the Clouds Roll By displays the quick tempo of action and editing that characterized many Hollywood films of the late 1910s, and especially those of Fairbanks. As in many of his early films, Fairbanks here displays a delightful willingness to allow his character to look a bit ridiculous. Daniel's superstitiousness leads him into absurd antics. At one point he mistakenly kisses the feet of a chicken, mistaking them for a woman's hand - a joke reminiscent of Jacques Tati. Seeing When the Clouds Roll By today may make us regret that Fairbanks, apparently feeling his comedies were not important enough, abandoning them for more ambitious projects. (Kristin Thompson, Cahiers du Muet, n. 3, 1993)

ore 16.15

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

THE LAST WARNING (Il teatro maledetto / USA, 1928). R.: Paul Leni. S.: da *The Last Warning* di Thomas F. Fallon e *House of Fear* di Wadsworth Camp. Sc.: Alfred A. Cohn, Robert F. Hill, J. G. Hawks. F.: Hal Mohr. M.: Robert Carlisle. Scgf.: Charles D.Hall. In.: Laura La Plante (Doris), Montague Love (McHugh), Roy D'Arcy (Carlton), Margaret Livingston (Evalinda), John Boles (Qualie). P.: Carl Laemmle per la Universal Pictures. 35mm. L.: 2133m. D.:74' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
Da: Cinémathèque Française
Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau

ore 17.30

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

DAS GEHEIMNIS DES ABBE X (La rivincita dell'abate / Germania, 1927). R.: Wilhelm Dieterle. F.: Erich Nitzschmann, Otto Martini, Giovanni Vitrotti. Scgf.: Erns Stern, Erich Grave. In.: Marcella Albani (Marchesa Gioconda d'Alliotti), Jeanne Helbling (Bianca), W. Dieterle (Abate X), Alfred Gerasch (Conte Pietro Rigatti), Julius Brandt (castellano), Paul Biensfeldt (prete), Hermann Picha (Beppo), Raimondo van Riel (Becelli), Kenny Rive (figlio della Marchesa). P.: Charha-Film GmbH. 35mm. L.: 2004m. D.: 97' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles
Da: Cinémathèque Royale de Belgique, Projecto Lumière
Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Alain Baents

Das Geheimnis des Abbe X fu il secondo film diretto dall'idolo tedesco Wilhelm Dieterle e la prima produzione della Charha-Film, la compagnia da lui fondata con la moglie, attrice e sceneggiatrice, Charlotte Hagenbruch.

Il restauro di *Das Geheimnis des Abbe X* è stato fatto a partire da una copia nitrato in bianco e nero con didascalie francesi proveniente dalla Cinémathèque Royale, un negativo safety tratto da una copia nitrato con didascalie tedesche proveniente dal Gosfilmofond, e una copia (con negativo) acetato, incompleta, in bianco e nero con didascalie in ceco proveniente dal Berlin Bundesarchiv, a sua volta copiata da una copia nitrato in bianco e nero della Cineteca di Praga. Le copie provenienti da Berlino e dalla Russia erano girate allo stesso modo; sequenze della copia di Bruxelles erano spesso girate con diversi angoli di ripresa. Le didascalie in tedesco originali sono state ricostruite utilizzando i materiali del Gosfilmofond e il carteggio della censura tedesca sui trailers, conservato dal Bundesarchiv di Coblenza. (Catherine A. Surowiec (a cura di), *The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumière, Lisbona, 1996)

L'arte forte e maschia di Wilhelm Dieterle ed il fascino soave di Marcella Albani si intrecciano in una superba cornice di bellezze naturali per dar vita ad un dramma in cui amore e dovere, pietà e odio, purezza e crimine compongono una vicenda di alto e profondo interesse. (*Cine-Gazzettino*, 23 settembre 1929)

Das Geheimnis des Abbe X was the second film directed by popular German matinée idol Wilhelm Dieterle, and the first production of his new company, Charha-Film, which he founded with his wife, actress and scenarist Charlotte Hagenbuch. The restoration of the film is being based upon a b/w nitrate print with French intertitles from the Cinémathèque Royale, an 8-reel safety negative made from a nitrate print with German intertitles from Gosfilmofond, and an incomplete b/w acetate print and negative with Czech titles from the Berlin Bundesarchiv, which was made from a b/w nitrate print from the Prague archive. The Russian and the Berlin prints were filmed in the same way; scenes of the Brussels copy were often shot from a slightly different angle. The film's original German intertitles will be reconstituted using the Gosfilmofond material and the German censorship cards of the trailer conserved by Koblenz Bundesarchiv. (Catherine A. Surowiec (a cura di), The European Film Archives at the Crossroads, Projecto Lumière, Lisbona, 1996)

Wilhelm Dieterle's strong and manly art and Marcella Albani's suave charm intermingle here in a splendid natural setting, to depict a drama where love and duty, compassion and hate, purity and crime merge together in a very interesting story. (Cine-Gazzettino, 23 September 1929)

ore 19.15

Ritrovati & restaurati - Italia taglia

L' ITALIA NON È UN PAESE POVERO - III episodio: "Appuntamento a Gela" (Italia,1959) R.: Joris Ivens. 35mm. L.: 944m. D.: 34' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Nederlands Filmmuseum col permesso di Capi Films

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati - Indiani

JUSTICE OF MANITOU (*Justice de Manitou* / USA, 1912). Pathé. 35mm. L.: 320m. D.: 15' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles e francesi

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Stefano Maccagno

ore 22.15

Ritrovati & restaurati

UMARETE WA MITA KEREDO... (Tr. it.: *Sono nato ma...* / Giappone, 1932). R.: Yasujiro Ozu. S.: da un racconto di James Maki (Y. Ozu). F.: Hideo Mohara, Yuharu Atsuta, Masao Irie, Toshiutsu Nakajima. Scgf.: Takejiro Kadota, Yoshiro Kimura. M.: Hideo Mohara. In.: Tatsuo Saito (Yoshii), Mitsuko Yoshikawa (sua moglie), Hideo Sugawara (il figlio maggiore), Tokkan Kozo (il figlio minore), Takeshi Sakamoto (Iwasaki), Teruyo Hayami (la signora Iwasaki), Seiki Kato (Taro). P.: Shochiku Kamata. 35mm. L.: 2493m.D.: 91' a 24 f/s. Didascalie inglesi e giapponesi / English and Japanese intertitles

Da: Shochiku

Partitura scritta e eseguita da Frank Mol (*pianoforte*) e Peter Verduyn Lunel (*flauto*)

Generalmente considerato come il primo capolavoro di Ozu, è senz'altro fra i primi film del maestro che sono giunti fino a noi, quello in cui si nota lo stile più definito. L'uso magistrale del registro comico (specialmente in quella scena gustosa in cui i due fratelli giocano assieme) e il montaggio accuratamente calcolato, donano al film un rigore notevole. La macchina da presa posta in basso e l'uso della profondità di campo, caratteristiche del cinema di Ozu, danno l'illusione che gli oggetti e i corpi planino da differenti parti dello spazio.

In *Umarete wa mita keredo...*, tutta questa maestria artistica è al servizio di un tema piuttosto didattico. Come indica il sottotitolo ("Libro illustrato per adulti") si tratta di un film a tesi, una sorta di lezione sull'uso sociale del potere. A mano a mano che i suoi figli scalano la gerarchia della gang del quartiere, il padre svela il suo stato di sottomissione sul lavoro. Nel mondo dei ragazzi, il potere è distribuito in base all'età, all'intelligenza e alla forza fisica. Loro non riescono a comprendere che il potere degli adulti è un fatto implacabilmente sociale, vale a dire che dipende dalla ricchezza e dalla posizione sociale. Giunti a prendere il controllo della banda, dopo aver lottato vittoriosamente contro gli altri, i fratelli si immaginano che il potere si possa ottenere mostrando semplicemente e onestamente ciò di cui si è capaci.

Come sua abitudine, Ozu fa risultare l'evoluzione delle situazioni dallo sfruttamento di fatti paralleli: due visite a casa del padrone, due tragitti verso la scuola, due fermate di fronte al passaggio a livello, due mangiate di uova di piccione, ecc... Ogni scena rimanda ad un'altra con cui forma una specie di contrappunto. Alcune comparazioni si manifestano attraverso movimenti laterali della macchina da presa che mettono direttamente in parallelo l'universo della scuola e quello degli uffici, mostrando prima dei ragazzi che fanno degli esercizi e poi degli impiegati in preda alla noia.

Ozu mantiene in delicato equilibrio il punto di vista dei ragazzi e quello degli adulti. La maggior parte del racconto è limitata a ciò che sanno i ragazzi, tanto che, per esempio, noi partecipiamo alla sorpresa dei figli quando Yoshii li segue fino a scuola. Questa limitazione del punto di vista è particolarmente efficace quando i bambini scoprono le scappatelle che Yoshii fa per il film di Iwasaki. Intanto, dopo il litigio fra il padre e i figli, il racconto prende risolutamente il mondo degli adulti come punto di riferimento. Quando i figli si sono addormentati, il padre tira fuori la sua bottiglia di whisky e si scola il suo bicchierino. Per la prima volta nel film, si vedono i genitori soli mentre parlano della loro vita. Yoshii, che conoscevamo pragmatico e sicuro di sé, passa a vergognarsi e ad autogiustificarsi. I genitori guardano assieme i loro bambini e si domandano se avranno la stessa vita miserabile che hanno avuto loro. Dopo aver rigorosamente limitato il punto di vista a quello dei figli, questa rivelazione progressiva delle abitudini e dei dubbi di Yoshii, colloca il personaggio del padre in una prospettiva più ampia. Se Yoshii scatta sull'attenti davanti ai suoi superiori è perché non può fare diversamente. (David Bordwell, *Les cahiers du muet*, n. 23, 1993)

Generally regarded as Ozu's first masterpiece, Umarete wa mita keredo... is the most stylistically assured of his surviving early works. His control over comic performance (especially the delightful acting-in-unison of the two brothers) and his carefully timed editing makes the film remarkably rigorous. His characteristic low camera height and deep space set objects and figures hovering in various zones of space. In the opening scene, for instance, the low camera position and the decoupage make father, driver, and boys float free of the earth. Only the truck's wheel is grounded. In a richly reflexive gesture, Ozu even parodies himself in Iwasaki's home movie. Random shots of streets and boats in Iwasaki's footage evoke the landscapes of earlier and later Ozu works. (These shots make Iwasaki's audience yawn!). The camera position in the second reel recalls the slightly higher camera placement in Ozu's preceding films. All this artistry is put at the service of a rather didactic theme. Subtitled, "A Picture-Book for Adults", this is a film à these, a lesson in the social use of power. As the boys rise in the neighborhood gang, their father reveals more of his subordination at work. In the world of the boys, power comes from age, brains, and brawn, so they cannot understand that adult power is implacably social, derived from money and position. The brothers' illusion is that all power can be won through straightforward abilities, as they are able to take over the gang by outfighting the others. The script began as a social comedy, and a satiric tone is preserved in the various rituals of power that are compared.

*Ozu brings out the developing situations through his typical use of parallel events: two visits to the boss's house, two trips to school, two pauses at the railroad crossing, two eatings of pigeon eggs, and so on. Virtually every scene echoes and counterpoints another. Some comparisons are brought to our attention through the lateral camera movements that link school and office, linking drilling boys to bored salarymen. Ozu, subtly balances the boys' perspective with that of the adults. Most of the plot is restricted to what the boys know, so that for instance, we share the boys surprise when Yoshii follows them to school. This restriction is most powerful when they discover Yoshii's capers for Iwasaki's movie. After the fight between father and sons, however, the narration shifts openly to the adults' frame of reference. As the boys sleep, the father fletches out his whiskey bottle and muses on his failure. For the first time, we see the parents alone and discussing their lives. Yoshii moves from self-assured pragmatism to self-justifying shame. He and his wife look in on the brothers and ask: "Will they lead the same kind of sorry lives we have?". After so severe a restriction of the boys' ken, this gradual unfolding of Yoshii's attitudes and doubts puts the home-movie scene in a more encompassing perspective. Yoshii grovels because he can do nothing else. (David Bordwell, *Les cahiers du muet*, n. 23, 1993)*

Cinema Lumière

ore 10.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for silent cinema- Sessione pratica

Composizione di una partitura, improvvisazione e ricostruzione: La Sirène des tropiques / Composing a score, improvisation and reconstruction: La Sirène des tropiques

Stefan Ram (musicista, NFM)

Cinema Lumière - Salone superiore

ore 15.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for silent cinema- Sessione pratica

Composizione di una partitura per un film muto: Gli ultimi giorni di Pompei / Composing a score for a silent film: The Last Days of Pompei

Antonio Coppola (compositore, Roma)

Cinema Lumière

ore 16.00

HISTOIRE(S) DU CINEMA (Francia, 1987/98). R.: Jean-Luc Godard.

Proiezione degli episodi:

3/B *Una vague nouvelle*. D.: 30'.

4/A *Le contrôle de l'univers*. D.: 30'.

4/B *Les signes parmi nous*. D.: 40'.

ore 19.00

Gli incontri del Gamma Group / The Gamma Group's meetings

La documentazione del restauro / Documenting the restoration:

Il restauro della collezione Pathé Exchange / The Restoration of the Pathé Exchange Collection

presentazione di / *presentation by* Claudine Kaufmann (Cinémathèque française)

Uno degli argomenti di ricerca del *Gamma Group-Gruppo di ricerca di laboratori e archivi europei* è quello dei problemi, teorici e pratici posti dalla documentazione dei restauri effettuati. Nell'ambito di questa edizione del *Cinema Ritrovato* e nel quadro del progetto "Film Archives On Line" promosso dal Progetto LEONARDO, si è quindi deciso di organizzare una serie di incontri con i responsabili di alcuni fra i restauri presentati nel programma, in modo da offrire una occasione di discussione, fra esperti e con il pubblico, dei problemi posti, delle soluzioni adottate, delle prassi di documentazione usate.

One of the topics that are currently investigated by the Gamma Group-European Research Group of Laboratories and Film Archives, concerns the methodological and practical problems of documenting the restoration works. It was therefore decided to organize – within Il Cinema Ritrovato and as part of the project "Film Archives On Line", promoted by the EU Project LEONARDO – a serie of debates with the persons responsible for some of the restorations shown in the programme; the aim was to offer an opportunity of discussing with other colleagues and with the audience, the issues of technical and methodological problems found, and solutions proposed, as well as the practice of documentation.

Cinema Fulgor

ore 9.00

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

TRENO DI PIACERE (Italia, 1924). R.: Luciano Doria. S.: dalla commedia *Train de plaisir* di Hennequin, Mortier, Saint-Albin. Sc.: L. Doria. F.: Anchise Brizzi. In.: Elena Sangro, Alberto Collo, Lydia Quaranta. 35mm. P.: Fert, Roma. L.: 1800m. D.: 83' a 20 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

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

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Stefano Maccagno

L'edizione mostrata è tratta dalla sola copia esistente del film, una copia nitrato imbibita, con didascalie d'epoca italiane.

Luciano Doria è il *nom de plume* di Romolo Augusto Gizzi (1881-1961), come ci informa Roberto Chiti nel suo documentatissimo dizionario dei registi italiani del muto. Sappiamo anche che fu uno dei più infaticabili fornitori di soggetti e sceneggiature, se si considera che fra il 1916, anno in cui abbandona la collaborazione ad un quotidiano per dedicarsi interamente al cinema, ed il 1929, ne è stato autore di ben sessanta, una dozzina dei quali diretti personalmente.

Della sua opera però, a noi non è giunto quasi nulla. *Treno di piacere*, prodotto dalla Fert e distribuito da Pittaluga è tutto quanto oggi ci è dato conoscere di questo prolifico e misterioso personaggio: una piacevole commedia degli equivoci, tratta da una pochade d'oltralpe. La critica dell'epoca non si dimostrò molto generosa nei confronti del film, sul quale probabilmente pesavano gli oltre quarant'anni dalla prima rappresentazione in palcoscenico del lavoro, ma non poté fare a meno di rimarcare la buona volontà e l'impegno degli attori, tesi, come scrisse il recensore della "Vita Cinematografica" (24 novembre 1924) "a dar vita e colore alla impersuasiva vicenda". (Vittorio Martinelli)

This version was produced from the only existing print, an original nitrate print of the original version, tinted.

Luciano Doria is the pen name of Romolo Augusto Gizzi (1881-1961), as Roberto Chiti tells us in his widely documented dictionary of Italian directors in the silent era. We also know that he was one of the most tireless producer of treatments and scripts, if we consider that between 1916, the year when he left his newspaper to work full time for cinema, and 1929, he wrote sixty of them, of which he directed about a dozen.

Of his work, however, almost nothing has remained. Treno di piacere, produced by Fert and distributed by Pittaluga, is the only example left to us by this prolific and mysterious character: a pleasant comedy of errors based on a French "pochade". The reviews of the time were not kind with this film, which probably had against it the forty-year span between its first representation on the stage and its filming, but the effort made by actors and narration "in order to add light and colour to the unconvincing plot", as the reviewer of Vita Cinematografica wrote, was appreciated (24 November 1924). (Vittorio Martinelli)

ore 10.30

A lato di Doug

THE THREE MUST-GET-THERES / MAX UND DIE MUSKETIERE / DER KNOCKOUT-HELD (*La parodia dei tre moschettieri ovvero vent'anni prima* / USA, 1922)

R.: Max Linder (aiuto-regista: Fred Cavens). S.: dal romanzo di Alexandre Dumas père. Sc.: Max Linder. F.: Max Dupont. In.: Max Linder (Lind'Ertaignan), A.J. Cooks (Luigi XIII), Harry Mann (Buckingham), Clarence Wertz (Athos), Jack Richardson (Aramis), Charles Mezzetti (Porthos), Bull Montana (Richelieu), Jean de Limur (Rochefort), Jobyna Ralston (Costanza Bonacieux). P.: Max Linder Productions. 35mm. L.: 1221m. D.: 53' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Antonio Coppola

Il film, la cui lunghezza attuale è di poco più di 1200m, presenta un rullo in meno rispetto alla copia americana originale (la cui lunghezza era di 1608m), ma è difficile dire esattamente dove sia la lacuna, dal momento che, per quanto ne sappiamo fino ad oggi, la versione tedesca è la sola sopravvissuta. L'attuale progetto Lumière per il restauro ha tenuto in considerazione le quattro copie tedesche (nitrato) esistenti, ed è divenuto esso stesso una specie di detective-story. (Catherine A. Surowiec (a cura di), *The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumière, Lisbona, 1996)

Dei tre film realizzati da Max Linder a Hollywood, il migliore è, senza alcun dubbio, *The Three Must-Get-Theres*, anche se gli altri due presentano gag eccellenti. Si può anche affermare senza timore di smentita, che si tratta del capolavoro di Linder, essendo, materialmente, il suo film più importante. Al repertorio comico abituale vengono qui ad aggiungersi una bizzarria del tutto nuova e un uso davvero burlesco dell'anacronismo, l'elemento comico più difficile da utilizzare. Nel marzo 1922, dopo molte disavventure, Max Linder termina le riprese e dedica tutto il mese di aprile al montaggio. Secondo una moda che già iniziava a diffondersi, organizza, in maggio, una preview al Dome-Theater di Ocean Park, al quale invita tutta Hollywood. I privilegiati spettatori di questa serata riservano a *The Three Must-Get-Theres* una calorosa accoglienza. Sid Grauman e Bebe Daniels furono fra i più entusiasti. Il giorno dopo, per festeggiare il suo successo, Max Linder diede un grande party al quale parteciparono, fra gli altri, Charlie Chaplin, John Gilbert, Bessie Love e così via. Quattro mesi più tardi, dopo la presentazione del film a New York, Douglas Fairbanks, rapito dall'affettuosa parodia del suo *I tre moschettieri*, invierà un telegramma a Max

Linder (datato 3 settembre) che recita: "Il vostro film sta ottenendo un enorme successo a New York. I critici sono entusiasti. Vi invio congratulazioni e amicizia. Douglas Fairbanks". (Charles Ford, Max Linder, Paris, Seghers, 1966)

The film (current length: 1,200 metres) lost about one reel compared to the original American release length (5 reels/1,608 metres), but it is difficult to say exactly where, because as far as we know only the German version survived, and the restoration has proven to be a detective saga in itself. (Catherine A. Surowiec (ed. by), The European Film Archives at the Crossroads, Projecto Lumière, Lisbona, 1996)

Of the three films made by Max Linder in Hollywood, the best one is certainly The Three-Must-Get-Theres, although the other two also show excellent gags. We can say without exaggeration, that this is Linder's masterpiece, as well as his most important feature. To the usual comic repertoire we see the addition of totally new bizarre traits and a truly burlesque use of anachronism, the most difficult comic quality to apply convincingly. In March 1922, after many misadventures, Max Linder finished shooting and spent the following month of April in the editing room. Following a fashion which was then taking hold, he organised in May a preview at the Dome Theater of Ocean Park, and everyone from Hollywood was invited. The Three Must-Get-Theres was warmly welcomed by its first well-chosen audience. Sid Grauman and Bebe Daniels were very enthusiastic about it. The next day in order to celebrate the success, Max Linder held a great party which saw the participation of Charlie Chaplin, John Gilbert, Bessie Love and many more. Four months later, after the film release in New York, Douglas Fairbanks, charmed by this kind parody of his The Three Musketeers, sent a wire to Max Linder (on September 3rd) saying: "Your film is now very successful in New York. Critics are enthused by it. I would like to congratulate you and assure you of my friendship. Douglas Fairbanks". (Charles Ford, Max Linder, Paris, Seghers, 1966)

ore 11.30

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

LOVE AND THE DEVIL (*La donna e il diavolo* / USA, 1929). R.: Alexander Korda. Sc.: Josef Laszlo, Leo Birinski. F.: Lee Garmes. M.: John Rawlins. Didascalie: Paul Perez, Walter Anthony. In.: Milton Sills (Lord Dryan), Maria Corda (Giovanna), Ben Bard (Barotti), Nellie Bly Baker (Maid). P.: First National. 35mm. L.: 1900m. D.: 80' a 22 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Frank Mol

Con *Night Watch* e *Love and the Devil*, Korda ha continuato la sua carriera di regista di film difficilmente classificabili. Entrambi i film riguardano donne sposate che vengono scoperte in una stanza da letto con un uomo che non è il marito (la scoperta "da camera da letto" ritorna in molti film hollywoodiani di Korda). In ciascun caso, si spara a qualcuno (che sia lo scopritore o l'uomo coinvolto) e la donna sventurata è capace, alla fine, di evitare ulteriori calamità attraverso il sacrificio di sé. *Love and the devil*, che è l'ultimo film muto di Korda, è importante anche come ultimo lavoro in cui diresse Maria Corda. Il matrimonio tra i Korda, del resto, aveva a lungo sofferto per la testardaggine dei due caratteri forti e ambiziosi. In una intervista del 1927, Maria chiarì che accettava la direzione di Alex solo dentro allo studio cinematografico, ma che riprendeva le redini una volta fuori dal set. "A casa...io sono la regista", pare abbia detto. (Karol Kulik, *Alexander Korda. The man who could work miracles*, W. H. Allen, Londra 1975)

With his next two films, Night Watch and Love and the Devil, Korda continued his career as a director of undistinguished programme pictures. Both films were concerned with married women who are discovered in a bedroom with a man other than their husband (the bedroom "discovery" featured in several of Korda's Hollywood films). In each case someone is shot (either the discovered or the man involved) and the disgraced women are in the end able to avert further calamity through self-sacrifice. Love and the Devil, Korda's last silent picture, is important as the last film in which Korda was to direct Corda.

The Korda marriage had for some time suffered under the strain of two strong and ambitious artistic temperaments. In an interview in 1927 Maria made it clear that she accepted Alex's direction only in the studio, that she played the dominant role once they were off the studio floor. "At home...I am the director", she is quoted as saying. (Karol Kulik, *Alexander Korda. The man who could work miracles*, W. H. Allen, Londra 1975)

ore 14.45

Doug

THE MARK OF ZORRO (*Il segno di Zorro* / USA, 1920) R.: Fred Niblo. S.: dal racconto *The Curse of Capistrano* di Johnston McCulley. Sc.: Elton Thomas (Douglas Fairbanks). F.: Harry Thorpe, W. C. McGann. In.: Douglas Fairbanks (Don Diego/Zorro), Marguerite de la Motte (Lolita), Noah Beery (Stg. Gonzalez), Charles Hill Mailes (Don Carlos Pulido), Claire McDowell (Dona Catalina), Robert McKim (Cap. Juan Ramon), George Periolat (Gov. Alvarado). P. Fairbanks/United Artists. 35mm. L.: 2438m. D.: 117' a 19 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Alain Baents

Il protagonista, una sorta di Primula Rossa californiana, appare dapprima nelle effeminate vesti di un giovane dandy, che porta il fazzoletto al naso con grazia e ostenta affettazione nelle feste. Un po' come uno dei protagonisti dei suoi primi film, egli rivela poi il suo alter ego segreto, il vendicatore dei poveri e degli oppressi. Il personaggio del vendicatore ricorre in quasi tutti i film successivi, sotto le sembianze di D'Artagnan, Robin Hood, Don Q., il Gaucho o il Pirata Nero. Tratto da un romanzo di Johnston McCulley, *The Curse of Capistrano*, l'ambientazione di *Zorro* era piuttosto insolita - la California spagnola del XIX secolo. Si trattava comunque di un mondo che ancora esisteva quando la famiglia Fairbanks arrivò a Hollywood nel 1915, per scoprirvi una vecchia aristocrazia spagnola che si ostinava a evitare i vagabondi del cinema. Per molti aspetti questo è uno dei film più interessanti di Fairbanks, in cui l'attore ci appare al massimo della sua follia e nello stesso tempo della sua eleganza, con scene di grande comicità slapstick, come quella in cui Fairbanks si burla del malvagio Noah Berry duellando abilmente con una spada che da un momento all'altro sa trasformare in giavellotto o lanciare come un coltello. (David Robinson, "L'eroe", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

The hero, a kind of Californian Scarlet Pimpernel, appears at first as an effete young dandy, daintily dabbing his nose with his handkerchief and doing party tricks. Rather like one of the heroes of the early films, he ultimately reveals his secret other self, the avenger of the poor and oppressed. The character of the avenger recurs through almost all the subsequent films, whether in the guise of d'Artagnan, Robin Hood, Don Q., the Gaucho or the Black Pirate. Adapted from a novel by Johnston McCulley, The Curse of Capistrano, the setting of Zorro was unusual - 19th-century Spanish California. It was nevertheless a world which still lingered when the Fairbanks family arrived in Hollywood in 1915, to find an old Spanish aristocracy still shunning the vagabonds of the movies. In many respects this is one of the most attractive of all the films, with Fairbanks at once at his most manic and his most graceful, and with scenes of high slapstick comedy as he teases villainous Noah Beery with a deft duelling sword that can at any moment serve him as a javelin or throwing knife. (David Robinson, "The Hero", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

ore 16.45

Ritrovati & restaurati

SCHATTEN (Tr. it.: *Ombre* / Germania, 1923)

R.: Arthur Robison. S.: Albin Grau. Sc.: Arthur Robison, Rudolf Schneider. F.: Fritz Arno Wagner. Segr.: Albin Grau. In.: Fritz Kortner, Ruth Weyher, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Eugen Rex, Max Gölstorff, Ferdinand von Alten, Fritz Rasp, Karl Platen, Lilli Herder. P.: Pan-Film. 35mm. L.: 1920m. D.: 84' a 20 f/s.

Da: Cinémathèque française, Cineteca del Comune di Bologna, Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau

Schatten è senza dubbio una delle opere più citate della storia del cinema muto tedesco, e ciò ha fatto sì che si potessero ritrovare numerose copie del film, in diversi archivi. Il lavoro di comparazione e ricostruzione è stato fatto analizzando tutte queste copie, ricostruendo la storia di precedenti operazioni di restauro e di conservazione e cercando di avvicinarsi il più possibile alla versione originale del film. Di *Schatten* sono stati ritrovati elementi provenienti da due differenti negativi originali. Il primo (in ordine temporale, dato che non ci sono prove che questo fosse effettivamente il negativo A) corrisponde a copie prodotte in Germania (copia ritrovata alla Cinémathèque Française, con didascalie francesi) e negli Stati Uniti (copia ritrovata al Museum of Modern Art); questo primo negativo era organizzato per stampare e colorare separatamente le diverse scene che venivano poi montate solo su positivo. Il secondo negativo, che differisce dal primo perché utilizza riprese ("ciak") e posizioni di macchina diverse per ogni inquadratura, risultando così completamente diverso dal precedente, fu montato (cioè ogni inquadratura giuntata alla successiva) in epoca successiva in modo da produrre delle copie colorate in maniera più semplice. In questa fase, il

montaggio fu modificato rispetto al primo negativo, sia per motivi di continuità (diversa recitazione, diverso ritmo, diversi angoli di ripresa), sia - forse - per motivi narrativi e di alleggerimento. Da questo secondo negativo sono state tratte le copie conservate al National Film and TV Archive di Londra e a Milano (Fondazione Cineteca Italiana).

Nella ricostruzione, si è optato per il restauro del primo negativo, considerandolo il più vicino alla prima versione. Per quanto riguarda le didascalie, è noto che il film fu originariamente distribuito senza didascalie e che queste furono aggiunte successivamente dietro le proteste di distributori ed esercenti che si lamentavano che il pubblico non riusciva a seguire la narrazione. A riprova di questo fatto, il film fu distribuito in Inghilterra senza didascalie. Si è quindi optato, in questa versione, per una ricostruzione priva di didascalie, corrispondente alla prima distribuzione.

Schatten è soprattutto opera di Albin Grau, produttore, ideatore e direttore artistico del film. Soltanto inserendo quest'opera nell'ottica del suo creatore potremo comprenderne realmente il significato. *Schatten* è un film didattico sulla filosofia esoterica. È un film esoterico, anche se a prima vista non sembra. Per accostarci alla sua lettura, dobbiamo addentrarci nel pensiero di Albin Grau.

Albin Grau nasce a Schönefeld, non lontano da Lipsia, il 13 giugno 1884 e scompare il 27 marzo 1971. Dopo essere stato apprendista fornaio, compie i suoi studi presso l'Accademia Artistica di Dresda. Terminata la Prima Guerra Mondiale, alla quale partecipa sui fronti russo e serbo, si stabilisce a Berlino lavorando come pittore e pubblicitario per la Norddeutsche Lloyd; entra poi in contatto con il mondo del cinema come disegnatore di manifesti, lavorando per Sascha Goron nella campagna pubblicitaria di *Der Gang in die Nacht* di F. W. Murnau. Grau conosce gli occultisti Heinrich Tränker e Gregor A. Gregorius, il cui vero nome era Eugen Grosche (Lipsia, 1888), che hanno appena fondato la Pansophische Loge, e insieme a loro collabora con la casa editrice occultista Pansophia Verlag.

Interessato al mondo del cinema, egli lo considera un mezzo per diffondere le proprie idee e convince diversi occultisti a fondare una società di produzione alla quale viene dato il nome teosofico di Prana. Dopo aver assunto Galeen come sceneggiatore e Murnau come regista, nell'estate del 1921 realizza *Nosferatu*, liberamente tratto dal romanzo *Dracula* di Bram Stoker, probabilmente un affiliato della Golden Dawn. Per non aver pagato i diritti di quest'opera, perde la causa intentatagli dalla vedova Stoker, portando al fallimento la società di produzione.

Grau non si dà per vinto e produce un nuovo film, *Schatten*, con la nuova società di produzione Pan; nonostante il film venga accolto molto favorevolmente dalla critica, non ottiene un successo di pubblico sufficiente a garantire continuità alla società di produzione.

Grau parla di "quelle ombre dello schermo che affascinano tutti" e dice che "in futuro esisteranno due forme di cinema: il film sensazionalista che cerca il consenso delle masse e un nuovo tipo di film, con un nuovo stile, la cui natura profonda risiede nel mondo dell'occulto e del fantastico. Con il mondo spirituale del meraviglioso e del magico si apre un campo straordinario per il cinema. Oggi i poteri magici del cinema sono molto maggiori di dieci anni fa. Si può esprimere l'inquietante e il terrificante, ci si può abbandonare ad autentiche orge dell'immaginazione...". Questo modello di film per intellettuali Grau lo mette in pratica con *Schatten*, definito dalla critica tedesca dell'epoca "un'opera d'arte", "un'opera artistica" o "un autentico Kammerspiel" (teatro da camera), termine che allora aveva il significato di un elogio e che di fatto venne utilizzato per pubblicizzare il film. In un annuncio del 1923 sul n.41 di "Reichsfilmblatt", *Schatten* viene pubblicizzato come "Das Kammerspiel der Pan-Film" e, com'è logico, il nome di Grau figura allo stesso livello di quello di Robison, lasciando capire che il film è anche opera sua.

Dopo aver tentato senza successo di passare alla regia, Grau abbandonerà definitivamente il cinema proseguendo la sua opera di pittore e disegnatore unitamente alla sua sempre più intensa attività di occultista. (Luciano Berriatua, "Schatten, l'esoterismo delle ombre cinesi", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

"Schatten" is undoubtedly one of the most famous films of German expressionism, therefore so many prints of the film are conserved by many archives. The restoration started by the analysis of all the existing materials, by reconstructing the story of the several "restorations" and preservations that the film have had (and suffered) in the past, and by trying to come as close as possible to the original version. We can now say that all existing materials and prints were originated from two different negatives. The first negative (chronologically, because there is no possible way to ascertain that this was the "first-choice" negative) corresponds to the prints printed in Germany (Cinémathèque Française's print, with French intertitles) and in United States (at Museum of Modern Art) and most probably in Spain (at FilMOTECA Española); the negative was arranged in small reels and the prints were all "pos-cut". The second negative - which differs from the first because it is produced by using different takes, mostly with very different acting and camera angles - had been spliced together in order to be able to produce "neg-cut" prints; at this stage, the editing of the film was also changed, to obtain a better continuity. This second negative produced the prints found in London (which later originated the so-called Czech version) and in Milano (at Fondazione Cineteca Italiana).

According to all documents, the film was originally released without intertitles (except the credit titles), then, following complaints from distributors and audience some intertitles were added. For this reason the reconstructed version has no intertitles.

Schatten is, above all, the work of Albin Grau, the film's producer, creator and artistic director. Only by examining the film in the context of its creator can we really understand its significance. *Schatten* is a film about esoteric philosophy. It is an esoteric film even if, on a first viewing, it doesn't seem to be. In order to understand it, we have to penetrate the mind of Albin Grau.

My own lengthy essay on Albin Grau was published in issue no. 27 of the magazine "Archives de la FilMOTECA de la Generalitat Valenciana" and I don't intend to dwell upon the same arguments. Nevertheless, I feel that it is essential to offer some brief biographical notes, and including with them some new information.

Albin Grau was born at Schönefeld, not far from Leipzig, on 13th June 1884 and died on 27th March 1971. After working as an apprentice baker, he completed his studies at the Dresden Academy of Art. After the First World War - during which he fought on the Russian and Serbian Fronts - he settled in Berlin working as an artist and publicity agent for Norddeutsche Lloyd. He then came into contact with the world of cinema as poster designer, working with Sascha Goron on the publicity campaign for F.W.Murnau's *Der Gang in die Nacht*. Grau met two practitioners of the occult, Heinrich Tränker and Gregor A. Gregorius (whose real name was Eugen Grosche), in 1888 in Leipzig. They had just founded the Pansophische Loge. Interested in the world of cinema, which he regarded as a means of spreading his own ideas, he persuaded various members of the occult to establish a production company which was given the theosophical name of PRANA. After employing Galeen as script writer and Murnau as director, he produced *Nosferatu* in summer 1921, broadly based upon the novel *Dracula*, by Bram Stoker, who was probably a member of the Golden Dawn. He failed to pay royalties in respect of this work and lost the suit brought by Stoker's widow, bringing about the bankruptcy of production company.

Grau refused to give up and produced another film, *Schatten*, with a new production company called PAN. The film did not have sufficient public success to guarantee the continuity of the production company, despite winning very favourable critical acclaim. (Luciano Berriatua, "Schatten, the Esoteric Face of Chinese Shadow", *Cinegrafie*, n.12, 1998)

ore 18.10

Ritrovati & restaurati

THE COUNTRY DOCTOR (*Le médecin de campagne* / *Il medico di campagna* / USA, 1927) R.: Rupert Julian. S.: Beulah Marie Dix. F.: Peverell Marley. M.: Claude Berkeley. Scgf.: Anton Grot. In.: Rudolph Schildkraut (Amos Rinker), Junior Coghlan (Sard Jones), Sam De Grasse (Ira Harding), Virginia Bradford (Opal Jones), Gladys Brockwell (Myra Jones). P.: De Mille Pictures. 35mm. L.: 2191m. D.: 88' a 22 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française con la collaborazione di Service des Archives du Film - CNC

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Frank Mol

Si parla spesso del contributo ebraico al teatro e al cinematografo; i paesi che più ne hanno beneficiato sono senz'altro la Germania e gli Stati Uniti. Tra questi benefattori è oggi del tutto dimenticato l'apporto di un grande attore, Rudolf Schildkraut, che proprio in questi due paesi è stato, a suo tempo, uno dei più apprezzati interpreti delle scene, capace di dar vita in modo memorabile a personaggi come Shylock, Re Lear, Mefistofele, Antolico del *Racconto d'inverno*.

Schildkraut, che aveva lavorato a lungo nei teatri di Vienna e di Berlino, si era poi trasferito in America dove, negli anni venti, aveva fondato un proprio teatro per recitarvi, in perfetta lingua originale, tutte le maggiori opere espresse dalla cultura yiddish. Rotondetto, gli occhi aguzzi, un vero signore della scena, Schildkraut non recitava ma viveva i personaggi che portava sul palcoscenico. Negli anni dieci, in Germania, fece anche del cinema (*Damen und Mensch, Schlemil*), lo stesso in Austria (*Der Fluch*) e poi negli Stati Uniti, dove morì nel 1930. I suoi migliori film, fra quelli realizzati ad Hollywood, sono *Sangue nostro* (*His People*, 1925), dove impersona un rabbino e questo *Medico di campagna*. Qui, nel ruolo del protagonista, con una recitazione sorniona e accattivante che sprizza uno schietto ebraismo, riesce a risolvere i problemi di una coppia di innamorati e a salvare in extremis il figlio del cattivo. (Vittorio Martinelli)

The contribution of Jewish culture to theatre and cinema has been often discussed: the countries which have benefited the most from it are certainly Germany and the United States. Today the name of one of the leading figures of Jewish culture, the great actor Rudolf Schildkraut has been forgotten, although both in Germany and the USA he was one of the best interpreters for the stage of characters such as Shylock, King Lear, Mephistopheles, Antolico in Winter Tale, and capable of infusing them with real life. Schildkraut, who had worked a long time for the theatre in Vienna and Berlin, moved later to America where in the Twenties he founded a theatre to represent, in their original language, all the major works of Yiddish culture and literature.

Quite plump, with piercing eyes, and a true gentleman's poise on the stage, Schildkraut did not act, but he rather lived the characters' lives he played on the stage. In the 1910's he also worked in cinema in Germany (Damon und Mensch, Schlemil), as well as in Austria (Der Fluch) and later in the United States, where he died in 1930. His best films made in Hollywood are His People (1925), where he plays the role of a rabbi and this Country Doctor. Here, as the protagonist, with a captivating and subtle acting which is permeated with sincere Jewish charm, he is capable of solving the problems of a couple and saving the son of the bad guy, just at the closing of the film. (Vittorio Martinelli)

ore 19.40

Ritrovati & restaurati - Italia taglia

Le versioni italiane di QUAI DES BRUMES / The Italian versions of QUAI DES BRUMES (La riva del destino / poi Il porto delle nebbie / Francia, 1938). R.: Marcel Carné. S.: dal romanzo di Pierre Mac Orlan. Sc.: Jacques Prevert. F.: Schufftan, Louis Page, Marc Fossard, Henri Alekan, Philippe Agostini. Scgf.: Alexandre Trauner. Mu.: Maurice Jaubert. In.: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Robert Le Vigan, Aimos, Delmont, Pères, René Génin. P.: Grégor Rabinovitch. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Quai des Brumes vince a Venezia la Coppa Volpi, ma Luigi Freddi, Direttore Generale per la Cinematografia, è molto critico verso il film come si evince dalle sue note censorie: "Questo film che si svolge in un'atmosfera grigia, livida, fumosa, che toglie determinatezza e verità alle cose e agli uomini, ma tutti li tuffa in un nebbioso girone diabolico, costituisce il tipico prodotto di un complesso che, con le sue ultime manifestazioni artistiche politiche intellettuali, rivela una senilità precipitante e morbosa, un vizio ormai bene accertato per la sua vistosa purulenza. Se il compito della censura fosse solo quello di essere un pacato osservatore della produzione filmistica mondiale, forse potrebbero bastare ancora poche contestazioni per delimitare, con tranquilla esattezza, le qualità e le caratteristiche di una parte dell'ultima produzione cinematografica francese. Ma il nostro compito, ben più vasto, meno ozioso e più nobile, è quello di salvaguardare, attraverso una scrupolosa coscienza morale, da deviazioni e da facili concessioni generatrici di sentimenti e concetti malsani, gli spettatori, i più giovani in modo speciale, che offrono ad un'opera come questa in esame, particolarmente efficace nei mezzi drammatici e rappresentativi, una ricettività non guardinga ma ingenua, facile ad essere impressionata dai toni forti e incisivi. (...) ("Rapporto del Direttore Generale per la Cinematografia al Ministero degli Interni", in Luigi Freddi, *Il cinema*, Gremese, Roma, 1994)

Nonostante l'avversità di Freddi il film esce in Italia in distribuzione. La copia è però mutilata come sarà possibile comprendere dalla proiezione comparata dello stesso frammento proveniente dalla copia circolata in Italia sotto il fascismo, di quella distribuita nel dopoguerra e di quella originale francese.

*Quai des brumes won the Volpi Award in Venice, but Luigi Freddi (then the head of Italian cinematography) is extremely critic of the film, as can be seen from his harsh review: "This film taking place in a grey, livid and smoky atmosphere, which deprives things and men of shape and reality, while plunging them all into a foggy and devilish context, represents the typical product of a complex which by its latest artistic, political and intellectual manifestations, has shown a morbid and devastating senility, quite well-known for its virulent effects. Were the duty of censorship only to follow closely international film productions, maybe just a few objections could well define with calm certainty, qualities and features of some of France's latest cinema production. Our duty here, however, is rather wider, nobler and less futile, consisting in protecting audiences, especially younger ones, through an attentive moral conscience, from wrong turns and easy decadence, which would engender unhealthy feelings and notions, as younger audiences accept naively works such as this one, especially effective in its dramatic and representative means, and could be excessively impressed by its strong and effective tones. (...) ("Rapporto del Direttore Generale per la Cinematografia al Ministero degli Interni", in Luigi Freddi, *Il cinema*, Gremese, Rome, 1994) Despite Freddi's harsh dislike, the film was released and distributed in Italy, but the print was cut, as we may see by comparing the fragments of the print circulating in Italy during the Fascist period, with the one released after the war (and censored again!) and the original French print.*

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati - Indiani

ORPHANS OF THE WILD (*Les deux orphelins* / USA, 1914) P.: Pathé Exchange 35mm. L.: 338m. D.: 13' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

ore 22.15

Ritrovati & restaurati

WACHSFIGURENKABINETT (*Les trois hommes de cire / Tre amori fantastici* / Germania, 1923). R.: Paul Leni e Leo Birinski. Ass. alla regia: Wilhelm Dieterle. S.: Henrik Galeen. Sc.: Leo Birinski. F.: Helmar Lerski. Scgf.: Paul Leni. In.: Emil Jannings (Harun al Raschid), Conrad Veidt (Ivan il terribile), Werner Krauß (Jack the Ripper), Wilhelm Dieterle (il poeta/Assad il pasticciere/un principe russo), Olga Belajeff (Eva/Maimune/una boiarda), John Gottow (proprietario del Panoptikum), Paul Biensfeld (Visir), Ernst Legal, Georg John. P.: Neptun-Film AG, Berlino per Ufa. 35mm. L.: 1681m. D.: 75' a 20 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française, Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

A tutt'oggi non era nota alcuna versione che rendesse giustizia al film di Leni, almeno per le sue straordinarie qualità fotografiche e per lo stupefacente uso del colore. Il restauro che verrà presentato è stato realizzato a partire dalle copie nitrate sopravvissute e conservate dalla Cinémathèque Française di Parigi e dal National Film and Television Archive di Londra. L'analisi e la comparazione delle diverse copie - originate dallo stesso negativo - hanno permesso di ricostruire il film (nessuna delle copie era completa) e di stabilire i colori originali seguendo le indicazioni dell'unica copia sicuramente prodotta in Germania. Purtroppo, tutte le copie presentavano gravi difetti nella qualità fotografica o nello stato di conservazione. Infatti, solo una copia è risultata di prima generazione, cioè stampata dal negativo originale, mentre le altre sono state originate da un duplicato negativo d'epoca di modesta qualità. D'altra parte, la copia tratta dal negativo originale presenta un forte decadimento dell'immagine che ha colpito particolarmente le parti virate in blu o in seppia, che rappresentano almeno un terzo del film, oltre ad essere gravemente deformata e irrimediabilmente segnata dalle troppe proiezioni e da "restauri" precedenti.

Dopo la risoluzione della disputa che lo opponeva a Henrik Galeen, all'inizio di luglio Leni può finalmente procedere alla realizzazione del suo amato progetto. Nell'atelier della May-Film, a Weißensee, hanno inizio le riprese di *Das Wachsfigurenkabinett*. (...) I lavori procedono speditamente, alla fine di luglio sono concluse le riprese del primo episodio - *Harun al Raschid* con Emil Jannings -, a ridosso si inizia *Ivan il terribile* con Conrad Veidt. Al termine di settembre viene annunciata la fine della lavorazione di *Jack the Ripper* con Werner Krauß e i preparativi per il quarto episodio programmato, *Rinaldo Rinaldini*, che dovrebbe essere impersonato da Wilhelm Dieterle, allo stesso tempo interprete del giovane poeta nella vicenda che fa da cornice. (...) Tuttavia il quarto episodio relativo a Rinaldo non verrà mai girato, l'inflazione si è inghiottita il progetto.

La mancanza del terzo dei quattro episodi danneggia la struttura drammaturgica originaria; nella cornice è stata mantenuta la quarta figura di cera, ormai priva di senso. Perciò Leni si risolve inizialmente a proiettare gli episodi nell'ordine Ivan-Jack-Harun, che viene però corretto già durante il primo mese nella successione Harun-Jack-Ivan, prevista dalla sceneggiatura e dalla pubblicità. Così viene ripristinato il *crescendo* da un carattere comico/fiabesco ad uno cupo e onirico. (Hans-Michael Bock, "Licht/Schatten", in *Paul Leni*, a cura di H.-M. Bock, Frankfurt/M, Deutsches Filmmuseum, 1986).

Until now, no print of this film did justice of the great photographic quality and of the original colours of the film. The restoration is based on the existing nitrate elements held by the Cinémathèque Française and the National Film and Television Archive. The careful analysis of the different materials - all originating by the same negative - made possible to reconstruct the film and the original colours by following the colour scheme used in the only print which had been surely produced in Germany. Unfortunately, all prints had serious limitations in their photographic quality and in their state of conservation. Only one print was of first generation (i.e. printed from the original camera negative), while the others were printed from a rather low-quality duplicating negative produced in the silent era. On the other hand, in this first generation print all scenes which were toned (in sepia and - particularly - in blue) are seriously faded.

*After the argument he had with Henrik Galeen was solved, in early July Leni could finally get working on his dear project. In May-Film's studios, at Weissensee, he started shooting *Das Wachsfigurenkabinett*. (...) Shooting progressed rapidly, and the first episode - Harun al Raschid - with Emil Jannings was completed in late July, soon followed by Ivan the Terrible with Conrad Veidt. In late September the completion of Jack the Ripper with Werner Krauss was announced together with the preparation for the envisaged fourth*

episode, Rinaldo Rinaldini, to be played by Wilhem Dieterle, also acting in the role of the young poet in the framework story, linking all the episodes. (...) However Rinaldo's episode was not shot as rampant inflation made the project impossible. (...)

The fact that the fourth episode is missing harms the original structure; the framework story still contains the fourth wax figure, now completely devoid of any meaning. Therefore Leni decided at first to screen the episodes in the order of Ivan-Jack-Haroun, although during the first month of release it was changed into Haroun-Jack-Ivan, as envisaged in the script and in billboards. In this way the crescendo from a comic/fairy-tale character to a sombre and dreamlike approach is again restored. (Hans-Michael Bock, "Licht/Schatten", in Paul Leni, a cura di H.-M. Bock, Frankfurt/M, Deutsches Filmmuseum, 1986).

Cinema Lumière - salone superiore

ore 10.00

Archimèdia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema - Sessione pratica

Composizione di una partitura per un film muto: *The Man Who Laughs / Composing a score for a silent film: The Man Who Laughs*
Gabriel Thibaudéau (compositore, Montréal)

Cinema Lumière

ore 15.00

Archimèdia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema - Sessione pratica

Improvvisazione musicale per le immagini / Musical improvisation for moving images
Enrico Rava (trombettista), Stefano Bollani (pianista)

ore 19.00

Gli incontri del Gamma Group / The Gamma Group's meetings

La documentazione del restauro / Documenting the restoration:

Schatten (Germania, 1923) R.: Arthur Robison
presentazione di / presentation by Enno Patalas e Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Ritrovati & restaurati - Leda Gys

LA MADONNINA DEI MARINARI (Italia, 1928) R.: Ubaldo Maria Del Colle. S.: Pasquale Parisi. Sc.: Gaetano Campanile-Mancini. F.: Emilio Guattari. In.: Leda Gys (Mariella), Guido Graziosi (Luciano), Alba Savelli (Elena), Giuseppe Gherardi (il nonno), Gemma De Ferrari, Carlo Reiter, Maria Antonellini, Donatella Neri. P.: Lombardo film, Napoli. 35mm. L.: 2050m. D.: 95' a 20 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana, Milano, con la collaborazione di Goffredo Lombardo.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Stefano Maccagno

L'edizione mostrata è tratta dalla sola copia esistente del film, una copia nitrato imbibita e virata, con didascalie d'epoca italiana.

Il film, uno dei più popolari della Gys, venne lanciato con una pubblicità eccezionale: addobbi "napoletani" nei cinematografi, sorteggi di viaggi per due persone a Napoli e dintorni, distribuzione di foto autografate dall'attrice. La censura richiese la soppressione del primo piano di una scatola di sigarette con la sovrastampa "cocaina". (Aldo Bernardini-Vittorio Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Milano, Coliseum, 1987)

This version was produced from the only existing print, an original nitrate print of the Italian release version, coloured by tinting and toning.

The film, one of the most popular ones played by Leda Gys, was preceded by exceptional publicity: Neapolitan-style decorations in movie theatres, trips to Naples for two people drawn as lottery prize, distribution of Leda Gys's photos signed by the actress. Censorship required the cutting of a close-up of a cigarette box which read "Cocaine" on its top. (Aldo Bernardini-Vittorio Martinelli, Leda Gys, attrice, Milan, Coliseum, 1987)

ore 10.50

Doug

THE GOOD BAD MAN (USA, 1916) R.: Allan Dwan (supervisione: D.W. Griffith). Sc.: Douglas Fairbanks. F.: Victor Fleming. In.: Douglas Fairbanks (Passin' Through), Bessie Love (Amy), Sam De Grasse (Bud Frazer), Joe Singleton (Padre di Amy), Mary Alden (Madre di Passin'), George Beranger, Pomeroy Cannon, Fred Burns. P.: Triangle/Mutual. 35mm. L.: 802m. D.: 55' a 20 f/s. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

È difficile ricordare un solo istante dei western di Fairbanks nei quali l'eroe riunisce il bestiame, fabbrica recinzioni, tende trappole ad animali, o traccia sentieri. Il cowboy di Fairbanks potrebbe essere continuamente associato all'idea di comunità, ma fa in modo di essere assente quando è il momento di lavoretti e fatiche! D'altro canto, come il nostro amico Buck Taylor, protetto di Buffalo Bill, raddrizza torti dei colonizzatori, s'infiltra in bande di rapinatori, e, in generale, ripropone le gesta degli eroi da *dime-novel* con tutte le spavalderie e le galanterie al posto giusto. Mai realmente parte del west reale, egli è essenziale per il west sognato. Se ne sta spavaldo, luminoso, su due piedi, uno piantato nell'est che conosce per esperienza, e l'altro nello spazio romantico e rocambolesco dell'ovest. (John C. Tibbetts e James M. Welsh, *His Majesty the American. The films of Douglas Fairbanks Sr.*, cit.)

It is difficult to think of a single instance in the Fairbanks' Westerns when the hero herds cattle, wires, fence, traps animals, blazes trails, etc. Fairbanks' cowboy might be continually associated with the community, but he manages to be absent when the time for chores comes around! Instead, like our friend Buck Taylor, Buffalo Bill's protégé, he rights wrongs to homesteaders, infiltrates bands of robbers, and, in general, performs the deeds of the dime-novel heroes with all the requisite bravado and gallantry. Never really a part of the waking West, he is essential of the dreaming one. He stands lightly on two feet, one planted in Eastern experience, the other on rugged and romantic Western space. (John C. Tibbetts e James M. Welsh, His Majesty the American. The films of Douglas Fairbanks, sr., cit.)

ore 11.40

Doug

DOUGLAS FAIRBANKS - MARY PICKFORD HOME MOVIES

Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

DOUG AND MARY IN TOKYO (1929). 16mm. L.: 133m. D.: 11' a 24 f/s. Versione inglese / English version.
SPANISH PEOPLE AT PICKFAIR (Stati Uniti, 1929). 16mm. L.: 86m. D.: 8' a 24 f/s. Versione inglese / English version. Contiene alcune scene con la visita di Chaplin / Contains scenes of Chaplin visit.
TRIP AROUND THE WORLD (1929). 16mm. L.: 60m D.:6' a 24 f/s. Versione inglese / English version.
AIR SHOTS OVER HOLLYWOOD (1930). 16mm. L.: 70m. D.:6' a 24 f/s. Versione inglese / English version.
ANGKOR AND INDIA (1930). 16mm. L.: 120m. D.:11' a 24 f/s. Versione inglese / English version.

Forse i più singolari home movies della collezione del MoMA sono i sei cortometraggi con Douglas Fairbanks e Mary Pickford nei loro straordinari viaggi internazionali e nella loro casa di Pickfair. Girati da Henry Sharp tra il 1929 e il 1930, questi film nitrato in 35mm sono poi stati trasferiti su pellicola di sicurezza; le corrispondenti copie riservate alla consultazione sono invece in 16mm. Questi film non si possono definire amatoriali, né rappresentano un'intrusione nella vita privata dei due idoli del cinema muto. Fairbanks e la Pickford hanno mai potuto cessare di essere divi dello schermo abbastanza a lungo da trasformarsi in persone comuni? Se si fosse chiesto al pubblico (perché è chiaro che queste opere erano rivolte a un pubblico di qualche tipo) di individuare in questi film due elementi che potessero essere associati alle loro vite, scommetto che le risposte avrebbero tardato ad arrivare. I film hanno titoli descrittivi: *Doug and Mary in Tokyo*; *Leaving for Europe*; *Spanish People at Pickfair*; *Trip Around the World*; *Angkor and India*. Tali titoli dimostrano che gli avvenimenti contenuti nei summenzionati film sono tutt'altra cosa rispetto al Pranzo del Giorno del Ringraziamento a casa della nonna. Fairbanks e la Pickford erano due famosissimi divi del cinema; e vivevano, sia sullo schermo che nella vita privata (se mai ne ebbero una), secondo le regole della celebrità. (Anne Morra, "Home-Movies: concetti pubblici e privati di vita familiare", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

Perhaps the most unique home movies held in the MoMA collections are the six short films featuring Douglas Fairbanks and Mary Pickford in their remarkable world travels and at home at Pickfair. Shot between 1929 and 1930 with cinematography by Henry Sharp these 35mm nitrate shorts have since been transferred to safety film with corresponding 16mm viewing prints. These home movies are neither amateur works nor are they glimpses into the domestic lives of these two silent film superstars. Could Fairbanks and Pickford ever cease being moviestars long enough to morph into just plain folks? If the audience (and it is clear these works were intended for some kind of audience) were asked to identify just two elements contained in the films which they could associate with the own lives, I wager the responses would be slow in coming. The works bear the descriptive titles Doug and Mary in Tokyo; Leaving for Europe; Spanish People at Pickfair; Trip Around the World; Angkor and India. These titles illustrate that the events contained within the aforementioned home movies are far from the recording of Thanksgiving Dinner at grandmother's house. Fairbanks and Pickford were colossal moviestars; they lived their lives, both on an off screen (if living off screen was a possibility) according to the doctrine of the celebrity. (Anne Morra, "Public and Private Notion of Domesticity, Cinegrafie, n. 12, 1998)

ore 12.30

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

LE EDIZIONI ITALIANE DELLA PITTALUGA / THE ITALIAN VERSIONS BY PITTALUGA

Videoproiezione / video-projection

Assieme alla Fondazione Cineteca Italiana di Milano è stato allestito questo programma, logico complemento della rassegna, che permetterà, attraverso la proiezione di frammenti di film, di capire meglio come esistesse uno preciso stile Pittaluga per editare i film stranieri in Italia, sia in epoca muta, utilizzando cartigli e lettering specifici, sia nel passaggio dal muto al sonoro, edizioni ammutolite, completamente o parzialmente, che in epoca pienamente parlata, con i primi doppiaggi.

This programme has been organised together with Fondazione Cineteca Italiana di Milano, as a natural complement of the festival events, in order to better understand through the screening of film fragments, that there truly was a Pittaluga-style in editing foreign films in Italy, in the silent period, by using specific lettering and cards, in the transition from silent to sound cinema, with editions completely or partially deprived of sound, and in the sound era with the first dubbings.

ore 14.30

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

L'ARMATA AZZURRA (Italia, 1932). R.: Gennaro Righelli. Sc.: Aldo Vergano. F.: Carlo Montuori, Giulio De Luca. M.: Giorgio C. Simonelli. Mus.: Felice Montagnini. Scgf.: Gastone Medin. In.: Alfredo Moretti (comandante Mario Spada), Germana Paolieri (Elena), Ennio Cerlesi (fidanzato di Elena), Leda Gloria (Olga Rosati), Guido Celano (tenente Castelli). P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 2812m. D.: 100' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia restaurata dalla Cineteca Nazionale, dal negativo originario inammovibile.

L'Armata azzurra di Righelli per la Cines Pittaluga fu il "primo film d'aviazione eseguito in Italia: più di un anno di lavorazione, centomila metri di pellicola, o giù di lì". "Le più emozionanti imprese di volo, stormi di aviatori eccezionali, superbe gare celesti, ma anche personaggi e canzonette che non corrispondevano in minima parte allo scopo". Va ricordato che tutta la seconda metà degli anni venti fu un grande battito d'ali.

La serie di attualità Pittaluga aveva editato il lungometraggio del *Raid aereo Inghilterra-Australia* (1924, prod. Victor Marcel), e filmato nel 1925 il *Primo volo transatlantico Italia-Argentina*. La società distribuiva inoltre *Spot per l'aeronautica militare*, Masso S. Maria onora i suoi caduti, *La consegna delle fiamme di battaglia al 13° stormo aereoplani da combattimento*, ma anche il civile *L'inaugurazione della linea aerea Torino-Trieste*.

Nel 1927 (l'anno del turbinoso e colossale, 139 minuti, *Wings* di W. Wellmann, veterano del Lafayette Flying Corps), il regista Silvio Laurenti Rosa con *Da Icaro a De Pinedo* aveva ricostruito una storia tutta nazionale della conquista dell'aria con un percorso "a quadri" che da Dedalo, Minosse ed Icaro, via Leonardo da Vinci, giungeva a Francesco Baracca, D'Annunzio, Nobile e De Pinedo.

In quello stesso anno nel primo numero del cinegiornale LUCE, (composto con 4 servizi di produzione Metro Goldwyn Mayer, su un totale di 6), Lindbergh decollava da New York, e De Pinedo faceva rotta sulle Azzorre. (Tatti Sanguineti)

L'Armata Azzurra by Righelli for Cines Pittaluga was the "first aviation movie ever made in Italy: its shooting took more than one year and one hundred thousand metres of stock, or something like that." "The most daredevil flight raids, squadrons of exceptional pilots, superb races in the sky, but also characters and songs who do not really correspond to its purported aim."

Let us mention here that the mid-Twenties were all aflutter with wings.

The Pittaluga newsreel series edited the short feature film depicting the Raid aereo Inghilterra-Australia (1924 prod. Victor Marcel) and filmed in 1925 the Primo volo transatlantico Italia-Argentina. The company distributed also Spot per l'aeronautica militare, Masso S. Maria onora i suoi caduti, La consegna delle fiamme di battaglia al 13° stormo aereoplani da combattimento, but also L'inaugurazione della linea aerea Torino-Trieste.

In 1927 (the year of the whirling long feature by W. Wellmann, a veteran of the Lafayette Flying Corps, Wings, 139-minutes long), director Silvio Laurenti Rosa with his Da Icaro a De Pinedo made a fully Italian story of aviation composed of different "tableaux" from Daedalus, Minos and Icarus, through Leonardo da Vinci, to Francesco Baracca, D'Annunzio, Noble and De Pinedo.

That same year the first LUCE newsreel (composed of 4 Metro Goldwyn Mayer productions, out of 6 features) showed Lindberg taking off from New York, and De Pinedo flying towards the Azores. (Tatti Sanguineti)

ore 16.10

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

WATERLOO BRIGDE (*La donna che non deve amare* / USA, 1931) R.: James Whale. S.: dalla commedia omonima di Robert E. Sherwood. Sc.: Benn W. Levy. F.: Arthur Edson. Mo.: Clarence Kolster. Scgf.: Charles D. Hall. In.: Mae Clarke (Myra), Kent Douglas (Roy Cronin), Doris Lloyd (Kitty), Ethel Griffies (Mrs. Hobley), Enid Bennett (Mrs. Wetherby), Frederick Kerr (Major Wetherby), Bette Davis (Janet), Rita Carlisle (anziana donna). P.: Carl Laemmle jr. per Universal. 35mm. L.: ca 2000m D.: 70' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Da: George Eastman House

Waterloo Bridge di James Whale, a differenza della più nota versione strappalacrime della Metro Goldwyn Mayer con Robert Taylor e Vivien Leigh di una decina d'anni dopo, è un piccolo grande film. La storia di Myra, la piccola prostituta londinese che vive con un ufficiale americano un disperato amore, concluso tragicamente sul ponte di Waterloo, è raccontata con una delicatezza di toni ora realistici ora incantati, che mostrano come il regista, a contatto con una vicenda teneramente romantica, sappia agevolmente evitare le panie del sentimentalismo e far rivivere per immagini un episodio che Sherwood confessa di aver composto per il teatro, dopo averlo vissuto personalmente. (Vittorio Martinelli, "James Whale, non solo Frankenstein", *Immagine*, n.13, 1989-90)

Waterloo Bridge by James Whale, differently from the better known heart-rending version by Metro Goldwyn Mayer with Robert Taylor and Vivien Leigh, a decade later, is a little big film. The story of Myra, the small-time London prostitute living a desperate love affair with an American officer, tragically ending on Waterloo Bridge, is told with both realistic and enchanted delicacy of expression, showing how the director, when dealing with a tenderly romantic story, can easily avoid the trap of mawkishness, and bring to life in moving images an episode that Sherwood confesses having thought for the stage, after having it lived personally. (Vittorio Martinelli, "James Whale, non solo Frankenstein", *Immagine*, n. 13, 1989-90)

ore 17.20

Doug

FAIRBANKS VISITA GLI STABILIMENTI CINES-PITTALUGA (Italia, 1931). P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 89m. D.: 3' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: National Film & Television Archive

Pittaluga

LITTORIA (Italia, 1933). R.: Raffaello Matarazzo 35mm. P.: Cines-Pittaluga. L.: 290m. D.:11' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Piccola sezione dedicata ai documentari sul lavoro prodotti da Pittaluga e diretti da giovani registi agli esordi. La propaganda al fascismo non è diretta e passa attraverso un'esaltazione dell'uomo e della tecnologia, capace di liberarlo. I simboli del regime sono appena evocati. Ma l'immagine, il linguaggio utilizzano a piene mani la lezione sovietica e quella americana fondendole in un unico anelito di propaganda.

A small section dedicated to documentaries produced by Pittaluga and directed by young filmmakers at the beginning of their career. Fascist propaganda is not too direct, as it is conveyed through the praise of man and technology, which can free him from hard toil. The symbols of the regime are just hinted at, but the image and filmic language draw fully from Soviet and American cinema, merging them into a single propaganda effort.

ore 17.55

Doug

THE THIEF OF BAGDAD (*Il ladro di Bagdad* / USA, 1924). R.: Raoul Walsh. S.: da un racconto di Edward Knowblock. Sc.: Elton Thomas (Douglas Fairbanks). F.: Arthur Edeson. Scgf.: William Cameron Menzies. M.: William Nolan. C.: Mitchell Leisen. E.S.: Hampton Del Ruth. In.: Douglas Fairbanks (ladro), Julanne Johnston (principessa), Anna May Wong (schiava mongola), Snitz Edwards (l'aiutante del ladro), Charles Belcher (il santone), Sojin (principe mongolo), K. Nambu (il suo consigliere), Sadakichi Hartman (il suo mago di corte), Winter-Blossom (Schiava che suona il liuto), Brandon Hurst (il Califfo), Etta Lee, Tote Du Crow, Noble Johnson, Mathilde Comont, Charles Stevens, Sam Baker, Jess Weldon, Scotty Mattraw, Charles Sylvester. P.: Fairbanks/United Artists. 35mm. L.: 3227m. D.:140' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Photoplay Productions

Musica composta e diretta da Carl Davis, basata su temi di Rimsky-Korsakov, eseguita da Philharmonic Orchestra. Sincronizzazione HiFi eseguita da Patrick Stanbury (Photoplay Productions).

Score composed and conducted by Carl Davis, based on themes by Rimsky-Korsakov, performed by Philharmonic Orchestra. HiFi Synchronization by Patrick Stanbury (Photoplay Productions)

Robin Hood costò ben più di un milione di dollari, ma i suoi utili furono abbastanza consistenti da incoraggiare Fairbanks a realizzare *The Thief of Bagdad* (1924). Secondo Cooke, Fairbanks questa volta è "un giovanotto grottescamente sepolto in un museo del costume"; e altri critici sono dello stesso parere. Se il giudizio è applicato all'attore stesso (oltre al fatto di essere in disaccordo con la sua definizione di "giovanotto", dato che aveva ormai quarantun'anni), i suoi costumi rivelano quanto basta a sorprenderci ancora. In effetti *The Thief of Bagdad* appare oggi uno dei migliori e più riusciti film di Fairbanks, certamente uno dei meno datati. Con assoluta consapevolezza egli si pone all'interno di giganteschi scenari - la Grotta del Fuoco, per esempio, o la battaglia contro il drago - nei quali la sua minuscola figura rimane sempre il fulcro dell'azione. Nessuna distanza riesce a sminuire l'indomabile vitalità della sua inconfondibile figura. (David Robinson, *L'eroe*, cit.)

Le scene di *The Thief of Bagdad* erano firmate da William Cameron Menzies. Egli aveva iniziato a lavorare per il cinema nel 1918 con George Fitzmaurice, collaborando poi a quattro film di Raoul Walsh, ma fu il suo lavoro per *Rosita* di Lubitsch (1923), in cui aveva "ricostruito" Siviglia, a renderlo celebre. I costumi furono invece opera di Mitchell Leisen - anch'egli architetto e scenografo (*The Ten Commandments* di Cecil B. de Mille, 1923). Secondo la maggior parte dei commenti con cui venne accolta l'uscita del film, le sue scenografie rinnovavano il genere. A causa della loro monumentalità senza precedenti, o per ragioni stilistiche? Se negli Stati Uniti ci si dimostra in genere più colpiti dai trucchi del film che dalle sue scenografie, in Francia si insiste soprattutto sull'importanza di queste ultime. Maurice Cohen, corrispondente a Hollywood di "Ciné-Ciné pour Tous", parla di una "vera originalità" delle scenografie: "Non si può fare a meno, se si è appena arrivati dalla Francia, di restare stupiti di fronte allo splendore, allo stile, alla precisione, alla ricercatezza nei minimi dettagli, alla bellezza, alla ricchezza delle scenografie che si possono effettivamente vedere negli studi di Douglas Fairbanks". Qualche numero dopo la rivista, in occasione dell'uscita del film in Francia (che ne costituisce la copertina), pubblica un articolo di Fairbanks, intitolato *La raison d'être des grands décors*, in cui il cineasta insiste non tanto sul loro gigantismo, quanto piuttosto sulla loro strumentalità. (François Albera, "L'orientalismo delle scenografie in "The Thief of Bagdad", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

Robin Hood cost well over a million dollars, but brought back profits handsome enough to encourage Fairbanks to make The Thief of Bagdad (1924). For Cooke, Fairbanks is now "a boy grotesquely buried in a library of costume"; and other critics have followed him. If the judgment is applied to the actor himself (apart from taking issue with the description of him as "a boy": he was already forty-one), his own costumes are revealing enough at points still to raise an eyebrow. In fact The Thief of Bagdad now seems one of Fairbanks' best, most accomplished, and certainly most durable pictures. With absolute deliberation he places himself in gigantic settings - the Cave of Fire, for instance, or the battle with the dragon - in which his minuscule figure remains always the focus of activity. No distance can reduce the indomitable vitality of the unmistakable figure. (David Robinson, The Hero, cit.)

The sets and décors for The Thief of Bagdad were designed by William Cameron Menzies. He started working for cinema in 1918 with George Fitzmaurice, then with Raoul Walsh for four of his films, but his work for Rosita by Lubitsch (1923), where he built Seville "anew", made him famous. Costumes were instead by Mitchell Leisen, also working as architect and set designer (The Ten Commandments by Cecil B. de Mille, 1923)

According to the majority of reviews at the time of the film release, its set and décor were innovative. Was it due to its unprecedented massive and monumental features or to its style? If in the United States film special effects seem to be noticed more than its set-designing, in France the latter is more important. Maurice Cohen, Hollywood correspondent for "Ciné-Ciné pour Tous" speaks about an "effective originality" of set décor: "One cannot stop marvelling - especially if one has just hailed from France - at the splendour, style, precision and refinement of set-designing in Douglas Fairbanks's studios."

*A few issues later, covering the release of the film in France (to which it dedicated the cover), the magazine published an article by Fairbanks with the title "La raison d'être des grands décors", where the filmmakers stressed not so much their monumental features, but rather their being instrumental to the plot. (François Albera, "L'orientalismo delle scenografie in The Thief of Bagdad", *Cinegrafie*, n.12, 1998)*

ore 22.00

Ritrovati & restaurati

KAIN I ARTEM (Tr. it.: *Caino e Artem* / Urss, 1925) R.: P. Petrov Bytov. S.: dal racconto omonimo di Maxim Gorky. Sc.: O. Kuznetsova, E. Neviagskaia, M. Remezova, P. Petrov-Bytov. F.: N. Usciakov, M. Kaplan. Scgf.: N. Duvorov, I. Mahlis. In.: Elena Egorova (la donna), G. Uvarov (il marito), E. Gal' (Haim, detto Kain, calzolaio), Nikolaj Simonov (Artem, scaricatore). P.: Sovkino (Leningrado). 35mm. L.: 1749m. D.: 82' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
Da: Nederlands Filmmuseum

Partitura scritta e eseguita da Greetje de Oude (*fisarmonica*), Olivier de Jonge (*viola*), Wouter Popma (*percussioni*)

Non è per caso che il regista Pavel Petrov si è aggiunto il secondo nome "Bytov", che vuol dire "uno che viene dalla vita quotidiana". Egli era davvero affascinato dall'idea di mostrare la vita quotidiana della gente dei bassifondi, e questo interesse l'avvicina alla poetica dell'opera di Maxim Gorky. Tuttavia, lavorando sulla sceneggiatura, in questo film Bytov decise di rinforzare il più possibile il senso politico del racconto del padre del realismo socialista, aggiungendo alla sua storia alcune scene che mostrassero la nascita della coscienza rivoluzionaria dello scaricatore russo Artem, educato dal calzolaio ebreo Kain. Ma, come ha scritto Adrian Piotrovsky, uno dei maggiori teorici del cinema dell'epoca, il metodo di Petrov-Bytov, nonostante le sue "buone intenzioni", è spesso più vicino allo stile mistico e decadente di un Leonid Andreev che a quello realistico di Gorky. In certi momenti (per esempio nella scena della trattoria), nello stile del film, nel gioco della luce e dell'ombra si fa sentire anche l'influenza dell'espressionismo tedesco, ma il regista riesce a conciliarlo con la fotogenia dell'espressione veritiera dei volti popolari dei poveri del Volga. Anatolij Lunaciarsky, personaggio di spicco nella vita culturale sovietica del periodo, ha definito *Kain i Artem* "uno dei capolavori del nostro cinema". Nel 1932, al film venne aggiunto il sonoro, a Parigi, per opera di Abel Gance, quindi riportato in Unione Sovietica dove ebbe una seconda vita come film sonoro. (Natalia Noussinova)

It is not by chance that director Pavel Petrov decided to take the additional name of "Bytov", as it means "one coming from everyday life". He was indeed fascinated by the idea of portraying everyday life, in particular about downtrodden slum dwellers, and this interest brought him closer to Maxim Gorky's poetic approach. However, while working on the film script he decided to strengthen as much as possible the political meaning of the story by the father of Socialist Realism, by adding to it some scenes depicting the birth of revolutionary awareness in Artem, a Russian stevedore educated by Kain, a Jewish shoemaker. However, as Adrian Piotrovsky, one of the most authoritative cinema thinkers of the time, has written, the Petrov-Bytov method, although "well meant", is quite often closer to the mystic and decadent style of Leonid Andreev than Gorky's realism. In several instances (for example in the scene at the inn) we may perceive the influence of German Expressionism in the film style, its light and shade at play, but the director seems capable of reconciling it with the lively and true expressions in the faces of poor people from the Volga. Anatolij Lunaciarsky, a leading figure in Soviet cultural life of the time, has defined Kain i Artem "one of the masterpieces of our cinema". In 1932 sound was added to the film in Paris by Abel Gance, and then it was brought back again to the Soviet Union where it enjoyed a second life as sound movie. (Natalia Noussinova)

Cinema Lumière - salone superiore

ore 10.00

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The music for the silent cinema - Sessione pratica*

La musica dei film di Douglas Fairbanks: una lezione illustrata / The music for Fairbanks' films: an illustrated lesson

Gillian B. Anderson (Washington)

Cinema Lumière - salone superiore

ore 15.00

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The music for the silent cinema - Sessione pratica*

Composizione di musica per le immagini suonata da un piccolo organico / Composing a score for a silent for a small ensemble

Marco Dalpane (compositore, Bologna)

ore 19.00

Gli incontri del Gamma Group / The Gamma Group's meetings

Documentazione del restauro / Documenting the restoration:

Menschen am Sonntag (Germania, 1929) R.: R. Siodmak.

Presentazione di / *Presentation by*: Martin Koerber e Mark-Paul Meyer (Nederlands Filmmuseum)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Doug

ROBIN HOOD (*Robin Hood* / USA, 1922) R.: Allan Dwan. S.: da un racconto di Elton Thomas (pseudonimo di Douglas Fairbanks). Sc.: Lotta Woods. F.: Arthur Edeson. Scgf.: Wilfred Buckland, Irvin J. Martin, Edward M. Langley. C.: Mitchell Leisen. In.: Douglas Fairbanks (Robin), Wallace Beery (Riccardo), Sam De Grasse (Giovanni), Enid Bennett (Marian Fitzwalter), Paul Dickey (Guy de Gisbourne), William Lowery (sceriffo di Nottingham), Willard Louis (Fra Tuck), Alan Hale (Giovanni da piccolo), Maine Geary (Will Scarlett), Billie Bennett (dama di compagnia di Marian). P.: Douglas Fairbanks Pictures (United Artists). 35mm. L.: 3298m. D.: 131' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles
Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Gabriel Thibaudeau

Robin Hood (1922) portava la firma degli stessi sceneggiatori, ma questa volta Fairbanks appariva sotto lo pseudonimo di Elton Thomas (i suoi due secondi nomi). Le scenografie furono disegnate per la prima volta da Wilfred Buckland, proveniente dagli studi Belasco, in collaborazione con Langley e Robert Fairbanks, la cui abilità di ingegneri costituì spesso il valido fondamento dei miracoli fisici che Fairbanks compiva con apparente naturalezza soltanto dopo una meticolosa preparazione. (Le tavole su cui doveva saltare, per esempio, venivano modificate esattamente fino al punto in cui non risultava più visibile alcuno sforzo nello svolgimento dell'azione.) In realtà Fairbanks dimostrò di essere perfettamente consapevole del rischio che il suo personaggio venisse sminuito da una scenografia sbagliata.

Il castello di *Robin Hood*, quasi 30 metri di altezza e con un interno così vasto da poter essere illuminato soltanto dalla luce del giorno, è tuttavia ideato per essere la più grande scenografia mai costruita a Hollywood. Venne realizzato durante un'assenza di Fairbanks, che si trovava a New York, e al suo ritorno (secondo quanto riferisce Dwan, citato da Kevin Brownlow in *The Parade's Gone By*) le sue parole furono: "Non posso competere con una cosa del genere. Il mio lavoro è qualcosa di intimo. La gente mi conosce come un attore intimo. Non posso lavorare in una cosa enorme come questa. Cosa potrei fare, là dentro?". Dwan glielo spiegò, facendogli vedere lo scivolo che Robert Fairbanks aveva ideato per la scena in cui Robin Hood, intrappolato su un balcone a 15 metri di altezza da terra, si lancia oltre il parapetto e si mette in salvo scivolando lungo la falda di un enorme tendaggio. (David Robinson, *L'eroe*, cit.)

Robin Hood (1922) carried the same scenario credits, except that this time Fairbanks appeared under his pseudonym of Elton Thomas (his two middle names). This was the first film designed by Wilfred Buckland, who came from Belasco's theatre, working with Langley and Robert Fairbanks, whose engineering skills were often the valuable foundation for the physical marvels which Fairbanks performed with such apparent ease after meticulous preparation. (Tables on which he had to leap, for instance, were cut down precisely to the point where no effort would be visible in the accomplishment). Fairbanks in fact revealed that he was himself keenly aware of the danger that his character could be dwarfed by the wrong setting.

The castle in Robin Hood, 90 feet high and with an interior so large that it could only be lit by sunlight, is thought still to be the largest set ever built in Hollywood. It was constructed during Fairbanks' absence in New York, and on his return he told Dwan (according to Dwan's account, quoted by Kevin Brownlow in The Parade's Gone By), "I can't compete with that. My work is intimate. People know me as an intimate actor. I can't work in a great vast thing like that. What would I do in there?" Dwan showed him, by demonstrating the slide Robert Fairbanks had devised for the scene where Robin Hood, cornered on a balcony 40 feet above ground, leaps over the edge and appears to slide safely down the fold of an enormous drape. (David Robinson, The Hero, cit.)

ore 11.15

Ritrovati & restaurati

MONTPARNASSE (Francia, 1930). R.: Eugène Deslaw. 35mm. L.: 423m. D.: 15' a 24 f/s. Versione francese / French version
Da: Service des Archives du Film - CNC

Senza parlato con la sola musica, Deslaw osserva il quartiere e scopre gli infiniti dettagli e le facce sorprendenti della Parigi 1930. L'ultimo tema musicale è un tango, dà movimento alle immagini dei caffè parigini e dei loro frequentatori. Tra questi un giovane e splendente Buñuel. Poi i tavolini vuoti. Tenerissimo sguardo su luoghi e persone.

In this film with no words but only a sound track, Deslaw observes this district of Paris and discovers its minute details and the amazing face of Paris in 1930. The last musical theme is a tango, which gives movement to images from Parisian cafes and their clients: one of them is young and ebullient Buñuel; then empty side tables; a loving look on places and people.

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

IL VENTRE DELLA CITTÀ (Italia, 1933). R.: Francesco di Cocco. 35mm. L.: 350m. D.: 12' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Semberebbe, a prima vista, un convenzionale documentario sulle attività alimentari connesse alla vita di una grande città. Ci si accorge presto, però, che lo sguardo del regista è molto più ambizioso e ricerca la trasformazione della natura in cibo con un occhio che vuole mettere a nudo la realtà e i suoi meccanismi. Il sangue dei buoi, le zampe, allineate, dei vitelli, le forme astratte della pasta, i volti affaticati di contadini che trascinano verdure nelle piazze polverose ed assolate di una città italiana, fino al crescendo finale sulle bocche (tutte le bocche, di vecchi, giovani, bambini, donne) che divorano il pasto infinito che proviene dalla campagna.

At first sight this may seem a conventional documentary on activities pertaining to food supplies in a big city. However, soon we realise that the director's look is much more ambitious, as he searches for the transformation of natural produce into food with an outlook aiming at unveiling reality and its working. Oxen blood, the lined-up legs of calves, abstract shapes of pasta, the tired faces of farmers carting greens in sunny and dusty squares in a Italian town, up to the final crescendo on mouths (old and young mouths, children's and women's alike) devouring an endless meal originated in the countryside.

ore 11.45

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

STÜRME DER LEIDENSCHAFT (*Tempeste di passione* / Germania-Francia, 1931). R.: Robert Siodmak. Sc.: Robert Liebmann, Hans Müller. F.: Günther Rittau. M.: Friedrich Hollaender. Scgf.: Erich Kettelhut. In. (versione tedesca): Emil Jannings (Gustav Bumke), Anna Sten (Anna), Trude Hesterberg (Yvonne), Franz Nicklisch (Willy Prawanzke), Otto Wernicke (Goebel, commissario della polizia criminale), Hans Deppe (Nuschler), Hans Reimann (Max), Julius Falkenstein (Paul), Anton Pointner (Ralph Kruschewski, fotografo). In. (versione francese): Charles Boyer (Ralph Schwarz), Odette Florelle (Ania), Clara Tambour (Yvonne), Robert Arnoux (Willy), Marcel André (il commissario), Armand Bernard (Stotterer), Lucien Callamand (Max), Marcel Vallée (Paul), Thommy Bourdelle (Gustave Kroschewski, fotografo). P.: Erich Pommer per Ufa, Berlino/Alliance Cinématographique Européenne, Parigi. 35mm. L.: 2566m. D.: 90' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung e Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Il film sarà preceduto dalla proiezione dell'unico frammento sopravvissuto (5'), della versione sonora originale. / *The only surviving fragment (5') of the original version will be screened before the film.*

Il film di Siodmak, girato sonoro nel 1931, fu distribuito in Italia in una versione a dir poco "curiosa", a causa della impossibilità tecnica di realizzare una versione doppiata. Così, la Pittaluga ha sostituito le parti dialogate con una musica scritta per il film ma piuttosto inadeguata, ha inserito le didascalie italiane e ha mantenuto solamente le parti cantate del sonoro originale. Purtroppo, la copia conservata dalla Cineteca Italiana di Milano è l'unica copia nota del film di Siodmak e non è stato possibile restaurare il suono originale; fortunatamente, la qualità delle immagini è assolutamente straordinaria e conferma la levatura del cinema tedesco di quegli anni e la grande attenzione posta da Siodmak nella costruzione di tutti i suoi film.

Due fonti di ispirazione sono ben evidenti: il coevo *gangster movie* americano e il romanzo di Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929). Anche *Tumultes*, come *Little Caesar*, è dominato da un gangster/dittatore, che incurante soddisfa il proprio desiderio, prendendo tutto per sé, nel tentativo di far valere la sua legge ed il proprio mondo grazie alla sua fanatica volontà; tentativo destinato ad un tragico fallimento. Che il palcoscenico di provincia di Berlino Nord non sia altro che un riflesso del grande mondo del crimine è denunciato ironicamente dallo stesso film. Un vecchio compagno del boss berlinese manda una cartolina dall'America; in essa annuncia fieramente di essere entrato con successo nella banda di Al Capone. (Karl Prümm, "Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren", in *Siodmak Bros.*, a cura di W. Jacobsen e H. H. Prinzler, Berlin, Argon, 1998).

This German film was distributed in Italy in one of those "weird" versions which were so common in the years of transition from silent to sound. Since technical facilities for dubbing were not available yet, Pittaluga decided to distribute the film with Italian intertitles added, and by substituting original soundtrack and dialogues with a new score; the original soundtrack had been kept only whenever it contained songs: as soon as the song ends, abruptly the dialogues are covered by the Italian score. Unfortunately the print held by the Cineteca di Milano is the only existing, and thus the original sound is probably lost forever; fortunately, the print can still witness of the great photographic quality of the film.

Two inspiration sources appear clearly: contemporary American gangster movies and Alfred Döblin's novel Berlin Alexanderplatz (1929). Also Tumultes, as well as Little Caesar, is dominated by a gangster/dictator who carelessly pursues his personal desires, taking everything for himself with the strength of his body, in order to assert his power and his world, thanks to his relentless iron will: an attempt leading him to a tragic fall. The film itself states ironically that its setting, placed in the area of North Berlin, is just a small depiction of the vaster world of crime. An old friend of a Berlin boss sends him a postcard from America, where he proudly says that he is now a member of Al Capone's gang. (Karl Prümm, "Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren", in Siodmak Bros, ed. by W. Jacobsen and H. Prinzler, Berlin, Argon, 1998)

ore 14.45

Doug

THE IRON MASK (*La maschera di ferro* / USA, 1929) . R.: Allan Dwan. S.: basato su *I Tre moschettieri, Vent'anni dopo*, e *L'uomo dalla maschera di ferro* di Alexandre Dumas padre, e dalle memorie di D'Artagnan, Richelieu, e Rochefort. Sc.: Lotta Woods (didasc.: Elton Thomas). F.: Henry Sharp. Scgf.: William Cameron Menzies. In.: Douglas Fairbanks (D'Artagnan), Marguerite de la Motte (Constance Bonacieux), Leon Bary (Athos), Belle Bennett (Anna d'Austria), Dorothy Revier (Lady de Winter), Rolfe Sedan (Luigi XIII), William Bakewell (Luigi XIV), Gordon Thorpe (Luigi XIV bambino), Nigel de Brulier (Richelieu). P.: Douglas Fairbanks per la United Artists. 35mm. L.: 2644m. D.: 95' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

Il film sarà preceduto dalla proiezione di 20' di materiale di scarto di Iron Mask, proveniente dal *Nederlands Filmmuseum*. Selezione a cura di Daan Hertogs / *The film will be preceded by the screening of 20' of alternate takes material from the Nederlands Filmmuseum edited by Daan Hertogs*

Nel marzo del 1929, la prima di *The Iron Mask* mostrò al pubblico un prodotto ibrido di immagini e suono. Il sonoro consisteva in monologhi declamatori di Fairbanks Sr., un accompagnamento musicale realizzato in Movietone e vari effetti. Nel 1954 una seconda versione fu distribuita con un accompagnamento sonoro più accurato composto da musica e

commento. La voce fu questa volta prestata da Douglas Fairbanks Jr. Questa versione era di circa venti minuti più corta di quella del 1929; l'ordine e la lunghezza delle scene erano stati in parte alterati ed erano state aggiunte sequenze provenienti da un altro film con Douglas Fairbanks, *The Three Musketeers* (1921).

Negli anni Sessanta, il Museum of Modern Art ha dato in deposito al Nederlands Filmmuseum circa duecento scatole di pellicola nitrato. Questo materiale comprende probabilmente tutte le inquadrature girate per il film, riprese da diverse angolazioni e, in alcuni casi, da più macchine da presa. Più dell'ottanta per cento di questo materiale è composto da duplicato negativo, la qualità è di conseguenza mediocre. Il contenuto delle immagini è invece estremamente interessante. Una cosa che colpisce particolarmente in queste riprese è che Fairbanks faceva ancora di persona molti degli *stunt*. In alcune delle molte riprese, appare evidente che l'attore, ormai quarantacinquenne, faticasse non poco ad eseguire uno *stunt*. In queste circostanze il lato umano del grande divo si fa di colpo evidente ai nostri occhi. D'altra parte egli riesce a suscitare in noi grande ammirazione quando, con uno sforzo quasi sovrumano, riesce finalmente a portare a termine con successo lo *stunt*.

Durante *Il Cinema Ritrovato* sarà mostrata una selezione tratta dall'enorme quantità di riprese conservate presso il Nederlands Filmmuseum. Da qui risulterà un'immagine di Fairbanks diversa da quella a cui siamo abituati. Diversa ma certamente non di minor impatto. (Daan Hertogs)

Nel 1929, in pieno avvento del cinema sonoro, Fairbanks interpreta un altro film muto, *The Iron Mask* (con prologo ed epilogo parlati, doppiati da Douglas Fairbanks Junior nella riedizione del 1952). La storia del santo erede di Francia imprigionato in un diabolico congegno di ferro dal malvagio gemello possiede un singolare pathos - nella trattazione dei personaggi dei due fratelli - del tutto privo di precedenti nell'opera di Fairbanks. La vera sorpresa è proprio D'Artagnan. Ancora capace di compiere meraviglie, ma con i capelli ormai grigi, alla fine del film muore - ed è la prima volta che un personaggio di Fairbanks ammette la propria mortalità. La sua anima risorge dal corpo e a grandi passi si incammina nei cieli in compagnia dei suoi tre valorosi amici, già passati a miglior vita. Sembra quasi una sorta di elegia al cinema muto di Fairbanks. (David Robinson, *L'eroe*, cit.)

In March 1929 the première of The Iron Mask showed audiences a hybrid product with images and sound. The latter consisted in monologues recited by Fairbanks Senior, a Movietone musical accompaniment and several sound effects. In 1954 a second version was distributed with a more accurate sound accompaniment, comprising a musical score and a voice-over comment. This time the voice was Douglas Fairbanks Junior's. This version was about twenty minutes shorter than the one from 1929: the order and length of scenes were partly changed and other sequences from another Douglas Fairbanks's film, The Three Musketeers (1921), were added.

In the Sixties the Museum of Modern Art entrusted around two hundred cans of nitrate film to the Nederlands Filmmuseum. This material comprises probably all the takes shot in producing the film, from different camera angles and, in some instances, from several cameras. More than eighty percent of this material is composed of duplicating negative and therefore quality is poor. But the image content is extremely interesting. One thing which is particularly striking in these shots is the fact that Fairbanks was then still doing many of his stunts. In several scenes it is clear that the 45-year-old actor was having a hard time in carrying out some of his feats, and in these instances the "human" side of the great star strongly emerges before our eyes. On the other hand he is still capable of stirring a great admiration when with a rather superhuman effort, he manages to complete successfully his stunts.

During Il Cinema Ritrovato a selection drawn from the massive bulk of takes from the Nederlands Filmmuseum will be screened, from which a portrayal of Fairbanks will emerge quite different from the one we may expect: a different one but certainly not less effective. (Daan Hertogs)

In 1929, with sound films already well established, Fairbanks made one more silent film, The Iron Mask (with spoken prologue and epilogue; in the 1952 reissue now circulating these have been dubbed by Douglas Fairbanks Jr.). The story of the saintly heir to France who is imprisoned in a fiendish iron device by his evil twin has an extraordinary pathos - in the treatment of both brothers - without precedent in Fairbanks' work. What is more striking is d'Artagnan himself. He can still perform wonders; but he is grey-haired, and at the end of the film he dies - the first Fairbanks character to admit mortality. His spirit rises from his body and strides off into the skies in company with his three brave friends, all of whom have gone before. It seems almost like an elegy for Fairbanks' silent cinema. (David Robinson, The Hero, cit.)

ore 17.00

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

RIVISTA CINES N.1 (Italia, 1930) P.: Cines-Pittaluga. L.: 350m. D.: 11'.

ore 17.15

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

LA SCALA (Italia, 1931). R.: Gennaro Righelli. S.: dal dramma omonimo di Pier Maria Rosso di San Secondo. Sc.: Aldo Vergano. F.: Carlo Montuori. Scgf.: Vittorio Cafiero, Angelo Canevari, Daniele Crespi. Mu.: Pietro Sassoli, Felice Montagnini. In.: Maria Jacobini (Clotilde), Carlo Ninchi (Terpi), Giorgio Bianchi (Barritos), Francesco Coop. P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 2343m. D.: 70' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia restaurata dalla Cineteca Nazionale, dal negativo originario inaffamabile dell'edizione internazionale. Si ringrazia il Museo Nazionale del Cinema di Torino per aver messo a disposizione i propri materiali di documentazione conservati nel Fondo Pittaluga. / This print was restored by the Cineteca Nazionale, from the original camera negative of the international version. We thank the Museo Nazionale del Cinema for giving access to the documents held in the Pittaluga collection.

Dai documenti conservati nel Fondo Pittaluga al Museo Nazionale del Cinema di Torino, sappiamo che un contratto, che impegnava Gennaro Righelli a realizzare quattro pellicole sonore cantate e parlate fra il 1° novembre del '30 ed il 31 ottobre del '31, venne stipulato dall'Anonima Pittaluga il 30 ottobre del 1930, subito dopo l'uscita di *La canzone dell'amore*. Pochi mesi dopo, il 3 gennaio 1931, veniva siglato il contratto con Rosso di San Secondo per la cessione dei diritti d'autore per la riduzione cinematografica del dramma *La scala*. Alcuni documenti, fra marzo ed aprile seguenti, testimoniano gli aggiustamenti contrattuali che dovettero essere concordati in merito all'esatta citazione, nei titoli di testa, dei ruoli di Righelli e della Jacobini. A puntuale, inaspettata conferma, fra i diversi materiali originali del film, conservati alla Cineteca Nazionale, si trova una copia positiva sonora, ottimamente mixata e doppiata in francese e completa di credits: da essa apprendiamo che il film era (o avrebbe dovuto essere) distribuito in Francia da Les Sélections Cinégraphiques Maurice Rouhier, col titolo *Autour d'un berceau*. Questa copia corrisponde, nella edizione, a uno dei due negativi del film, il quale reca, sulle etichette e sulle code di ciascun rullo, la dicitura "seconda edizione", è privo di credits ed è classificato, nelle schede originarie che accompagnavano i materiali, come "edizione internazionale", pur essendo anch'esso dotato di una colonna sonora, completa e mixata, italiana, perfettamente corrispondente. L'altro negativo, leggermente diverso, è in realtà costituito quasi interamente da contropi e, anche per quanto riguarda la colonna sonora (anche questa, peraltro, completa) è di qualità decisamente inferiore al secondo, che reca, invece, pressoché tutto il negativo camera originario. Queste le ragioni che hanno indotto a preferire, per la presentazione al pubblico, quest'ultima edizione, mentre è ancora in corso il lavoro di restauro e di ricerca su tutto il complesso dei materiali. (Mario Musumeci)

From the documents stored in Pittaluga collection at Museo Nazionale del Cinema of Turin, we know that a contract requiring Gennaro Righelli to make four sound films with songs and dialogue between November 1st, 1930 and October 31st, 1931, was signed by Anonima Pittaluga on October 30th, 1930, soon after the release of La canzone dell'amore. A few months later, on January 3rd, 1931, a contract was signed with Rosso di San Secondo for acquiring the copyright for the cinema treatment of his drama La scala. Several documents, in the following months of March and April, attest that contract adjustments had to be agreed upon concerning the exact positioning of the credits for Righelli's and Jacobini's roles.

A timely and unexpected confirmation is found, among original material, stored in Cineteca Nazionale, in a sound positive print, well mixed and dubbed in French and with credit titles: from it we learn that the film was (or was supposed to be) distributed in France by Les Sélections Cinégraphiques Maurice Rouhier, under the title of Autour d'un berceau. This print corresponds to one of the two film negatives, which displays in the labels and in the leaders of each reel the indication "second edition"; it has no credits and is classified in the original cards accompanying the materials as "Italian international edition", although it presents a complete and mixed Italian sound track, perfectly corresponding.

The other slightly different negative is instead composed almost entirely by duplicating negatives and, as regards the sound track (which is also complete) it is markedly lower grade than the other, but it displays almost all the original camera negative.

These are the reasons why we have chosen for its public screening the latter edition, while research and restoration work is still in progress. (Mario Musumeci)

ore 18.10

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

L' ARMATA DEL CIELO (Italia, 1930) P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: ca 300m. D.: 11' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Sino ad oggi abbiamo conosciuto una sola immagine del Duce, quella ripresa dal Luce. Filmati sempre uguali che rispettavano codici di rappresentazione molto rigidi. Queste attualità Pittaluga disvelano un Mussolini diverso perchè nelle riprese utilizzano punti di vista non ufficiali. Sono immagini sporche, traballanti, talvolta rubate tra la folla mentre l'operatore del Luce aveva la posizione migliore. Sono quindi filmati che ci offrono nuovi punti di vista e possibilità di riflessione.

Until today we have known only one cinematic portrayal of Mussolini, as depicted by Istituto Luce: film documents which were all alike, as they followed strictly-defined codes of representation. These Pittaluga films reveal instead a different Mussolini, as they do not follow official points of view. These are fuzzy and shaky images, sometimes stolen from crowds in mass gathering, while instead Luce cameramen had always the best spots. These film documents can therefore provide us with new points of view and ideas.

DODICESIMO ANNUALE DELLA VITTORIA (Italia, 1930). P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 200m. D.: 7' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

IL DUCE TRA AVANGUARDISTI E BALILLA ALLO STADIO DEL CAMPO DUX (Italia, 1930). P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 350m. D.: 20' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

IL DUCE A VILLA GLORI (Italia, 1930). P.: Cines-Pittaluga. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Come per alcuni lungometraggi di finzione - è il caso di *La scala* di Righelli - anche per questi cine-giornali politici, i documenti del Fondo Pittaluga al Museo Nazionale del Cinema di Torino testimoniano l'originario (e/o parallelo?) approntamento di una edizione con didascalie, evidentemente destinate ad essere accompagnate da una colonna sonora solo musicale. Tuttavia, i negativi originari, conservati alla Cineteca Nazionale, non recano alcuna traccia, nemmeno la previsione dell'inserimento di cartelli: evidentemente, la buona riuscita delle prese dirette e dei missaggi consentì alla Cines-Pittaluga di produrre, in questa fase, documenti filmati indubbiamente superiori, per originalità e competenza tecnica ai coevi Giornali Luce, ai quali la neo rinata casa romana fa - in questo primo scorcio degli anni trenta - una dichiarata concorrenza che cesserà bruscamente nel 1934. (Mario Musumeci)

As other fiction feature films - Righelli's La scala, for example - these political newsreels, documents found in Pittaluga Fund at Museo Nazionale del Cinema of Turin, are very helpful in showing the original (and/or simultaneous) preparation of an edition with titles obviously used together with the accompaniment of solely musical sound track. However, the original negatives, stored in Cineteca Nazionale, do not bear any trace of the possible addition of placards. Obviously the good quality live recording and mixing enabled Cines-Pittaluga to produce at this stage undoubtedly superior film documents, as far as originality and technical skills are concerned, than contemporary Luce Newsreels, with which in the early Thirties the company from Rome was openly competing a competition which however ended suddenly in 1934. (Mario Musumeci)

ore 19.00

Italia Propaganda.

DOCUMENTARI DELLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO (Italia, anni '50)

MEGLIO DI IERI (1952) R.: Romolo Marcellini. F.: Rino Filippini. Commento: Sandro De Feo. Mu.: Antonino Antonini. P.: Documento Film. B/N. 35mm. D.: 11'.

TIRIAMO LE SOMME (1953) R.: Giovanni Paolucci. S. e commento: Vittorio Zincone. F.: Angelo Jannarelli. Mu.: Virgilio Chiti. P.: LUCE. Colore. 35mm. D.: 10'.

L'ITALIA E IL MONDO (1953) R.: Romolo Marcellini. Realizzazione cortometraggio: Fabrizio Graziosi Schneider. P.: LUCE. B/N. 35mm. D.: 12'.

OGGI LA DONNA (1954) R.: Francesco De Feo. Commento: Evelina Taroni. F.: Angelo Filippini, Libio Bartoli, Aldo Alessandri. P.: LUCE. Colore. 35mm. D.: 10'.

IL MERCATO COMUNE EUROPEO (1958) R.: Vittorio Sala. F.: Libio Bartoli, Cesare Colò, Angelo Filippini. P.: LUCE. Colore. 35mm. D.: 8'.

Durante il fascismo, lo Stato era rappresentato e si incarnava in Mussolini. Con l'avvento della democrazia al governo si prospettava il difficile compito di offrire una nuova immagine dello Stato, cercando di eliminare nel cittadino un certo senso di diffidenza, distanza ed estraneità rispetto alle istituzioni e facendogli prendere coscienza del suo essere parte determinante dei nuovi processi sociali ed economici dell'Italia democratica. Il 26 luglio 1951, Alcide De Gasperi forma il suo settimo governo. Il Centro Documentazione della Presidenza del Consiglio inizia la sua attività proprio in quell'anno, ponendosi l'obiettivo di ridare credibilità alle istituzioni pubbliche e fornire i primi bilanci positivi dell'operato del governo all'opinione pubblica frastornata ma anche piena di speranze per il futuro. Deve essere elaborata e diffusa un'idea di nazione che rifletta il programma governativo e rappresenti l'unico modello vincente, la cui parola d'ordine sia ricostruire la struttura, ma prima di tutto ricostruire le condizioni minime di vita quotidiana per tutti. Il Direttore del Centro, Silvano Spinetti, adotta una strategia comunicativa basata sull'interazione multimediale di opuscolo - manifesto murale - e documentario. Particolare cura viene rivolta alla produzione di cortometraggi che verranno promossi utilizzando tecniche già collaudate con i cinegiornali Luce degli anni trenta. Il patrimonio professionale del Luce viene facilmente riutilizzato per realizzare tanti piccoli monumenti che celebrino le imprese governative. Il Centro Documentazione, nella sua attività cinematografica eredita maestranze e tecniche promozionali della propaganda fascista, ma sarebbe un errore non sottolineare da subito il prevalere di elementi innovativi rispetto alla continuità. (Maria Adelaide Frabotta)

During the Fascist period the State was represented and embodied by Mussolini. With democracy, the government had to face the difficult task of providing a new image of the State, by trying to help citizens to overcome their feeling of mistrust, distance and detachment from public institutions, and to realise their direct involvement in new social and economic processes in democratic Italy. On July 26th, 1951 Alcide De Gasperi formed his seventh Cabinet. The Documentation Centre of the Cabinet started its activity that same year, with the aim of giving back credibility to public institutions and presenting the first positive accounts of the government's action to public opinion which was confused but nonetheless hopeful for the future. An idea of nationhood had to be defined and disseminated, which would mirror the government's programme and represent the only winning model, whose password was reconstruction, but most of all assuring basic living conditions for all. The Centre's Director, Silvano Spinetti, adopted a communication strategy based on multimedia interaction between booklets, posters and documentaries. Great attention is paid to the production of short films by using well-tested techniques found in Luce newsreels in the Thirties. The professional wealth of Istituto Luce was easily put to use to produce many small monuments hailing governmental endeavours. For its cinema activities the Documentation Centre inherited the staff and promotional techniques from Fascist propaganda, but not stressing the prevailing elements of innovation would certainly be a mistake. (Maria Adelaide Frabotta)

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati

EXCELSIOR (Italia, 1913) R.: Luca Comerio. S.: dal *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti (ballo) e Romualdo Marengo (musica). Messa in scena: Enrico Biancifiiori. C.: Caramba (Luigi Sapelli). In.: Sig.ra Galimberti, sig. Biancifiiori. P. Comerio/Sonzogno. 35mm. L.: 220m. D.: 12'.

Didascalie italiane / Italian intertitles

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Esecuzione della partitura originale per pianoforte / *Original piano score performed by Antonio Coppola*

Il film riproduce le scene principali di un allestimento del ballo allegorico *Excelsior*, già messo in scena alla scala di Milano nel 1881 e da allora più volte ripreso in teatri italiani e stranieri. Il ballo è dedicato alla titanica lotta del Progresso contro il Regresso. È la grandezza della civiltà che vince, abbatte, distrugge l'antico potere dell'oscurantismo che teneva i popoli avvinti nelle tenebre.

(E. Bernsten, *Il Maggese Cinematografico*, 10 febbraio 1914)

L'orchestra è stata ingabbiata in una gabbia colossale completamente coperta. Si sono raggiunti due scopi: ottenere la massima attenzione da parte dell'orchestra, non turbare l'oscurità necessaria della sala. La musica non ne soffre affatto, anzi. Sembra una musica magica che si riproduce da sé, per un incanto. Non si pensa che sotto quel velo, da uno strappo da cui spunta fuori la testa del direttore, il solo che deve vedere, esista la magica fucina del successo. (Emilio Rugiadini, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 262, 20 dicembre 1913)

The film reproduces the main scenes referring to the production of the Excelsior allegorical ballet, already staged at Milan's La Scala in 1881 and subsequently presented in Italian and foreign theatres. The ballet is dedicated to the titanic struggle of Progress against Regression. The power of civilisation wins at the end, by destroying old reactionary and obscurant forces which kept people in darkness.

(E. Bernstein, *Il Maggese Cinematografico*, 10th February 1914)

The orchestra has been constrained within a huge and completely covered cage in order to pursue two objectives: getting the utmost attention from the orchestra; not detracting from the necessary darkness of the theatre. Music does not suffer from it, but rather the contrary; it seems that music reproduces itself as if by some magic spell. One does not think that under that veil, from which the orchestra conductor's head emerges through an opening, as he is the only one allowed to see, would hide the magic forge of success. (Emilio Rugiadini, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, no. 262, 20th December 1913)

ore 22.15

Ritrovati & restaurati - Uno no prima

MENSCHEN AM SONNTAG (Tr. it.: *Uomini la domenica* / Germania, 1929)

R.: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer. S.: da un reportage di Kurt Siodmak. Sc.: Billie Wilder. F.: Eugen Schufftan. Scgf.: Moritz Seeler. In.: Erwin Spletstosser (Erwin, tassista), Wolfgang von Walterschausen (Wolfgang, rappresentante di vini), Brigitte Borchert (Brigitte, commessa), Christl Ehlers (Christl, comparsa), Annie Schreyer (Annie, mannequin). P.: Filmstudio 29. 35mm. L.: 1844m. D.: 85' a 21 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum con l'autorizzazione della Praesens Film

Partitura originale scritta e eseguita da Dire Gelt: Sabina Meyer (*canto*), Katja Garbin (*flauto*), Salvatore Sansone (*fisarmonica*), Guglielmo Pagnozzi (*clarinetto*), Agostino Ciraci (*contrabbasso*), Giorgio Simbola (*trombone*), Lorenzo Gasperoni (*percussioni*).

Coproduzione musicale con *Cinema Xenix* (Zürich).

Il mio amico Robert Siodmak, che all'epoca lavorava alla *Neue Revue* in veste di procacciatore di annunci pubblicitari, un giorno entrò precipitosamente al Romanische Café e ci annunciò entusiasta di voler fare un film: uno zio gli aveva regalato cinquemila marchi. A Kurt Siodmak, fratello di Robert, venne poi la brillante idea di girare il film con gente della strada - brillante non foss'altro perché con i nostri cinquemila marchi non ci saremmo potuti permettere di pagare degli attori professionisti. Anche il fatto che il film fosse girato di domenica aveva i suoi buoni motivi: lungo la settimana dovevamo tutti lavorare, e l'unico giorno libero era la domenica.

Chi più chi meno, eravamo tutti dilettanti. Fred Zinnemann fungeva da aiuto operatore, Edgar G. Ulmer da assistente del regista Siodmak. Produttore fu nominato Moritz Seeler, un letterato che compensava la sua ignoranza tecnica con un grande fiuto per il cinema. L'unico professionista del gruppo era il cameraman Eugen Schufftan (in America si sarebbe poi chiamato Schufftan; nel 1961 Oscar per la migliore fotografia per il film con Paul Newman, *Lo spaccone*). (Billy Wilder in Hellmuth Karasek, *Billy Wilder*, Mondadori, Milano, 1993)

My friend Robert Siodmak who at the time was working for Neue Revue as advertising agent, one day stormed into Romanische Café enthusiastically announcing that he wanted to make a film as an uncle had given him five thousand marks. Kurt Siodmak, Robert's brother, had then the brilliant idea of shooting a film with ordinary people – a stroke of genius as our five thousand marks would not be enough to pay for professional actors. Also the fact that the film was shot on Sundays had its good reasons: during the week we had to work and Sunday was the only free day we had.

More or less we were all amateurs: Fred Zinnemann worked as assistant cameraman, Edgar G. Ulmer as assistant director for Siodmak, and Moritz Seeler, a scholar who compensated his technical ignorance with his great flair for cinema, was our producer. The only professional was cameraman Eugen Schufftan (in America he changed his name in Schufftan and in 1961 he was awarded the Oscar for best photography for the film with Paul Newman, The Hustler). (Billy Wilder in Hellmuth Karasek, Billy Wilder, Mondadori, Milan, 1993)

ore 23.45

Ritrovati & restaurati

BARRABAS - I episodio (Francia, 1919). R.: Louis Feuillade. F.: Maurice Champreux. M.: Georges Lafont e Maurice Champreux. In.: Fernand Hermann (Jacques Varèse), Blanche Montel (Françoise Varèse), Gaston Michel (Rudolph Sterlitz/ Barrabas), Georges Biscot (Biscotin), Bréon (Doctor Lucius), Alice Tissot, Violette Jyl, Jeanne Rollette. 35mm. L.: ca 600m. D.: 28' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles.

Da: Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by*: Gabriel Thibaudéau

Il primo dei dodici episodi di uno dei mitici serial di Feuillade, appena terminato il restauro, viene presentato in anteprima mondiale: il seguito sarà uno degli eventi de *Il Cinema Ritrovato* 1999. La serie *Barrabas* è sorprendente ed epica almeno quanto le precedenti di Feuillade, *Vampires* e *Judex*. Era anche l'unica ancora priva di un restauro, e, per questo, la più sconosciuta. Quando il restauro sarà completato, l'insieme delle serie di Feuillade sarà salvato e mostrabile.

Il fantastico di Feuillade non è mai "creato". È ottenuto dalla vita. Prefigura ciò che più tardi verrà chiamato "meraviglioso quotidiano", nozione poetica che riconosce le qualità proprie dell'oggetto e delle cose, e che si tratta di esprimere, quando si è realisti come Feuillade, spogliando l'oggetto di ogni artificio, mentre quando si è surrealisti, come Buñuel, trasferendo l'oggetto in un luogo inabituale, nel quale, "ricondizionato", ritrova la sua specifica qualità. (Georges Franju, "Il était le cinéma...", in Francis Lacassin, *Louis Feuillade*, Ed. Seghers, Paris 1964)

Chi scriverà il grande film su Feuillade? È tempo che si ristabiliscano i valori... Eccolo, il grande avanguardista dell'epoca, l'uomo che credeva al mistero, ai segni, alle lacrime e ai sorrisi, all'avventura, all'uomo, alla realtà sconosciuta e insospettabile ancor più dei travestimenti di *Fantomas* o delle idee demoniache dei *Vampiri* (Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Ed. Le Terrain Vague, 1953 e 1963)

The first of twelve episodes from Feuillade's legendary serials is shown here in its restored version in its world première screening: the sequel will be one of the events of Il Cinema Ritrovato 1999.

The Barrabas series is as astonishing and epic as much as the previous ones by Feuillade, Vampires and Judex. Until now it was also the only one not yet restored and therefore the least known. When the restoration work is completed, the entire series by Feuillade will be saved and ready to be screened.

In Feuillade, the fantastic "created", but drawn from life. It anticipates what would later be called the "everyday marvel", a poetic notion recognising inherent qualities in objects and things, which are represented – in the case of a Realist such as Feuillade – by stripping the object of any contrivance, or – in the case of a Surrealist such as Buñuel – by transposing the object into an unusual place, where, thus "reconditioned" it would retrieve its specific quality. (Georges Franju, "Il était le cinéma...", in Francis Lacassin, Louis Feuillade, Ed. Seghers, Paris, 1964)

Who will write the great film for Feuillade? The time has come to establish again true values... Here he is, the great avant-garde artist of his time, the man still believing in mystery, omens, tears and smiles, adventures, man, unknown and unforeseeable reality, much more than in the disguise found in Fantomas or in the devilish creations of Vampires (Ado Kyrrou, Le surréaliste au cinéma, ed. Le Terrain Vague, 1953 and 1963)

ore 10-13 / 15-19

Archimedia 2: *Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema - Sessione pratica*

Preparazione dei lavori che verranno presentati sabato sera nella serata conclusiva del *Il Cinema Ritrovato / Preparation of the works that will be performed on the closing night of Il Cinema Ritrovato*

Cinema Lumière

ore 15.00

Gli incontri del Gamma Group / The Gamma Group's meetings

THE REEL THING

Esempi di restauro cinematografico da laboratori statunitensi / Some examples of film restoration in the United States

Programma / The Program:

Il nuovo processo Technicolor di stampa del colore: una discussione sul processo di trasferimento del colore originariamente usato dalla Technicolor Corporation, e presentazione del nuovo sistema.

The New Technicolor Dye Transfer Printing Process: *a discussion of the dye transfer process originally used by the Technicolor Corporation, and a presentation of the new dye transfer process.*

Richard Goldberg, Frank Ricotta. Technicolor Corporation (North Hollywood).

Il restauro digitale all'EDS: EDS ha restaurato otto film nell'ultimo anno usando una tecnologia ad immagini digitali Quantel. Questa presentazione riguarda il lavoro e le possibilità del sistema EDS.

Film Restoration at EDS: *EDS has restored eight films in the last year using Quantel-based digital image processing technology. This presentation focuses on the work and the capabilities of the EDS system.*

Steve Wiskochil. EDS Digital, Electronic Data System (Studio System).

Il restauro del film alla Cineric: Cineric è un laboratorio specializzato sia in restauro tradizionale che in restauro digitale del film. Questa presentazione mostra un esempio comparativo dei due metodi.

Film Restoration at Cineric: *Cineric is a laboratory which specializes in both traditional and digital restoration of film. This presentation provides a comparison of these methods.*

David Tames. Cineric (New York).

Il restauro digitale del film alla Sony.

Digital Film Restoration at Sony.

Grover Crisp. Sony Pictures Entertainment/ Sony HD Center (Culver City).

Forse il principale motore dell'attività del Gamma Group, il gruppo di lavoro che riunisce archivi e laboratori europei, è stato quello di favorire lo scambio di informazioni fra coloro che si occupano o che si interessano di restauro cinematografico. In questi anni il Gamma Group ha organizzato diversi seminari e workshop e ha collaborato a vari progetti finalizzati alla riflessione su questi temi e/o alla formazione; uno dei problemi che si è sempre imposto come presente, è stato quello di una forte mancanza di comunicazione fra l'Europa e gli Stati Uniti, di una sostanziale invisibilità – gli uni per gli altri – di ciò che veniva prodotto al di qua e al di là dell'Atlantico.

La giornata di oggi intende proprio essere un passo per superare questo limite. Nell'ottobre scorso alcuni membri del Gruppo Gamma sono stati invitati a partecipare alla riunione dell'AMIA – l'associazione degli archivisti delle immagini in movimento, negli Stati Uniti – presentando alcuni dei risultati delle loro ricerche. Il passo successivo è stato invitare Michael Friend dell'Academy Archive di Beverly Hills e Grover Crisp della Sony, che da alcuni anni organizzano *The Reel Thing*, un programma volto a mostrare le ricerche più avanzate nel campo del restauro negli Stati Uniti, a organizzare una sorta di *Reel Thing* destinata al pubblico europeo. Siamo molto grati a Grover e Michael che hanno accettato e hanno compiuto un simile sforzo organizzativo, e a tutti coloro che presenteranno il proprio lavoro a Bologna. E siamo anche orgogliosi di offrire al pubblico del festival una opportunità praticamente unica per conoscere alcuni degli sviluppi più avanzati nel campo del restauro cinematografico, sia quello digitale che quello tradizionale.

Most probably, one of the first problems the Gamma Group – the working group of European film archives and laboratories – have to face is the lack of communication among professionals, archivists and scholars about film preservation and restoration. In the past years the Gamma Group had a rather intense activity in organizing seminars, workshops and in publications in order to overcome this problem, but one side of it still remains unsolved. If the lack of communication is a problem in Europe, it becomes a dramatic issue when we refer to United States; in this case, the results of the works carried out on one side of the Ocean is completely invisible for all people active on the other side.

This afternoon's session is designed and hosted by the Gamma Group precisely to overcome this lack of communication. In late October 1997, few members of the Gamma Group were invited to present the results of their work at the AMIA (the Association of Moving Images Archivists) conference in Washington. The following step was to invite to Bologna Grover Crisp at Sony and Michael Friend at the Academy Archive, who organize a successful yearly appointment for new developments and achievements in film restoration domain: The Reel Thing. Thus, the idea of having a sort of Reel Thing dedicated to the European audience of professionals, scholars and interested audience was born, and we are grateful to Michael and Grover who accepted the idea and worked hard to set up this program, and we also warmly thank all the professionals who will be present to show their work. We are also happy to offer the audience of the festival a unique opportunity to come to know some of the most recent and interesting results in film restoration practice, both by digital and traditional techniques.

Archivisti, responsabili del restauro presso le produzioni, e specialisti del restauro nei laboratori sono impegnati attualmente a seguire la continua evoluzione delle tecnologie digitali nel restauro e nella ricostruzione dei film. Uno degli scopi del workshop è di presentare e definire alcuni dei problemi e delle possibili soluzioni offerte dall'applicazione di tecnologie digitali, quali il restauro del colore, il miglioramento della risoluzione e delle qualità fotografiche.

Ai laboratori invitati a partecipare al workshop è stato chiesto di presentare e descrivere nei dettagli alcuni progetti di restauro portati a termine recentemente. Decadimento del colore, riduzione della grana, ricombinazione di separazioni-colore, omogeneizzazione di elementi diversi provenienti da generazioni diverse, decadimento del nitrato e dell'acetato, riduzione dello "sfarfallio", e decadimento parziale e localizzato, sono alcuni dei temi proposti. I diversi metodi saranno discussi e affrontati con l'ausilio della proiezione di esempi, al fine di illustrare i problemi specifici e le soluzioni, compresi i vantaggi e li svantaggi dei diversi metodi. (Grover Crisp, Michael Friend)

Archivists, studio preservationists and laboratory specialists are striving to keep abreast of the continuing evolution in digital technologies for preserving and reconstructing film. One of the goals of the Symposium was to present and define some of the problems and possible solutions offered by processing film through digital media, including color reproduction, resolution and image enhancement.

Laboratories invited to participate in the Symposium have been asked to present and describe in detail a recently completed preservation or restoration project. Color fading, reduction of grain build-up, recombination of color records, balancing source material from elements of different generations, acetate and nitrate deterioration, flicker reduction and differential fading are just some of the possible topics. The various methods to be discussed will be accompanied by screenings to illustrate specific problems and solutions, including the comparative merits of differing methods. (Grover Crisp, Michael Friend)

ore 19.00

Gli incontri del Gamma Group / The Gamma Group's meetings

Il restauro dei film fuori formato: alcuni esempi pratici / Restoring non standard gauges: some practical examples

presentazione di / presentation by Antoine Filippi (CNC-Service des Archives du film)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Doug

THE TAMING OF THE SHREW (*La bisbetica domata* / USA, 1929). R.: Sam Taylor. S.: dalla commedia di William Shakespeare. Sc.: Sam Taylor. F.: Karl Strauss. Scgf.: William Cameron Menzies, Laurence Irving. M.: Allan McNeill. In.: Douglas Fairbanks (Petruccio), Mary Pickford (Katherine), Edwin Maxwell (Baptista), Joseph Cawthorn (Gremio), Clyde Cook (Grumio), Geoffrey Wardwell (Hortensio), Dorothy Jordan (Bianca). P.: Pickford Corp./Elton Corp./United Artists. 35mm. L.: 1775m. D.: 64' a 24 f/s. Versione inglese / English version
Da: Cinémathèque Française

“Quando ci si trova a scivolare lungo una china, si dovrebbe fare di tutto per arrivare presto in fondo e uscire di scena in fretta”, diceva Fairbanks. Anche l'allegria e l'ottimismo avevano pur sempre il loro lato oscuro.

Non esisteva alcun motivo evidente per cui Fairbanks non dovesse avere successo nel cinema sonoro. Quando, nel 1929, insieme a Mary Pickford interpretò *The Taming of the Shrew*, i suoi esiti furono assai migliori di quelli della moglie. Era vivace, divertente, aveva una bella voce e pronunciava le sue battute con l'impeto e la passione di un esperto attore shakespeariano. Ma la voce, per quanto bella, non era una dote indispensabile per gli idoli del cinema muto. Probabilmente, mentre le enormi scenografie di *Robin Hood* e *The Thief of Bagdad* non potevano sminuirlo, la sua voce ebbe invece questo effetto - semplicemente perché eliminava quella magica diversità che separava il pubblico dalle star del muto, la cui forza vitale risiedeva negli occhi, nel volto, nella memoria, restituendolo a una dimensione umana. Qualunque fosse la ragione, il cinema sonoro non sembrava in alcun modo adatto a lui. (David Robinson, *L'eroe*, cit.)

“When a man finds himself sliding downhill he should do everything to reach the bottom in a hurry and pass out of the picture in a hurry”, he said. There was always a dark reverse to the laughter and optimism.

There was no apparent reason why he should not have succeeded in sound films. When in 1929 he appeared with Mary Pickford in *The Taming of the Shrew*, he came off very much better than his wife. He was dashing, funny, had a good voice and spoke his lines with the attack and relish of a trained Shakespearian actor. But a voice, even a good one, was not necessarily a gift to the idols of the silent screen. It may have been that while the vast sets of *Robin Hood* and *The Thief of Bagdad* could not dwarf him, a voice did - merely by removing that magical difference which set apart the silent stars, to whom eyes and face and mind were nature, by bringing him back to human scale. Whatever the reason, nothing seemed to work for him in sound pictures. (David Robinson, *The Hero*, cit.)

ore 10.05

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista - Uno uno prima

LE BAL (*Alle porte del gran mondo* / Francia, 1931). R.: Wilhelm Thiele. S.: dal racconto di Helen Némirowsky. In.: Danielle Darrieux (la figlia), Marguerite Pierry (parente povera), André Lefaur (il padre), Germaine Dermoz (madre), Wanda Greville (governante), Pierre de Guingand (amante). P.: Vandal e Delac. 35mm. L.: 1844m. D.: 68' a 24 f/s. Versione francese / French version
Da: Gosfilmofond

La storia racconta le preoccupazioni di una giovane donna i cui genitori improvvisamente diventano ricchi e la trascurano dal momento in cui cercano di far breccia nella bella società. Incaricata di spedire gli inviti per un ballo, la ragazza, invece che inviargli, li getta nel fiume. I genitori, quindi, restano nel loro sontuoso palazzo ad attendere ospiti che non compaiono mai. Alla fine, i genitori considerano l'assenza degli ospiti un affronto, e rinunciano alla loro scalata.

Come ci si può aspettare dalla coproduzione tedesca, il film è decisamente “teutonico” per quanto riguarda la scenografia, alcuni espedienti di regia, ed anche la parata dei servitori in uniforme prima del ballo.

La cosa migliore è la recitazione di Danielle Darrieux, per la prima volta sullo schermo. Marguerite Pierry, che recita nella parte della parente povera, è una buona attrice di commedia, ma il resto delle donne è semplicemente passabile. (*Variety*, 10/11/1931)

Story depicts the worries of a young girl who's parents suddenly become rich and neglect her as they try to break into society. Sending out invitations to a ball, the girl instead of mailing them, throws them in the river. Parents are then seen in their palatial mansion waiting in vain for guests who never appear. Parents eventually consider the lack of guests a snub and give up their climbing.

As can be expected from the German affiliations of the productions, film is decidedly Germanic in settings, and in some directional tricks, such as the parade of uniformed flunkies previous to the ball.

Highlight is the acting by Danielle Darrieux in her first appearance on the screen. Marguerite Pierry, who does the poor relative, is a good comedienne, but the rest of the women are merely fair. (*Variety*, 11/10/1931)

ore 11.15

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

LE ONORANZE FUNEBRI A STEFANO PITTALUGA (Italia, 1931). 35mm. P.: Cines-Pittaluga. L.: 200m. D.: 8' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version
Da: Fondazione Cineteca Italiana

ore 11.25

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

VORUNTERSUCHUNG (*L' Istruttoria* / Germania, 1931). R.: Robert Siodmak. S.: dal testo teatrale di Max Alsberg e Otto Ernst Hesse. Sc.: Robert Liebmann. F.: Konstantin Tschet, Otto Baecker. M.: Viktor Gertler. Scgf.: Erich Kettelhut. In.: Albert Bassermann (giudice Konrad Bienert), Hans Brausewetter (Walter Bienert), Charlotte Ander (Gerda Bienert), Gustav Froelich (Fritz Bern), Annie Markart (Erna Kabisch). P.: Erich Pommer per UFA. 35mm. L.: 2462m. D.: 90' a 24 f/s. Versione tedesca / German version
Da: Gosfilmofond con il permesso di Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung

Voruntersuchung già prima della versione cinematografica era un capolavoro di osservazione e intelligenza; Max Alsberg, l'autore della pièce teatrale da cui il film è tratto, era a suo tempo un famoso avvocato difensore (si è poi ucciso durante il nazismo). La stessa qualità si ritrova nell'opera di Siodmak. Il film fu vietato dai nazisti a causa dell'immagine particolarmente precisa del suo tempo. (Christa Bandmann e Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-60*, Goldmann Verlag, Monaco 1980)

Robert Siodmak ha imparato davvero molto in questi ultimi tempi. E' più maturo, sereno, sicuro di sé. La sua virtù sta nel racconto esatto e meticoloso degli avvenimenti. Li mette di fronte allo spettatore come se fosse la vita vera, il che è di certo un grande pregio. Ma forse Siodmak rimane freddo, specialmente nei confronti delle donne. Ne riprende gli umori. Siodmak si fa scrupolo dei dettagli e per questo perde di vista l'essenza. (*Variety*, 13/5/1931)

Voruntersuchung, before its cinema version, was already famous as a masterpiece for its observation and bright qualities. Max Alsberg, the author of the play from which the film is drawn, was at the time a famous defence lawyer (he committed suicide in the Nazi period). The same quality is to be found in Siodmak's film, which was forbidden by the Nazis for the extremely detailed depiction of its time. (Christa Bandmann and Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-60*, Goldmann Verlag, Munich, 1980)

Robert Siodmak has learned very much of late. He is maturer, quieter and surer of himself. His forte is in the exact and meticulous rendition of the happenings. He puts it before the audience as if it were life itself, which certainly is a great advantage. But Siodmak remains cold, especially in respect to women. He paints them in moods. Siodmak takes meticulous care of details and thus loses the perspective for the entity. (*Variety*, 5/13/1931)

ore 14.45

Doug

THE PRIVATE LIFE OF DON JUAN (*La vita privata di Don Giovanni* / USA, 1934) R.: Alexander Korda. S.: dalla commedia di Henri Bataille. Sc.: Lajos Biro, Frederick Lonsdale. F.: Georges Perinal. Scgf.: Vincent Korda. C.: Oliver Messel. M.: Stephen Harrison. Mu.: Ernst Toch. In.: Douglas Fairbanks (Don Juan), Merle Oberon (Antonia), Benita Hume (Dolores), Binnie Barnes (Rosita), Joan Gardner (Carmen), Melville Cooper (Leporello), Athene Seyler (Theresa), Owen Nares (attore che recita Don Jan), Patricia Hilliard (ragazza nel castello), Gina Malo (Pepita), Heather Thatcher (attrice), Claud Allister (Duke), Barry Mackay (Roderigo), Lawrence Grossmith (Guardian), Edmund Breon (Autore), Clifford Heatherley (Pedro), Diana Napier, Gibson Gowland, Hay Petrie, Natalie Paley. P.: London Films. 35mm. L.: 2388m. D.: 86' a 24 f/s. Versione inglese / English version
Da: National Film & Television Archive

L'ultimo film di Fairbanks sembra una crudele allegoria del suo declino e della sua fine. *The Private Life of Don Juan* (1934) fu diretto da Alexander Korda. La trama è esile, ma il film è discreto, certo non tanto scadente quanto è stato sempre considerato. Ciò che lo rende così sconcertante è l'impossibilità di non identificare il personaggio con l'attore. Don Juan è al culmine della sua fama, ma non sta molto bene (credo che proprio in quel periodo Fairbanks abbia manifestato i primi sintomi della sua malattia e si sia sottoposto a un piccolo intervento chirurgico). Tuttavia, pur costretto a letto per qualche tempo, le sue presunte imprese continuano a divertire Siviglia, poiché un giovane villano rifatto si spaccia per lui. Quando l'impostore viene ucciso da un marito geloso, il vero Don Juan scorge una provvidenziale opportunità di sottrarsi per un poco alle responsabilità della propria reputazione e alle occupazioni della sua vita.

Ma l'inattività comincia a infastidirlo, ed egli decide di riprendere la propria carriera. È un disastro. Una ragazza pretende una ricompensa per avergli concesso i propri favori; un'altra sostiene di essere attratta da lui perché le ricorda il padre e gli chiede di portare un messaggio al fidanzato. (...) L'happy end è piuttosto improbabile: dopo aver rinunciato all'identità di Don Juan, egli ritorna dalla moglie per una futura vita familiare. Per Fairbanks, il cui matrimonio con Mary Pickford era ormai irrimediabilmente in crisi, la cui carriera, che egli lo sapesse o meno,olgeva al termine e che sarebbe morto nel sonno per un attacco di cuore qualche settimana dopo l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, la fine non fu altrettanto piacevole. Ma, come Don Juan, aveva tramandato una leggenda e lo spirito di un eroe. (David Robinson, *L'eroe*, cit.)

His last film looks like a cruel allegory of his own decline and fall. The Private Life of Don Juan (1934) was directed by Alexander Korda. The plot is slight, but the film is pretty and not nearly as bad as it has been reputed. What makes it so disconcerting is the impossibility of not identifying the role with the actor. Don Juan is at the height of his fame, but feels a little under the weather (I think that this was about the time that Fairbanks himself had his first taste of sickness and underwent minor surgery). Yet while he lays up a while, his alleged exploits continue to delight Seville, for a young upstart is impersonating him. When the imposter is killed by a jealous husband, the real Don Juan sees a heaven-sent opportunity for respite from the responsibilities of his reputation and the pursuits of his life.

*Idleness begins to chafe, and he decides to resume his career. It is disaster. One girl demands payment for her favour; another says she likes him because he is so like her father and will he please take a message to her boy friend. A stout matron (Athene Seyler) invites him to marry her and settle down. On his return to Seville, his last lover denies him, saying that Don Juan was bigger and more handsome. The final humiliation comes when he leaps on the stage of the theatre to protest at a libellous play, and is ridiculed by the whole vast audience. The end is a dubiously happy one: forsaking the identity of Don Juan he returns to his wife and a future of domesticity. For Fairbanks, whose marriage with Mary Pickford had broken up irrevocably, whose career, whether he knew it or not, was at an end, and who died in his sleep of a heart attack a week or so after the start of the Second World War, the ending was not so cosy. But like Don Juan, he had bequeathed a legend and the shadow of a hero. (David Robinson, *The Hero*, cit.)*

ore 16.15

ITALIA TAGLIA

a cura di Tatti Sanguineti

D.: 60'.

Versione italiana / Italian version

Da: Archivio Storico del Movimento Operaio e Cineteca del Comune di Bologna

Ingresso limitato ai soci FICC

a cura di Tatti Sanguineti, con la partecipazione di Age, Pietro Ingrao, Carlo Lizzani.

In questo pomeriggio verranno mostrati tagli di censura operati su film di fiction ma anche su documentari tra gli anni '50 e '70.

Un grande comico straniero che lavorò molto da noi, Fernandel, dichiarò una volta che la censura italiana aveva il verme solitario, tanto i suoi appetiti parevano scatenati ed insaziabili. Oggi, a distanza di tanti anni, cosa si deve fare di questa eredità nascosta e segreta che l'abolita censura ci ha consegnato? I tagli con cui essa, la tenia di Fernandel, divorò i film, li sfregiò, li mutilò ma anche ne esaltò le schivate costringendo i cineasti - sia gli uomini dell'arte che quelli della cassetta, a dribblare d'ingegno.

Il nostro progetto propone di considerare i tagli di censura del cinema italiano (italiano in senso lato, includendovi anche le revisioni ai film stranieri importati nel nostro paese) come un bene culturale. Qualcosa non solo da conservare, catalogare, studiare ma anche da ripristinare e rivisitare secondo nuove forme di fruizione adeguate ai tempi che viviamo e ai media che li contraddistinguono. Cercare, antologizzare e mostrare la storia dei tagli apportati alle pellicole di produzione italiana e non, dal dopoguerra fino ad un periodo dato (che può essere stabilito forse di far coincidere grosso modo con la nascita e gli esordi della tivù commerciale in Italia) è un compito urgente e pressoché inevitabile.

Una operazione doverosa, anzi dovuta.

Fernandel, a great french actor who worked quite a lot in Italy, once said that Italian censorship suffered from tapeworm, in view of its relentless voracity.

Today, after so many years, what should we do with the hidden and secret bequest left to us by now-suppressed censorship? With the cuts by which this tapeworm, in Fernandel's words, devoured, disfigured, maimed films, but also somewhat forced filmmakers, both authors and the ones interested just in box-office results, to make their brain work in order to bypass its constraints?

Our project intends to consider censorship cuts from Italian cinema (Italian in a wider meaning of the word as we have included also foreign films imported in our country) as cultural heritage. Something which should not only be kept, catalogued and studied, but also reviewed and set up according to new forms of fruition which are tailored to our times and today's media.

Searching for, ordering and screening the history of cuts made in Italian and foreign production films, from the post war period to a given time (which could be defined perhaps so that it may coincide with the onset and beginning of commercial TV in Italy) is a necessary and unavoidable step to take, and in our opinion, long overdue.

ore 18.00

Ritrovati & restaurati - A 100 anni da Eisenstein

LA MANCHA DE SANGRE (Tr. it.: *La macchia di sangue* / Messico, 1937) R.: Adolfo Best Maugard. S.: Miguel Ruiz. Sc.: M. Ruiz, A. Best Maugard. F.: Ross Fischer, Agustin Jiménez. Mo.: Miguel Ruiz. Mu.: José Gamboa Ceballos. Scgf.: Mariano Rodríguez Granada. In.: Stella Inda, José Casal, H. G. Batemberg, Manuel Dondé. P.: Francisco Beltrán, Miguel Ruiz. 35mm. L.: 1740m. D.: 64' a 24 f/s. Versione spagnola / Spanish version

Da: FilMOTECA UNAM

Eisenstein, e per sempre... SME, Sergej M. Eisenstein, cineasta geniale, ha lasciato le proprie tracce ovunque sia passato, ispirando altri artisti e motivandoli ai propri film. In Messico lo si venerava in modo particolare; uno dei suoi migliori amici da quelle parti era un uomo dal nome pittoresco: Adolfo Best Maugard. Amico delle arti e del cinema, pittore, pedagogo e funzionario politico, venne ufficialmente affiancato ad Eisenstein per le riprese in Messico, per assicurare la veridicità delle immagini. Alcuni anni dopo - Eisenstein aveva già fatto ritorno in Unione Sovietica - lo stesso Best Maugard realizzò un film, *La mancha de sangre*, un capolavoro del cinema messicano, sconosciuto al mondo intero. Un film noir straordinario, un'impressione vibrante, *flamboyant* della vita notturna della metropoli, uomini e donne della notte nella propria febbrile danza per amore, denaro e potere. Best Maugard non aveva bisogno di attori, girò in un locale notturno con puttane e amici, in "presa diretta". A metà uno spogliarello di un'intensità tale da minacciare di lacerare lo schermo. Nel 1943 il film uscì nelle sale, dopo che Best Maugard lo aveva già "aggiustato" per la censura; ma poche settimane dopo il film fu definitivamente proibito, e scomparve. Solamente un paio di anni fa è ricomparsa una copia in nitrato, poi restaurata nella cineteca di Città del Messico. *La mancha de sangre* è un vero esempio di cinema rivoluzionario, nella tradizione di Eisenstein e Buñuel (*L'Age d'or*), uno dei pochi film che meritano la qualifica di "maudit". (Fritz Göttler)

Eisenstein, for ever... always Eisenstein. Sergej M. Eisenstein, genial filmmaker, has left his mark everywhere he passed through, by inspiring and motivating other artists. In Mexico he was particularly worshipped: there one of his best friends was a man with a rather picturesque name, Adolfo Best Maugard. A friend of arts and cinema, painter, pedagogue and political party member, he was officially placed at Eisenstein's side for his shooting in Mexico, in order to assure that images would be authentic. A few years later – Eisenstein had already gone back to the Soviet Union – Best Maugard made a film, *La mancha de sangre*, a masterpiece of Mexican cinema quite unknown in the rest of the world. An extraordinary film noir, a flamboyant, burning expression of nightlife in the metropolis, men and women of the night in their feverish dance for money, love and power. Best Maugard did not need actors as he shot "live" in a night club with whores and friends. In the middle of the film there is such a fiery stripping number that the screen seems to tear up. In 1943 the film was released, after the "adjustments" made by Best Maugard for censorship, but a few weeks later the film was totally forbidden and it disappeared forever. Only a few years ago did a nitrate print come back to light, later to be restored by Mexico City Film Archive. *La mancha de sangre* is an effective example of revolutionary cinema in Eisenstein's and Bunuel's tradition (L'Âge d'or), one of the few films which would rightly merit the label of "maudit". (Fritz Göttler)

ore 19.05

Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista

FÜNF VON DER JAZZBAND (I cinque del jazz band / Germania, 1932) R.: Erich Engel. S.: dalla commedia di Felix Joachimson. Sc.: Hermann Kosterlitz, Cury Alexander. F.: Reimar Kuntz. Mu.: Theo Mackeben. In.: Jenny Jugo, Rolf Von Goth, Karl Stepanek, Theo Shall, Peter Lorre. P.: Tobis. 35mm. L.: 2282m. D.: 87' a 24 f/s. Versione tedesca / German version

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

A prescindere da un primo tentativo, con Brecht e Karl Valentin, risalente al 1923, Engel inizia ad interessarsi alle possibilità artistiche del cinema solo in seguito all'invenzione del sonoro: "Non meraviglia affatto che il cinema sonoro smascheri un'eventuale carenza della rappresentazione, che il cinema muto poteva occultare; allo stesso modo è poco sorprendente che gli unici registi che fanno mostra di essere all'altezza del sonoro siano quelli capaci di afferrare tutto l'essere umano con la forza della propria rappresentazione" (Engel, 1931). Jenny Jugo diventa la sua attrice prediletta (11 film, da *Wer nimmt die Liebe ernst?* a *Viel Lärm um Nixi*), la commedia il suo genere preferito. Per quanto i film di Engel dopo il 1933 non siano del tutto privi di concessioni alla censura nazional-socialista, né potrebbero esserlo, egli riuscì sempre a introdurre nei propri film quanto più gli premeva, la rappresentazione della mutevolezza dell'uomo e delle relazioni: "Entrambi, Engel e Brecht, mi insegnarono che l'uomo è mutevole. Non ho mai smesso di credergli, per quanto scosso da grossi dubbi. Occasionalmente è successo con il solo Engel, mai con Brecht." (Fritz Kortner)

Except for an early attempt with Brecht and Karl Valentin in 1923, Engel started looking into the artistic possibilities of cinema only after the invention of sound: "No wonder that sound cinema would unveil the possible fault in representation which silent cinema could hide; likewise it is not surprising that the only directors showing to be up to par with sound are the same ones capable of grasping human beings in their entirety by the strength of their representation" (Engel, 1931). Jenny Jugo became his favourite actress (11 films from Wer nimmt die Liebe ernst? to Viel Lärm um Nixi) and comedy was his favourite genre. Although Engel's films after 1933 are somewhat attentive to National-socialist censorship – and it could not have been otherwise – he always managed to introduce in his films what he wanted the most, the representation of how people and relationships constantly change: "Both Engel and Brecht taught me that human beings are always changing and I never stopped believing in it, although I had often many doubts. It happened at times with Engel, but never with Brecht." (Fritz Kortner).

Cortile dell'Archiginnasio

ore 22.00

Presentazione di alcuni cortometraggi accompagnati dal vivo dai partecipanti al corso "Le musiche del cinema muto". Presentation of same live accompaniments created by participants in the workshop "Musics for the silent cinema".

ore 22.30

Ritrovati & restaurati

PRIX DE BEAUTÉ (*Miss Europa* / Francia, 1930). R.: Augusto Genina. S.: Augusto Genina, René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani. Sc.: René Clair, Georg Wilhelm Pabst. F.: Rudolf Maté, Louis Née. Scgf.: Robert Gys. M.: Edmond T. Gréville. Mu.: Wolfgang Zeller, René Sylviano, Horace Shepherd. C.: Jean Patou. In.: Louise Brooks (Lucienne Garnier), Georges Charlia (André), Jean Bradin (Adolphe de Grabovsky), Augusto Bandini (Antonin), André Nicolle (segretario di redazione), Yves Glad (maraggià), Gaston Jacquet (Duca de la Tour Chalgrin), Alex Bernard (fotografo), Marc Zilbousky (manager), Raymonde Sonny, Fanny Clair. P.: Sofar, Parigi. 35mm. L.: 2900m. D.: 108' a 23 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles

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

Partitura originale scritta e eseguita da Marco Dalpane (pianoforte) e Ugo Mantiglia (violino)

Come tanti altri film - fra tutti spicca la nota vicenda di *Blackmail* di Alfred Hitchcock - anche *Prix de beauté* fu prodotto nel momento della transizione dal muto al sonoro. Fino ad ora erano note solo delle versioni sonorizzate, con dialoghi e musiche aggiunte. Vedendo il film era tuttavia evidente che la stragrande maggioranza delle scene erano concepite come un film muto. Presso la Cineteca Italiana di Milano è stato possibile ritrovare la sola versione muta nota, che è stata fedelmente riprodotta in questa versione. La versione muta è tratta dallo stesso negativo che originò la versione sonora, con rari cambiamenti. Nella copia sonora, in almeno tre momenti vi sono delle inquadrature con parlato sincronizzato, che appaiono evidentemente rigirate in un secondo momento. Queste risultano invece originali e "mute" nelle presente versione. Ciò che resta come appartenente alla versione sonora è invece la scena finale, che non a caso si svolge in una sala di proiezione attrezzata per il sonoro. Alcune inquadrature, mancanti dalla versione muta - peraltro sostanzialmente completa - sono state inserite traendole dalla versione sonora. La versione muta, oltre a restituire al film il ritmo originale, la composizione delle immagini concepita per il formato muto (ovviamente stravolta nella versione sonora, che tagliava una parte del fotogramma), riporta alla luce anche la straordinaria qualità fotografica dell'originale.

Girato come un film muto alla fine del 1929 e interamente postsincronizzato con dialogo in quattro lingue diverse (francese, inglese, tedesco e italiano), musica d'accompagnamento e rumori, *Prix de beauté* costituisce un esempio pionieristico di doppiaggio del tutto eccezionale per il periodo storico in cui è stato realizzato. Infatti, negli anni del passaggio dal muto al sonoro, mentre era prassi del tutto corrente postsincronizzare gli ultimi film muti con musica e abbondante ricorso a effetti sonori, che esigevano un sincronismo assai più approssimativo, era invece assai difficile che le case di produzione ardissero avventurarsi nel doppiaggio del dialogo (...). I pregi della regia di Genina e della recitazione di Louise Brooks risultano paradossalmente più evidenti nella versione muta del film. Spogliato del suo arredo sonoro *Prix de beauté* si mostra infatti al pubblico per quello che è: un prodotto tardivo della tradizione del muto. Colpisce allora l'approccio semi-documentaristico o da indagine sociologica con cui la macchina da presa osserva il pubblico e le partecipanti del concorso di bellezza, oppure l'attenzione dedicata agli oggetti e alle reazioni da essi suscitate nella protagonista (lo stupore infantile con cui Lucienne esamina i comfort del suo scompartimento ferroviario, l'orgoglio altrettanto infantile con cui mostra al fidanzato il suo nuovo guardaroba e il suo lussuoso appartamento, lo squallore di un ménage piccolo-borghese incarnato dai modesti arredi e dagli umili oggetti domestici che popolano il povero alloggio in cui vive la coppia), e ancora - soprattutto - lo sguardo davvero impietoso con cui a tratti la cinepresa di Genina esibisce le imperfezioni e i cedimenti del corpo di una diva appena ventiquattrenne e già avviata verso una conclusione rapida e prematura della propria carriera, nonché pericolosamente orientata verso la deriva esistenziale, almeno prestando fede alla testimonianza dello stesso regista, che ha ricordato: "Non faceva che inghiottire cognac e champagne. La sua ubriachezza cominciava alle quattro del mattino e finiva verso sera. Ma subito riprendeva per terminare alle quattro del mattino, ora in cui le portavano una nuova bottiglia di champagne. Dormiva sempre. La mattina, quando andavano a prenderla per portarla al teatro di posa, era necessario trasportarla di peso finché dormiva. La posavano su una poltrona, la truccavano, e lei dormiva. Si svegliava solo per girare la scena; dopodiché tornava a bere e si metteva a dormire. Era l'amante di un barman". (Alberto Boschi, "Prix de beauté", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

As many other films – Hitchcock's Blackmail is the most famous example – also Prix de beauté was produced exactly when the transition from the "silents" to the "talkies" took place. Until now, we only knew the film in its sound version, with post-synchronised music, effects and dialogues, although by seeing the film it was evident that it had been originally conceived as a silent. Fortunately, a print found at the Cineteca Italiana in Milano made possible the reconstruction of the original silent version. This silent version was produced by using the same negative that produced the sound version; the only differences are in the three scenes that had been re-shot in order to have some synchronised dialogues; these scenes appear in this version as they were originally shot. However, the final scene is conserved only in its sound version. This silent version contributes to

recreate the original pace of the film, restitutes the original composition of the images (before the frame was cropped to accommodate the soundtrack), and shows the outstanding photographic quality of the original negative.

Shot as a silent film at the end of 1929 and totally post-synchronised with a dialogue in four languages (French, English, German and Italian), musical score and sounds, *Prix de Beauté* is a pioneer example of an absolutely exceptional dubbing for its time. In the years marking the passing from silent to sound cinema, while the norm was to post-synchronise the last silents with music and many sound effects, which called for a somewhat imprecise synchronism, it was instead rather strange that production company would make such an effort in dubbing the dialogue, for technical as well as ideological reasons. (...)

Genina's directing and Louise Brooks's acting seem – although paradoxically – to be highlighted more in the silent version: devoid of its sound arrangement, *Prix de Beauté* shows itself for what it truly is, a late product of silent tradition.

Then we are amazed in discovering the partly documentarist or social approach by which the camera observe the public and participants in the beauty contest, or the attention paid to objects and reactions of the protagonist (the childish wonder by which Lucienne takes stock of her comfortable train compartment, the likewise childlike pride by which she shows her fiancé her new wardrobe and luxurious apartment, the dreariness of a petty bourgeois ménage depicted by modest furnishings and humble domestic objects scattered around the poor dwelling of the couple), and again – mostly – the merciless look by which at times Genina's camera shows the imperfections and sagging in the body of a 24-year-old star, already heading towards a rapid and premature ending of her career, as well as dangerously adrift in her life, were we to believe the director's own recollection: "She just drunk away champagne and cognac. Her drunkenness started at four in the morning and ended in the early evening, but then she would start drinking again till four, at which time she was brought another champagne bottle. She was always sleeping. In the morning, when she was fetched and brought to the studio, she had to be carried as she continue to sleep. At the studio she was placed in a armchair for her make up, and still she was asleep. She woke up only for the takes; then she went on drinking and sleeping: she loved the barman!" (Alberto Boschi, "Prix de beauté", *Cinegrafie*, n. 12, 1998)

ore 0.30

Italia taglia

GLI ULTIMI TAGLI DI POMPEI (Italia, anni '90). A cura dell'avvocato Luciano Sovena. D.: 70'.

Ingresso limitato a Soci FICC

An instant movie di montaggio a cura dell'avvocato Luciano Sovena. Selezione di immagini censurate e di tagli "concordati" in Italia negli ultimi anni. Le immagini provengono tra gli altri da *Bambola* di Bigas Luna, *Monella* di Tinto Brass, *Lolita* di Adrian Lyne, *Fratelli (The Funeral)* di Abel Ferrara.

A sort of instant-movie programme, edited by Mr Luciano Sovena; a selection of images censored and cuts "agreed upon" between censors and producers in Italy in the last few years. Images taken from Bigas Luna's *Bambola*, *Monella* by Tinto Brass, *Il ritorno* by Jorgen Thorsen, *Adrian Lyne's Lolita*, and *The Funeral* by Abel Ferrara

Cinema Lumière

ore 10.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema

Tavola rotonda: Ricostruzione, improvvisazione, composizione: diversi modi di comporre una musica per le immagini.

Round Table: Reconstruction, improvisation, composition, different ways of giving a music to the images

Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale), Dominique Païni (Cinémathèque Française), Gillian Anderson (musicista), Nicola Piovani (musicista), Antonio Coppola (musicista).

Parteciperanno all'incontro anche: Alain Baents (musicista, Bruxelles), Stefano Maccagno (musicista, Torino), Frank Mol (musicista, Amsterdam), Gabriel Thibaudeau (musicista, Montréal)

Coordinatori: Vittorio Boarini / Mario Baroni

ore 15.00

Archimedia 2: Le musiche del cinema muto / The musics for the silent cinema - Sessione pratica

Composizione di musica per le immagini / Composing for moving images

Nicola Piovani (compositore)

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

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

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

Direttore: Gian Luca Farinelli

IL CINEMA RITROVATO - 1998

Curatore: Nicola Mazzanti

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

Coordinatore: Guy Borlée

Catalogo: Giacomo Manzoli, Roy Menarini, Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Sandro Toni, Roberto Benatti, Francesco Pitassio, Victoria Fernández Andrino, Anna Fiaccarini

Consulente musicale: Marco Dalpane

Ufficio Stampa: Paola Cristalli, Mario J. Cereghino, Valeria Dalle Donne, Dario Zanelli

Cura editoriale: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

Sviluppo informatico: Enzo C. Calabrò

Stagiste: Victoria Fernández Andrino (Duesse), Laura Vichi, Gabriella Marchese (Archimedia)

Amministrazione: Milena Spiga e Gianni Biagi (Micl), Daniele Capelli (Cineteca)

Ospitalità e Segreteria: Manuela Marchesan

Ufficio di Segreteria: Valerio Cocchi, Paolo Pasqualini, José B. Loureiro De Oliveira, Massimo Torresani, Anna Fiaccarini, Mara Mazzoni

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper

Proiezioni: Cinema Lumière e serate: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri. Cinema Fulgor: Genesio Baiocchino, Elena Cortesia

Revisione copie: Giuseppina Siotto, Simona Accatatis

Responsabile di sala: Nicoletta Elmi

Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi

Gestione: Anna Rita Miserendino, Chiara Mariani

Traduzione del catalogo: Maura Vecchietti, Richard Dixon

Traduzioni: Cristiana Querzè, Maura Vecchietti, Loredana Bongermano, Patricia Hilliges, Francesco Pitassio, Giovanna Fossati

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Grafica: Anna Zamboni

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

La rassegna *Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista* nasce da una idea di Tatti Sanguineti ed è stata promossa da - *the retrospective on* Stefano Pittaluga, un anonimo protagonista *was produced by* - SNC-Cineteca Nazionale, Fondazione Cineteca Italiana - Milano, Museo Nazionale del Cinema - Torino, Cineteca del Comune di Bologna

Ringraziamenti:

Gian Piero Brunetta, Eric de Kuyper, Martin Koerber, Mariann Lewinsky, Natalya Nussinova, Enno Patalas, Peter van Bagh, Jon Gartenberg, Tatti Sanguineti.

Roberto Pizzi (Cinema Fulgor), Mariella e Carla (CIT Viaggi), Katia (Emilia Viaggi), Laboratorio Morsiani, prof. Gianni Baratta (Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"), Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Marceline Lorian-Ivens (Capi Films), Gabrielle Claes, Peter Bary, Noël Desmet (Cinémathèque Royale Belge), Dominique Païni, Claudine Kaufmann, Bernard Martinand, Hélène Masingue, Vincente Duchel (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Jean-Louis Cot, Eric Le Roy, Nathalie Morena (CNC - Les Archives du Film), Pierre Cadars, Jean-Paul Gorce e Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Henri P. Bousquet, Jean Gili, Jean-Pierre Neyrac (Cinarchives), Sophie Juin (Films Ariane), Jean-Pierre Jackson e Pascal Vincent (Alive), Jean-Luc Godard e Anne Marie Mieville, Hervé Dumont, Bernhard Uhlmann, André Chevailler (Cinémathèque Suisse), Anne Fleming, Elaine Burrows, Bryony Dixon (National Film & Television Archive), Kevin Brownlow, Patrick Stanbury e Lynne Wake (Photoplay Productions), David Robinson (Le giornate del cinema muto), Chema Prado, Catherine Gautier e Luciano Berriatúa (Filmoteca Española), Gianni Comencini e Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana, Milano), Lino Micciché, Angelo Libertini, Mario Musumeci, Laura Argento (SNC-Cineteca Nazionale), Paolo Bertetto, Sergio Toffetti e Claudia Gianetto (Museo del Cinema di Torino), Stefano Missio, Mary Lea Bandy, Anne Morra, Stephen Higgins (Museum of Modern Art), Paolo Cherchi Usai (George Eastman House-Film Department), Grover Crisp (Sony Columbia), Michael Friend (Academy Film Archive), Zoran Zinobad (American Film Institute), Vladimir Malyshev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Karl Griep, Evelyne Hampicke (Bundesarchiv-Filarchiv), Klaus Volkmer, Gerhard Ullmann (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Eva Orbanz, Walther Seidler (Stiftung Deutsche Kinemathek), Heide Schläpman, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Kitty Vincke (Kino im Deutschen Filmmuseum), Gudrun Weiss (Murnau Stiftung), Claudia Dillmann (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Grosjar (ZDF), Lothar Prox (Schumann Hochschule, Düsseldorf), Thomas Brandelmeier, Hans Michael Boch (Cinegraph), Dan Nissen e Claus Kjoer (Det Danske Filmmuseum), Ivan Trujillo Bolio e Salvador Plancarte (Filmoteca UNAM), Akira Ikeshima (Shochiku, Roma), Flavia Pappacena (Rivista Chorégraphie), Octour de France, Gras Savoye (Annette Ferrasson), Pierre-Henri Delleau (Quinzaine des réalisateurs), Johan Prijns (Haghefilm).

Per avere reso possibile la proiezione/concerto de *Gli ultimi giorni di Pompei* un particolare ringraziamento a: Arsenale Cineclub (Pisa), Alfonsi Pianoforti (Roma), Cinema dei Piccoli (Roma), Cooperativa Massenzio (Roma), Flipper Music Edizioni Musicali (Roma), Prima Immagine 93 (Milano), Fulvio Beccaria (Roma), Famiglia Bruno-Scarpellino (Castrovillari), Eugenio Donadoni (Città di Castello), Stelio Fiorenza (Roma), Paolo Luciani (Roma), Domenico Maselli (Roma), Tatti Sanguineti (Milano), Famiglia Schiavoni (Roma)

Sandro Toni che, come di consueto, ha salvato questo catalogo.

I musicisti - The musicians

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

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

Antonio Coppola è nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti per tutto il mondo collaborando con numerose televisioni.

Antonio Coppola was born in Rome; he studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he works exclusively for accompaniments of silent films. He accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore. Ha fondato il gruppo "Musica nel Buio" che ha partecipato a vari festival, tra cui Film Fest (San Benedetto del Tronto), Mystfest (Cattolica), le Giornate del Cinema Muto (Pordenone), Musicos ante la pantalla (Valencia), Belga Jazz Festival (Bruxelles), Musica (Strasburgo), Antenna Cinema (Asolo).

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatoire of Bologna. He has been himself to musical scores for theatre and dances performances. Since many years he has been working in accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He founded the ensemble "Musica nel buio", who taking part in many film festival in Italy and abroad.

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

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

Frank Mol, formatosi musicalmente in Olanda e in Inghilterra, da anni è attivo come pianista e compositore in vari paesi europei e negli Stati Uniti. Interessato soprattutto al repertorio di Debussy e Chopin come a quello dei principali compositori spagnoli e dei contemporanei, da tempo lavora anche nel campo dell'accompagnamento di film muti per il Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

Frank Mol received his musical education in Holland and England. For years he performed in the United States and all over Europe as piano soloist and composer. He is interested in the music of Debussy, Chopin, the major Spanish and the contemporary composers as well. He also improvises accompaniments to silent movies for Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore, massimo specialista canadese di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista che come membro di varie orchestre, tra cui "I musicisti de Montréal". La sua carriera culmina nella composizione dell'accompagnamento musicale di uno dei grandi classici del cinema muto, *Il fantasma dell'opera*. Nel 1993 ha composto l'accompagnamento musicale per *Straight Shooting* di John Ford.

Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a major Canadian specialist in accompaniment music for silent movies; from 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise as piano soloist. His musical career culminates with the composition of the orchestral score for *The Phantom of the Opera*. In 1993 he composed the musical accompaniment for *John Ford's Straight Shooting*.

Octour de France, creato su iniziativa del clarinetista Jean-Louis Sajot nel 1979, si è assegnato il compito di far conoscere la letteratura musicale del clarinetto dal XVIII° secolo a oggi. L'Octour de France propone innanzitutto un'interpretazione originale e personale di un repertorio a volta conosciuto, altre volte inedito, fino a creare un'opera collettiva originale.

Gillian B.Anderson, direttrice d'orchestra e musicologa, è specializzata in musica di film d'epoca, e ha diretto orchestre in Europa, Sud America, Canada e Stati Uniti, tra cui la National Symphony di Washington, la Basel Radio Orchestra, la Brooklyn Philharmonic e l'orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Si ricordano le incisioni delle colonne sonore di *Carmen* (con la London Philharmonic Orchestra) e *Nosferatu* (con l'Orchestra Filarmonica di Brandeburgo). Il Maestro Gillian Anderson ha inoltre scritto quattro libri, tra i quali va ricordato almeno *Music for Silent Films 1898-1929*.

Gillian B.Anderson, orchestra director and music expert, specialises in original film scores, and has directed orchestras in Europe, South America, Canada and the United States, as for example Washington's National Symphony, Basel Radio Orchestra, Brooklyn Philharmonic and the orchestra of Teatro Comunale of Bologna. Let us recall here the recordings of scores from *Carmen* (with the London Philharmonic Orchestra) and *Nosferatu* (with Branderburg Philharmonic Orchestra). Gillian Anderson has also written four books, from which we are pleased to recall here *Music for Silent Films 1998-1929*.

Cinemusica viva è un ensemble che ha sede a Bologna ed è formato da alcuni tra i migliori professionisti bolognesi. Il debutto è avvenuto al Louvre nel 1997 ed a Gstaad, Svizzera nel 1998 dove il pubblico ha mostrato grandissimo entusiasmo.

Cinemusica viva is an ensemble from Bologna and it comprises some of its best local musicians. Their début took place in 1997 at the Louvre, and in 1998 in Gstaad, Switzerland, before an enthusiastic public.

Wim van Tuyl ha partecipato con successo nel 1992 al corso organizzato dal Nederland Filmmuseum per istruire i pianisti all'accompagnamento di film muti. Da allora lavora stabilmente per il Filmmuseum. Nel 1993 ha suonato, assieme a MAX TAK, l'accompagnamento del *Monello* di Chaplin.

Wim van Tuyl successfully participated in 1992 in the course organized by the Nederlands Filmmuseum that was organised to educate piano players in the accompaniment of silent film. He has a permanent engagement since this date with the Filmmuseum. In 1993 he toured The Netherlands with MAX TAK orchestra in the accompaniment of Chaplin's *The Kid*.

Yvo Verschoor, musicista e compositore, si è diplomato presso il Royal Conservatory di The Hague. Ha partecipato a diversi CD e Video/Film come improvvisatore di musica Jazz e classica. Lavora per il Nederland Filmmuseum dal 1992, nell'accompagnamento di film muti. Molte delle sue composizioni sono state eseguite in Festival del jazz, teatrali e cinematografici.

Yvo Verschoor, musician and composer, is a graduate of the Royal Conservatory from The Hague. He has participated in several CD and Video/Film productions as a jazz and classical improviser. He has worked at the Nederlands Filmmuseum since 1992 accompanying silent movies. Many of these productions have been screened at various Jazz, Theatre and Film Festivals.

Peter Verduyn Lunel, flautista, è nato ad Amsterdam nel 1963. Completati gli studi al conservatorio di Utrecht, è divenuto membro del Dutch National Ballet. Nel 1997 diviene flautista principale della Dutch Radio Symphony Orchestra. Ha spesso suonato come solista in orchestre da camera. Ha registrato alcuni CD eseguendo composizioni per flauto romantiche e contemporanee.

Peter Verduyn Lunel, flautist, was born in Amsterdam in 1963. After completing his studies at the Utrecht Conservatory, he became a member of the orchestra of the Dutch National Ballet. In 1997 he became principal flute player of Dutch Radio Symphony Orchestra. He frequently performs as a soloist with various chamber orchestras. He has recorded several cd's with romantic and contemporary works for the flute. Coming released on the ARSIS label include a recording of Baroque flute concerts with string orchestra and a recording of popular encores, with pianist Frank Mol.

Greetje de Oude ha compiuto la sua educazione musicale presso il Sweelinck Conservatory di Amsterdam. Ha suonato in tutta Europa col Nug del Fuego, ensemble che esegue musica Yiddish, latina e spagnola.

Greetje de Oude received her music education at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam as teaching and performing accordionist. She has played all over Europe with the Nung del Fuego ensemble that performed Yiddish, Latin and Spanish music. As a composer she was involved in the Dutch play *Bint by Bordewijk* performing all through The Netherlands.

Le altre manifestazioni promosse dalla Mostra Internazionale del Cinema libero nel 1998:

Africa nel cinema - a cura di Andrea Morini

Il Cinema dei paesi del sud (seconda edizione) - a cura di Guy Borlée

Italianamericans, Gli italiani a Hollywood - a cura di Andrea Morini e Anna Di Martino

Visioni italiane, Quinto concorso italiano per corto e mediometraggi cinema italiano - a cura di Anna Di Martino e Andrea Morini

Il cinema di Sergej M. Eisenstein - a cura di Gian Luca Farinelli e Andrea Morini, con la collaborazione di Dimitri Bosi

Esterno-giorno, la rappresentazione dello spazio urbano nelle avanguardie cinematografiche degli Anni Sessanta - a cura di Luisa Ceretto