

## *Cinema Fulgor*

ore 14.30

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HP2 e HM17** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey  
35mm. L.: 10m. D.: 20 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

Dal 1996, la Cinémathèque Française ha iniziato il restauro delle bande cronofotografiche di Etienne-Jules Marey conservate nelle sue collezioni. Si tratta di circa 400 piccoli rulli di una sottile pellicola nitrato, soprattutto negativi, larghi 9 centimetri e lunghi un metro, contenenti in media una quindicina di immagini registrate fra il 1890 e il 1895. Supporto molto fragile, formato non riproducibile, immagini mitiche praticamente intoccabili ed invisibili in questo stato.

La decisione della Cinémathèque Française di usare la tecnica digitale per restaurare questo materiale pone forse qualche interrogativo, legato non più al trasferimento su supporto 35mm, ma al trattamento e all'eventuale trasformazione dell'immagine stessa. Paradossalmente, la prima operazione consiste nel tentare di immobilizzare una parte dell'immagine, come se si trattasse di un malato recalcitrante. In effetti, il digitale permette di correggere l'instabilità della ripresa originale e di attenuare così il disagio che provoca. Ma questa correzione, se è eccessiva, può diventare per lo spettatore ugualmente spiacevole, comportando l'immobilizzazione dello sfondo in un'immagine fissa per qualche secondo. In questo caso, la linea del pavimento si arresta, le foglie degli alberi smettono di tremare, la tenda bianca perde i suoi riflessi ondulanti. Il paziente è guarito, ma è morto e persino imbalsamato. I soggetti in movimento (uomo che corre, cavallo che salta...) sembrano incongrui, come corpi estranei su un décor filmato in trasparenza. Disturbano la perfezione dell'immobilità. "Odio il movimento che sposta le righe...", diceva Verlaine.

Integrare con un semplice copia/incolla le lacune dell'emulsione o eliminare i graffi del supporto può condurre alla soppressione completa dei segni del tempo: il tempo del film come quello dello spettatore, testimone angosciato dall'abolizione della durata, e degli effetti perversi di un elisir di eterna giovinezza. Eppure, il digitale permette anche di tenere in memoria le diverse tappe del lavoro compiuto: lo stato attuale del restauro di queste bande cronofotografiche non è forse definitivo, e il "pentimento" resta possibile.

Il trasferimento su 35mm e la proiezione a 24 f/s implicano di ripetere più volte le bande e di moltiplicarne talvolta le immagini. In effetti, i quindici fotogrammi che le compongono rimarrebbero, senza questo allungamento, praticamente illeggibili per la nostra percezione. Qui risiede senza alcun dubbio il vero tradimento nei confronti di Marey: investire queste immagini del potere ipnotico generato dalla ripetizione dello stesso oggetto nel tempo artificialmente allungato. Se il soggetto effettua uno spostamento nello spazio (come il gatto che cammina o il cavallo nero al galoppo), ecco che sparisce a destra del quadro per riapparire subito a sinistra e ricominciare la sua breve avanzata. Il tempo non si ferma, slitta e balbetta. Se il soggetto rimane allo stesso posto (una mano che si apre e si chiude; Georges Demeny, con l'espressione di un sonnambulo, gli occhi chiusi, che ripete delle strane frasi come "Vous m'y poussez" o "Le plus beau mur"), noi facciamo fatica a reperire la giunta tra l'ultima immagine della banda e la prima della sua ripetizione. Allora perdura la sensazione di una litania quasi incantatoria, e l'effetto di circolo, di chiusura del tempo su se stesso. Così, restituendo la concatenazione "naturalista" del movimento, la proiezione in 35mm produce la magia di un tempo irreal e la fascinazione di un eterno ritorno.

Due delle tredici bande presentate sono nettamente più lunghe delle altre, e il movimento studiato sembra meno evidente. Questi due “Fucili cronofotografici” si svolgono solo una volta, perfettamente leggibili a causa della loro lunghezza. L’uomo che raccoglie il suo cappello è libero, dopo questo gesto unico, di uscire dall’inquadratura e di andare dove gli pare. La finzione può ormai installarsi... (Claudine Kaufmann)

*From 1966, the Cinémathèque Française began restoring some of Etienne-Jules Marey’s chronophotographic tracks that had been conserved in his collection. The operation deals with about 400 little rolls of thin nitrate film recorded between 1890 and 1895, mostly negatives, 9 centimeters wide and one meter long, each containing about fifteen images. They are all mostly negatives with a very fragile backing, in an unreproducible format, these mythic images are practically untouchable and invisible in their current state.*

*The Cinémathèque Française’s decision to use the digital technique to restore this material should perhaps be rationalized, the process no longer implies a 35mm film transfer, but a special treatment and eventual transformation of the image itself. Paradoxically, the first operation consists of an attempt to immobilize part of the image, as though dealing with the reluctance of a very sick man. In effect, the digital process allows for the correction of camera unsteadiness, mitigating the viewing discomfort thus provoked. But this correction, if it is excessive, can become equally displeasing to the spectator, involving the immobilization of the background in a fixed image for a matter of seconds. In this case, the horizon line freezes, the leaves on the trees stop trembling, the white tent loses its undulating reflection. The patient has healed, but has died in the process and even been embalmed. The subjects in motion (the man that runs, the horse that jumps) seem incongruous, like estraneous bodies transparently emblazoned onto a filmed décor. They disturb the perfection of the immobility. “I hate movement that moves the lines...” Verlaïne always used to say.*

*To integrate, by means of a simple cut and paste technique, gaps in the emulsion or to eliminate the scratches on the film’s backing can lead to the complete suppression of the signs left by time: the time of the film, like that of the spectator, testifies in anguish for the abolition of duration, and of the perverse effects of an eternal youth elixir. And yet, the digital technique also permits us to keep tabs on the different stages of the completed work: the actual state of the restoration of these chronophotographic tracks is perhaps not definitive, and repentance is still possible.*

*The 35mm transfer and the 24 f/s projection implies a necessary repetition of the tracks and a multiplication of some of the images. In effect, the fifteen frames constituting each track would be illegible to our perception without this lengthening. Here lies the true betrayal without a doubt in comparison with Marey: to invest these hypnotically charged images generated by the repetition of the same object with an artificially prolonged period of time. If the subject effects a displacement in space (like the cat that walks, or the black horse that jumps), vanishing on the right side of the frame to immediately reappear on the left side restarting its brief trajectory. Time does not stop, it slides and falters. If the subject remains in the same place (one hand that opens and closes; Georges Demeny, with the expression of a somnambulist, eyes closed, repeating strange phrases like “Vous m’y poussez”, or “Le plus beau mur”) it fatigues us to trace the joint between the last images of the track and the first images of its repetition. The sensation of a litany persists almost enchantedly, it has a circulatory effect, of the closure of time upon itself. Thus, giving a “naturalist” link back to the movement, the 35mm projection produces the magic of an irreal time and the fascination of an eternal return.*

*Two of the presented tracks are clearly longer than the others, and the studied movement seems less evident. These two “chrono-photographic rifles” unfold before our eyes only once, perfectly legible due to their length. The man that collects his hat is free, after this unique gesture, to exit from the frame and to go wherever he pleases. By now fiction can impose itself... (Claudine Kaufmann)*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**LA LUMIÈRE ET L'AMOUR** (Francia, 1911). R.: Léonce Perret. F.: Specht. In.: René Cresté, Léonce Perret, Suzanne Grandais.

35mm. L.: 851m. D.: 39' a 20 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un negativo nitrato senza didascalie, che sono state riscritte / *Print produced from an original nitrate negative lacking intertitles, which were re-written.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

Mentre l'attività dei *Pouittes* costituisce la fase conclusiva del genere burlesco francese, la serie dei *Léonce*, ugualmente prodotta della Gaumont, messa in scena e interpretata da Léonce Perret, segna la nascita della commedia che, progressivamente, emerge e si affranca dal cinema comico.

“Bisogna citare come esempio questa deliziosa commedia, *La Lumière et l'Amour*, che otteneva, più o meno un anno fa, un successo considerevole nel mondo intero.

Citiamo ancora, nello stesso genere: *Margaret et Bénédit*, *La Rançon du bonheur*, *Le Mystère des roches de Kador*, che furono altrettanti strepitosi trionfi per l'interprete principale e per la casa Gaumont che le ha prodotte.

Nel dramma poliziesco, Léonce Perret fu incomparabile. La serie dei *Mains de fer* rimane nella memoria di tutti. Mentre si svolgevano sullo schermo queste straordinarie e terrificanti avventure, tremavamo di spavento nella sala. *Mains de fer contre la Bande aux gants blancs* sollevava letteralmente l'entusiasmo degli spettatori(...).

Inoltre, trova in ogni film un modo di recitare diverso che affascina e convince.

Léonce è oggi il bambino viziato del pubblico. Il suo successo è confrontabile soltanto a quello di un Re dello schermo. E' famoso quanto i più conosciuti fra loro. Non poteva essere altrimenti.” (O. Reol, “The Perret touch”, in *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, n° 79, 29 agosto 1913, ora in *1895* (1-1-1995)

*While the activity of Pouittes constitutes the conclusive phase of French burlesque, the Léonce series, also produced by Gaumont, directed by Léonce Perret who also plays in the leading role, marks the birth of the comedy that, progressively, emerged and freed itself from the comic genre.*

*“Is it necessary to cite as an example his charming comedy La Lumière et l'Amour, that obtained, roughly one year ago, considerable success all over the world?*

*We are going cite, of the same genre: Margaret et Bénédit, La Rançon du bonheur, Le Mystère des roches de Kador, that each became sensational triumphs for their leading actors and for the Gaumont studio that produced them.*

*In the detective drama, Léonce Perret was incomparable. The Mains de fer series is still fresh in all of our memories. While these extraordinary and terrifying adventures unfolded on the screen, we trembled with fear in the movie theater. Mains de fer contre La Bande aux gants blancs literally aroused the enthusiasm of the spectators (...).*

*Moreover, in each film he found a different approach to his acting that proves to be consistently fascinating and convincing.*

*Today, Léonce is the public's favorite. His success equals that of one of the Kings of the screen. He is just as famous as the most renowned of them. It could not have been otherwise.” (O. Reol, “The Perret touch”, in *Le Cinéma et l'echo du cinéma réunis*, n° 79, 29 August 1913, in *1895*, 1986,1,1.)*

ore 15.10

ARCHIMEDIA II, con il sostegno del Programma MEDIA 2 dell'Unione Europea.

*Il cinema come luogo della memoria del '900 / Cinema as a Site of Memory of the 20<sup>th</sup> Century*

**Prima sessione / first session: I Kaiser al cinema: Franz Joseph e Wilhelm I / *The emperors at the cinema.***

Invitati a partecipare: Massimo Sani (regista televisivo, Roma), Leonardo Quaresima (storico del cinema, Università di Bologna e Università di Udine), Martin Loiperdinger (storico del cinema, Università di Treviri), Hanns Zischler (attore e storico del cinema, Berlino).

Coordinano Gian Piero Brunetta e Gian Luca Farinelli

Proiezione di cinegiornali e film d'epoca, copie restaurate nel 1999 dal Filmarchiv Austria a partire da positivi nitrati d'epoca / *Screenings of newsreel and documentaries restored in 1999 from original nitrate prints.*

**FRANZ JOSEPH ELETE MAGYAR** (Ungheria)

Incontro con Guglielmo

L.: 500m. D.: 28' a 16 f/s. Didascalie ungheresi / *\_Hungarian intertitles*

Da: Magyar Filmintezet

**KAISER FRANZ JOSEPH IN SARAJEWO. DIE REISE DURCH BOSNIEN UND DIE HERZEGOWINA** (*Il Kaiser a Sarajevo / Austria, 1910*)

35mm. L.: 80m. D.: 5' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

**DIE VERMÄHLUNG DES KÜNFTIGEN THRONFOLGERS ERZHEROG KARL FRANZ JOSEF MIT PRINZESSIN ZITA VON PARMA AUF DEM SCHLOSS SCHWARZAU** (*Wochenschau sul matrimonio di Carlo e Zita / Austria, 1911*)

35mm. L.: 168m. D.: 9' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

**KAISERS GEBURTSTAG IN PAYERBACH** (*Genetliaco del Kaiser a Payerbach / Austria, 1918*)

35mm. L.: 153m. D.: 9' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

**DIE TRAUERFEIERLICHKEITEN FÜR SR MAJESTÄT KAISER FRANZ-JOSEPH I** (*Funerali del Kaiser Franz Josef / Austria, 1916*)

35mm. L.: 530m. D.: 29' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

**SASCHA WOCHENSCHAU 1917** (Austria, 1917)

(contiene: Unser Kaiser an der Tiroler Front. Karl I. Ein Gefecht an der Tiroler Front/*Il nostro imperatore visita il fronte tirolese. Karl I. Una scaramuccia sul fronte tirolese*)

35mm. L.: 477m. D.: 26' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

**KAISER KARL UND KAISERIN ZITA** (*Il nuovo Kaiser Carlo I e la principessa Zita / Austria, 1918*)

35mm. L.: 380m. D.: 21' a 16 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

Ma il momento, il momento in cui i due monarchi nel teatro cinematografico... Essi erano gli spettatori di se stessi. Vedevano una fedele copia di se stessi nell'atto di parlare, di salutare o di sorridere. E il pubblico sullo schermo applaudiva. E il pubblico in sala applaudiva. E i monarchi sullo schermo ringraziavano. E nella realtà i monarchi reali ringraziavano. Ma improvvisamente la pellicola si spezzò e la sala piombò nel buio. A questo punto del resoconto un brivido mi percorse la schiena. Forse quello strappo, quella lacerazione aveva avuto luogo anche nella dimensione del reale? E con sgomento mi chiesi: ma qui, che cosa mai è propriamente il reale?

Non posso più cancellare dalla mia coscienza quella terribile natura di "doppio" e di sosia della rappresentazione. L'Uno, l'eletto che con il semplice gesto di camminare, parlare e salutare, un gesto eseguito quanto più possibile in modo tipico, è deputato a simboleggiare ai popoli la loro propria esistenza – in duplice versione? È lecito riprodurre in modo così sacrilego Sua Grazia? Non è troppo in un unico, stesso momento due, anzi quattro, reali? Là sopra, sullo schermo, vi è chi assolve il suo alto compito, e giù, in basso, la stessa persona sta seduta come semplice individuo, che al pari di tutti gli altri, si diletta dell'effigie di Sua Altezza? O, invece, standosene così seduto, assolve ancora una volta il suo compito? Dove inizia, dove finisce la rappresentazione? E il popolo, presente qui due volte, e pertanto doppiamente felice, osannante il proprio giubilo, festeggiante il suo ingenuo essere-popolo nello specchio, non è tutto ciò pericoloso? Non potrebbe il popolo spaventarsi, come se scorgesse il suo proprio fantasma? Non potrebbe cadere in uno stato confusionale rispetto alla propria funzione istintiva?

Ma no, esso giubila. Quando la pellicola si spezza, viene riaggiustata. Il pericolo sussiste solo nella immaginazione di sofisticati cavillatori, peraltro da sempre perduti per l'ingenuo essere-popolo. E, infine, anche loro devono confessare, con il massimo della contrizione, che la gestualità della politica si adatta magnificamente al cinematografo. Tutto il resto non sono che fantasmi che si dissolvono davanti alla luce solare di Sua Grazia. (Berthold Viertel, "Im Kinematographentheater", *März* Jg. 4, Heft 20, 18. Oktober 1910, in Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, 1984)

*But that moment when the two monarchs in the cinematograph theatre ... They were there looking at themselves. They were looking at a faithful copy of themselves which seemed to speak, to greet, or to laugh. And the audience in the picture applauded. And the audience in the auditorium applauded too. And the monarchs in the picture gave thanks. And in reality the real monarchs gave thanks. But suddenly the film tore and it became dark. - At that point in the account, a shiver ran down my spine. What? Did that tear run through the real ones as well? And I asked myself in horror, But then who is the real one here?*

*I can no longer get it out of my mind, this frightful doppelgänger aspect of representation. The chosen one, who by the simple fact that he walks, speaks and greets, and walks, speaks and greets in as typical a way as possible, should provide people with proof of their existence - two-fold?! Should one be allowed to duplicate this royal favour so outrageously? Are two, no, four kings not too many at one time? Up there, in the picture, one fulfils his royal duty, and down in the auditorium, the same one sits, as a simple human being, delighting in his dignified likeness. Or is he again only fulfilling his duty? Where does representation being, where does it end? And the people, present here twice over, and therefore happy twice over, cheering at their own cheering, welcoming their naive state of being in a mirror. Isn't that dangerous? Could the people not be frightened, as if on catching sight of their own ghost? Could they not begin to doubt their instinctive function?*

*But no, they are cheering. If the film tears, it will be repaired again. Danger only exists in the imagination of those broody and finicky ones, who are too spoilt to be part of the naive people anyway. And in the end they too must admit repentingly that the gestures of politics are eminently suitable for the cinematograph. All else is a mere phantom that vanishes in the sun of imperial favour. (Berthold Viertel, "Im Kinematographentheater", März Jg. 4, Heft 20, 18. Oktober 1910, in Fritz Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984)*

18,40

Ritrovati e restaurati / *Recovered & restored*

**IMBARCO A MEZZANOTTE** (*Stranger on the prowl*, 1952) R.: Joseph Losey (Andrea Forzano). S.: Noël Calef. Sc.: Andrea Forzano (Ben Barzman). F.: Henry Alekan. Scgf.: Antonio Valente. C.: G.C. Sonzogno. Mont.: Thelma Connel. In.: Paul Muni (l'uomo), Joan Lorring (Angela), Vittorio Manunta (Giacomo), Luisa Rossi (madre di Giacomo), Aldo Silvani (Peroni), Arnoldo Foà (l'ispettore), Enrico Glori, Linda Sini, Giulio Marchetti, Noel Calef, Henry Alekan. P.: Noël Calef, Alfonso Bajocchi, Bernard Vorhaus e Ben Barzman per la Riviera Film, Giacomo Forzano per il Consorzio Produttori Cinematografici di Tirrenia Film e per la United Artists.

35mm. L.: 2300m. D.: 82' a 24 f/s. Versione originale inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna in collaborazione con la Cinémathèque Française e il Comune di Pisa

Copia positiva stabilita nel 1998 a partire da un positivo safety della versione inglese del film - ripulitura dei difetti della colonna sonora. / *Positive print preserved in 1998 from a safety positive of the English version - digital restoration of the soundtrack.*

Un produttore americano, John Weber, gli ha proposto un film da girare in Italia. La sceneggiatura è già pronta, l'ha scritta ad un uomo anziano dell'ebreo francese Noël Calef, il Ben Barzman di *The Boy with Green Hair*. [...] Il set porta Losey, che è in Italia per la prima volta ("Durante i miei viaggi in Europa prima della guerra mi sono sempre rifiutato di andare in Italia, forse a torto, per una questione di principio, per causa di Mussolini"), tra Pisa e Livorno: sono gli studi Tirrenia di Forzano, già caposaldo produttivo del cinema fascista impegnato in un tentativo di rilancio all'ombra potiva del nuovo governo. Curiosamente, il contatto con Forzano viene procurato da quelli che Losey chiama "i miei amici comunisti americani", e la produzione si va a fare in una località ancora risolutamente fascista. [...] Conclusiva ironia, il film, ormai invisibile, va onore dell'autore, sebbene firmato da Andrea Figli del vecchio Forzano, del tutto disinteressato all'impresa che, secondo i codici di Losey, non si spinge nemmeno ad un visuale sul set. [...] Il regista senza mai ripendere, si chiede, da dove è stato interrotto. Come *The Big Night*, il primo film dell'esilio, si configura come la storia, dal mattino a mezzanotte, di un padre e di un figlio che si legano nel sangue, ma da una ferita di separazione comune, il vincolo si stringe intorno alla condivisione e allo scambio (involontario) di una colpa. Per paura il bambino ruba un bottiglino di latte, per fame il uomo si mangia la lattina, ed è il borgesiano si profila, nel disacco borchiano, di correggere le implicazioni patetiche, quella stessa innocenza di deboli che per il comunista Losey è, in questi anni, materia non discutibile: "I have a right to eat, a right to live" (arriva a più tardi, nei cupi capovolti della maturità, l'inquinamento del tutto assente di ogni rapporto, personale e di classe). Come in parte *The Boy with Green Hair*, come completamente *The Lawless*, come di necessità il tema *M*, *Imbarco a mezzanotte* è il film di una fuga. Se il ragazzo dai capelli verdi e i giovani indios di *The Lawless* venivano spinti alla fuga dall'intolleranza e dal razzismo, qui il uomo si tova ad aver fuggire per la povertà di un dopoguerra. Del dopoguerra italiano il danese Losey, sbarcato sui set toscani della Tirrenia, viene assai volentieri dipinto come "prodigo in imbarco" dell'italiano neostilista, non inconfondibile. Dal prodigo, in imbarco, memoria del suo cinema materno, gli onoreggia il socialismo. (Pola Cistalli, "Note su Imbarco a mezzanotte", *Cinegrafica*, 12, 1999)

*John Weber, an American producer, had asked him to work on a film in Italy. The screenplay, drawn from a novel by a French Jewish writer, Noël Calef, was ready. It had been written by Ben Barzman, the author of The Boy with Green Hair (...). The location shooting brought Losey, who was in Italy for the first time ("In my travels throughout Europe before the war, I had always refused to go to Italy, maybe mistakenly; however, it was a matter of principle, due to Mussolini"), to the area between Pisa and Livorno: the Tirrenia studios of the Forzanos, the leading studios of Fascist cinema, now trying to make a comeback under the protective wings of the new Republican government. Oddly, contact with the Forzanos had been made through people*

*Losey called “my American Communist friends”, and production was carried out under two wings, the Communist wing and the still staunchly Fascist wing. (...)*

*The final irony was that the film, since its real director’s name was unmentionable, was signed by Andrea, old Forzano’s son, so uninterested in the endeavour that, as Losey recalls, he never showed up on the set. (...). The nameless director took up, so to speak, where he left off. Like *The Big Night*, his first film in exile is cast as the story, from morning to midnight, of a father-and-son relationship. Although here the relation between the two is not of kin, but of a chance despair, the link is made by an (involuntary) sense of guilt exchanged between the two. Out of fear the child steals a bottle of milk; out of hunger the man strangles the shopkeeper, and behind these actions we see lurking, in the Brechtian detachment which suppresses any pathetic implications, the same innocence of the weak, which for Losey the Communist is an unquestionable tenet during this period: “I have a right to eat, a right to live” (later, in the sombre masterpieces of his maturity, would come the contamination and tortuous alienation of every relationship, both personal and class-based).*

*Just as, partly in *The Boy with Green Hair*, fully in *The Lawless*, and necessarily in the remake of *M, Imbarco a mezzanotte* is a film about fugitives. If the boy with green hair and the Indios in *The Lawless* were driven to take flight by intolerance and racism, here the man is forced to flee the poverty of post-war Italy. Losey, a stowaway fugitive himself, having landed in Tirrenia’s sets in Tuscany, is in his turn overcome by the “wondrous and cumbersome” landscapes of an as yet unreconstructed, unreconciled Italy - by the wondrous and cumbersome memory of its recent, glorious cinema, by now already on the wane. (Paola Cristalli, “Note su *Imbarco a mezzanotte*”, *Cinegrafie*, n. 12, 1999)*

### ***Cortile dell’Archiginnasio***

*ore 22.00*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HD26** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 3,6m. D.: 7 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**LA TOURNÉE DES GRANDS DUCS** (Francia, 1910). R.: Yves Mirande. P.: Pathé. SCAGL. In.: Armand Numès, Gaston Sylvestre, Polaire, Maria Fromet.

35mm. L.: 178m. D.: 10’ a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

*Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un negativo nitrato senza didascalie, che sono state riscritte / Positive print preserved in 1999 from a nitrate negative lacking intertitles, which were re-written*

*Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Deborah Silberer*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HN11** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 5m. D.: 10 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**AU BONHEUR DES DAMES** (Francia, 1930). R.: Julien Duvivier. S.: dal romanzo di Emile Zola. F.: Armand Thirard e René Guychard. In.: Dita Parlo, Pierre de Guingand, Germaine Rouer, Armand Bour, Ginette Maddie, Nadia Sibirskaia, Adolphe Cande, Albert Bras, Fabien Haziza, Simone Bourday, Fernand Mailly, René Donnio. P.: Film d'Art (Vandal e Delac).

35mm. L.: 2343m. D.: 86' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles.

Da: Cinémathèque Française, con l'autorizzazione di Editions René Chateau

Copia positiva stabilita nel 1989 a partire da un positivo nitrato d'epoca con didascalie originali / *Positive print preserved in 1998 from an original nitrate positive print, with original intertitles.*

*Partitura scritta e diretta da Gabriel Thibaudeau, eseguita da Octuor de France / Score written and conducted by Gabriel Thibaudeau, and performed by Octuor de France*

Jean-Louis Sajot (*Clarinetto*), Yuriko Naganuma (*primo violino*), Sylvie Sentenac (*secondo violino*), Laurent Jouanneau (*viola*), Paul Broutin (*violoncello*), Philippe Blard (*contrabasso*), Jacques Thareau (*fagotto*), Antoine Degremont (*corno*), David Braslawsky (*piano*), Benoit Gaudette (*percussioni*), Marie Josèphe Lemay (*soprano*)

La musica di *Au Bonheur des Dames* illustra il passaggio dal muto al sonoro. Appartiene già agli anni Trenta. Charleston, ragtime, "Chansonnettes Françaises" sono tutti unificati: *il ritmo* di una città in movimento costante: Parigi! Per questo film sonoro nelle immagini, ho scelto di scrivere una partitura vivace, spruzzata con un illustrativo senso dell'ironia. (Gabriel Thibaudeau)

*The music of Au Bonheur des Dames is illustrating the passage from the silent area to the talkies. It already belongs to the thirties. Charleston, ragtime, "Chansonnettes Françaises" are flowing in one stream: the rythm of a constantly moving city: Paris! For this visually sounded film, I chose to write a lively score sprinkled with an illustrative sense of irony.* (Gabriel Thibaudeau)

Julien Duvivier non è un purista, non ha mai esitato quando si trattava di mescolare elementi diversi all'interno di uno stesso film. *Au bonheur des dames* inizia con delle magnifiche inquadrature di Dita Parlo che arriva a Parigi (la sua immagine si sovrappone ad immagini della stazione brulicante di folla), poi nel quartiere del *Vieil Elbeuf* (carrellata su lei che cammina sui marciapiedi, si blocca ad un incrocio e resta a osservare l'agitazione della grande città con quel volto da giovane provinciale isolato dalla cinepresa). Fino alla sequenza della visita all'Isle-Adam, il film è stato girato in studio. Mentre il negozio *Le Vieil Elbeuf*, la strada che lo separa dal grande magazzino e la facciata del magazzino stesso sono costruiti in studio, l'interno del *Au bonheur des dames* è stato girato alle Galeries Lafayette. Julien Duvivier passa senza problemi da un luogo all'altro (...), ebbro di rabbia dopo la morte della figlia e la pressione degli ufficiali giudiziari, il vecchio proprietario del *Vieil Elbeuf* prende la pistola, attraversa la strada (carrello indietro a precederlo, in studio) ed entra nel grande magazzino (inquadratura alle Galeries Lafayette). In ambedue le visite c'è molto documentario all'interno della finzione: le attività dei clienti e commessi. Nella scena finale tutto funziona sulla velocità, la tensione; il *découpage* frammenta l'animazione del negozio come in una serie di inquadrature prese dal vero, e quando il vecchio armato, sulle scale, provoca un pigia pigia generale, allora la finzione prende il sopravvento, con una successione di inquadrature -dettagli, totali, dall'alto e dal basso- molto ben montate. (...) Nell'episodio della festa all'Isle-Adam, una festa dove impiegati e padroni si mescolano solo in apparenza, la sequenza è montata molto dinamicamente, alternando campi lunghi e piani ravvicinati sui diversi gruppi di ballerini e tuffatori. Per la qualità fotografica sembra un documentario, ma la

disposizione dei personaggi, il montaggio, la ricerca dell'effetto in certe inquadrature tradiscono un'accurata regia.

(Hubert Niogret, in Aldo Tassone, *Julien Duvivier, Il castoro*, France Cinéma, Firenze, 1994)

*Julien Duvivier is not a purist, he has never refrained from mixing different elements in a film. Au bonheur des dames begins with a series of magnificent shots of Dita Parlo arriving in Paris (her image superimposed onto the swarming crowd of people in the station), then in the Vieil Elbeuf neighborhood (a dolly shot follows her along the sidewalk, stops at an intersection, we pause to observe the rush of the big city with the face of the young lady from the countryside singled out by the camera). Up until the sequence in Isle-Adam, the film was shot in a studio. While the shop Le Vieil Elbeuf, the street that separates it from the large department store and the facade of the department store itself were constructed in a studio, the entirety of Au bonheur des dames was made in the Galeries Lafayette. (...) Furiously angry over the death of his daughter and the pressure of the authorities, the old proprietor of the Vieil Elbeuf takes a pistol, crosses the street (in the studio) and goes into the large department store (in the Galeries Lafayette). Both of the visits to the store present documentary elements within the space of fiction: the presence of the customers and clerks. In the final scene everything hinges on speed, the tension; the editing breaks the animation of the shop into fragments like a series of shots taken directly from reality, and when the armed old man provokes a general riot on the stairs, fiction gives way to a succession of images - close-ups, long shots, high angles, low angles - cut and combined very effectively. (...) During the party episode in Isle-Adam, an event in which employees and their bosses mingle only superficially, the dynamic editing of the sequence alternates long shots with close-ups of the different groups of ballerinas and divers. The photographic quality of the film resembles that of a documentary. The characters, the editing, and the search for significance in certain shots clearly shows the precision and efficiency of the talented director. (Hubert Niogret, in Aldo Tassone, *Julien Duvivier, Il castoro*, France Cinéma, Firenze, 1994)*

## **Cinema Fulgor**

ore 9.00

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DEN SORTE DRØM** (*Sogno scuro* / Danimarca, 1911). R., Sc.: Urban Gad . F.: Adam Johansen. In.: Asta Nielsen (Stella, la cavallerizza), Valdemar Psilander (Conte Johann von Waldberg), Gunnar Helsingreen (Adolf Hirsch, gioielliere), Ellen Gottschalch, Peter Fjelstrup. P.: Fotorama, Aarhus. 35mm. L.: 439m. D.: 58' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum

Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un duplicato negativo / *New positive print made in 1999 from a 35mm dupe negative.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

Il fenomeno degli artisti e soprattutto degli attori in quanto star non è né un'invenzione del cinema né qualcosa di estraneo all'epoca dei cortometraggi, basti pensare alla popolarità cinematografica di un Otto Reutter o di un Max Linder. Ma quando nell'interesse della distribuzione monopolistica prese piede il lungometraggio, il rapporto della cinematografia con le star mutò. Per la prima volta nella storia del cinema tedesco (e perfino europeo), in Germania nel 1911 venne "costruita" dalla distribuzione monopolistica una star, vale a dire una carriera con il sostegno della pubblicità, per la quale l'intensa reclamizzazione dei film distribuiti dalle grandi case associate in monopolio offriva una base eccellente. Cambiò così il carattere della star cinematografica, perché per la prima volta nell'ambito della strategia di commercializzazione si puntò deliberatamente sul nome di un attore o di una attrice; fino ad allora neppure la Pathé aveva tratto profitto in questo senso dalla popolarità delle sue star Max Linder o Charles Prince.

Poiché, tanto la pubblicità incentrata sui divi, quanto la stessa idea che nei film tutto l'interesse si focalizzasse non sull'azione ma sugli interpreti, era ancora estranea al cinema tedesco, la protagonista della prima iniziativa di popolarizzazione divistica si trovò confrontata, rispetto a quasi tutte le attrici che vennero dopo di lei, con un compito enorme, per quanto ella potesse contare su presupposti particolarmente favorevoli al successo dell'operazione, in quanto non aveva concorrenti. E Asta Nielsen divenne in fin dei conti il mito più potente dei primordi della storia del cinema tedesco. (Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, 1994)

*The phenomenon of the artist and, above all, the actor as star is neither an invention of cinema, nor was it unknown in the era of the short film - one only has to think of the popularity of Otto Reutter or Max Linder. But when it came to establishing the full-length feature film, in the interests of "Monopol Film Distribution", cinema's treatment of the star changed. In 1911 a film star was "built up" in Germany by the "Monopol Film Distribution", i.e., a career was promoted with the help of publicity for the first time in the history of German (even European) cinema. The intensive advertising for Monopol films offered an excellent basis to do this on. Thus the character of the film star changed. For the very first time, an actor or actress's name was used to deliberately and strategically promote sales. In Germany not even Pathé Frères had cashed in on the popularity of their stars Max Linder or Charles Prince in this way until then.*

*Because star publicity and the notion that the actors in a film - not the plot - should be the main focus of attention were foreign to German cinema, the female protagonist in the first attempts to popularise a star had a greater task to complete than almost all her successors, although as a pioneer she also met with no competition in the field and therefore conducive preconditions for establishing herself. And Asta Nielsen became what she actually was, the most powerful myth in the history of early German cinema. (Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, 1994)*

ore 10.00

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DORA BRANDES** (Germania, 1916). R.: Magnus Stifter. S.: Louis Levy, Martin Jörgensen. In.: Asta Nielsen, Ludwig Trautmann.

35mm. L.: 1209m. D.: 68' a 16 f/s. Didascali e tedesche / German intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum

Copia positiva stabilita a partire da un negativo del Gosfilmofond of Russia realizzato nel 1966. /  
*Positive print from a dupe negative made in 1966 by the Gosfilmofond of Russia.*  
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Si osservino la linea dei suoi costumi, le stoffe sottili e lisce, i modelli semplici. Tutto ciò corrisponde alla natura piana e lineare della sua recitazione. Niente deve disturbare il ritmo della sua rappresentazione. Ecco allora il décolleté nelle scene drammatiche. Queste inquadrature dove la figura è ripresa dal collo in giù sembrano fatte apposta perché la vita dei sentimenti possa trovare espressione all'esterno. Si pensi ancora ai vestiti con solo un accenno di manica che mettono in risalto le sue braccia slanciate e riportano lo sguardo sempre alle mani che nel loro alternarsi di quiete e movimento corrispondono perfettamente all'espressione del viso.

I costumi semplici e privi di orpelli sono in rispondenza diretta con la piana sobrietà dell'espressione. Gli abiti per Asta Nielsen erano un elemento in cui il suo stile recitativo prendeva forma filmica. L'attrice manteneva una distanza minima tra dentro e fuori, la sua recitazione agiva direttamente sotto la superficie del suo apparire. Abiti ampi e sontuosi di taglio raffinato avrebbero solo coperto la sua performance. Così invece lo sguardo dello spettatore non rimane impigliato nel costume e giunge a scorgere la psiche del personaggio.

Molte settimane prima che iniziasse la lavorazione del film Asta Nielsen andava in cerca dei propri costumi. Al primo sguardo essi rivelano lo status sociale del personaggio. La sua collocazione sociale è il punto di partenza per modellare la figura femminile interpretata. Ma l'arte espressiva di Asta Nielsen andava oltre, faceva "vedere": l'intima natura del personaggio non si dischiude, infatti, nell'apparenza esteriore. L'attrice mette in risalto l'elemento irriducibilmente individuale. (Renate Helker, *Kostüme, Körperbilder und Studioästhetik*, in Wolfgang Jacobsen (Hg.), *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*, 1992)

*Observe the cut of her costumes, the smooth and fine fabrics, the simple patterns. All this corresponds with the evenness of her acting. Nothing was to interrupt its rhythm. Therefore the décolleté in dramatic scenes. These parts below the neck seem to be there just so that inner feeling can come to the surface. Or the cut of the sleeves, emphasising her slim arms and repeatedly directing the gaze to her hands, which correspond with the expression on her face, vacillating between rest and movement. The flat space of her costumes is directly related to the extended space of her expression. For Asta Nielsen, clothes were an element in which her mode of acting found its filmic form. The actress kept the distance between inside and outside very small, her acting took place directly beneath the surface of her outward appearance. Sweeping sumptuous clothes in a sophisticated mode would only have concealed expression. As a result, the viewer's gaze does not cling to the clothing; it sees the character's psyche.*

*Asta Nielsen selected her costumes many weeks before shooting began. At first glance, they indicate the woman's social position. And the woman's social standing forms the point of departure for Nielsen's development of the character. But her expressiveness went further; it permitted us to see: the essence of the character is not submerged in the outward appearance; the actress refers to something individual. (Renate Helker, *Kostüme, "Körperbilder und Studioästhetik"*, in Wolfgang Jacobsen (Hg.), *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*, 1992)*

ore 11.10

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DIE FILMPRIMADONNA** (Germania, 1913). R.: Urban Gad. F.: Axel Gratkjaer, Karl Freund. In.: Asta Nielsen, Paul Otto, Fritz Weidemann, Fred Immler. P.: PAGU.

35mm. L.: 254m. D.: 14' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung

Frammento stampato alla George Eastman House di Rochester nel 1991 / *Fragment preserved by George Eastman House in 1991.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Antonio Coppola

**BALLETTDANSERINDEN / Die Ballettänzerin** (Danimarca, 1911). R.: August Blom. In.: Asta Nielsen, Valdemar Psilander, Johs Poulsen, Valdemar Moeller, Karen Lund. P.: Nordfilm. 35mm. D.: 42'

Da: Det Danske Filmmuseum

Copia positiva effettuata nel 1999 / *new positive print of 1999*

Asta Nielsen è universalmente nota come attrice autonoma, che ha avuto un peso decisivo nella progettazione dei propri film. La sua capacità di dominare la scena, il dispiegamento del suo talento interpretativo, esorbitante in rapporto al film, poté però realizzarsi unicamente sulla base della struttura di fondo del dramma cinematografico, in particolare del dramma sociale. Tale dramma era familiare all'attrice danese prima che ella lavorasse con la PAGU tedesca. Ciò che nella Nielsen venne celebrato come invenzione di un proprio linguaggio filmico è presente, in germe almeno, in molte altre attrici del tempo. La sua recitazione è di fatto un confidarsi, così che nelle storie dei film degli albori del cinema si può parlare di una visuale narrativa al femminile. Nel melodramma essa viene a mancare, il film in questo caso trasporta l'immagine della donna là dove il dramma lo prescrive, non vi è spazio per una dinamica propria della recitazione. (Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, 1990)

*Asta Nielsen is well known as an autonomous actress of the early years of cinema, who exercised a decisive influence on the making of her films. Her sovereignty, however, that unfolding of an exorbitant acting ability in connection with the film, was only possible on the basis of the general structure of the cinema drama, in particular the social drama. The Danish actress was familiar with this before she played for the German PAGU. What Nielsen is generally acknowledged with, namely, the invention of her own cinema language, is evident at least in nuce in many other actresses at that time. Their acting too is both a presentation and a communication of self, so that it is possible to speak of a female narrative perspective in the history of early cinema. This is absent in melodrama; there, the film transports the image of the woman as prescribed by the drama; acting cannot develop a dynamic of its own. (Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, 1990)*

*ore 12.10*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DAS ESKIMOBABY** (Germania, 1916). R.: Walter Schmidhässler. S.: Louis Levy. In.: Asta Nielsen 35mm. L.: 1125m. D.: 62' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum

Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un negativo nitrato d'epoca. Le didascalie sono state rifatte ispirandosi alle didascalie originali / *The print was made in 1999 from a nitrate original in the Danske Filmmuseum. The intertitles were re-made according to the original titles.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

L'epoca d'oro del regista era ancora là da venire. Certo Urban Gad si prodigò al massimo, fu lui a ideare tutti i soggetti e mi fornì una grande varietà di stimoli. E tuttavia un'attrice di cinema che volesse realmente creare un ruolo e impersonarlo, doveva avere anche un certo talento creativo.

Molto spesso infatti le mie scene erano soltanto accennate. Mi ricordo che in un certo copione c'era scritto: Il bambino muore. Scena principale di Asta.

Qualcuno penserà che io giungessi al risultato attraverso laboriose discussioni e prove con il regista che era anche autore del copione. Ma non fu mai così. In base a un procedimento di natura interiore, molto spesso predisposto ed elaborato nei minimi particolari, recitavo le scene che richiedevano il massimo della concentrazione e dell'espressività gestuale solitamente senza prove preliminari, come per la prima volta in *Abgründe* [Abissi]. Naturalmente tutto questo era possibile solo per le scene in cui figuravo da sola; ma i miei film ne abbondavano. La macchina da presa esige in primo luogo l'autenticità espressiva e una scena che si basa unicamente sul sentimento risulta più vera quando la si recita la prima volta, sempre che l'attore sappia veramente calarsi nella vicenda e sia padrone dei propri mezzi. Il sentimento da solo non produce arte.

Con mesi in anticipo mi immedesimavo nei personaggi che dovevo rappresentare, mettevo a punto tutti i dettagli esteriori, dalla linea del costume ai minimi tocchi che caratterizzano il personaggio, i quali in un'arte che prescinde dalla parola giocano un ruolo ancora più grande che sulla scena. (Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, 1945-1946; ed. ted., 1977)

*The director's heyday had not yet come. Urban Gad certainly gave his best, conceiving all the scripts and providing me with all sorts of suggestions. I have much to be grateful to him for. But the film actress who really wanted to shape and carry a role, had to be a bit of a creator herself.*

*Often enough, my scenes had only vague directions. I remember one particular script in which all it said was: The child dies. Asta's major scene.*

*One might well imagine that, along with the director, who was also the script writer, I worked towards a final result through joint discussions and rehearsals. But things were never like that. I played the scenes that demanded the greatest of concentration and gestural expression according to a system worked out, often in great detail, in my mind, and usually without previous rehearsals, just like my first scenes in *Abgründe*. Of course, that was only possible for solo scenes, but my films were just teeming with them. What the camera demands above all is authentic expression, and a scene based solely on feeling is, as a rule, most credible when it is played for the first time - assuming the actor is really in a position to experience the situation and has mastered all the means at his disposal. Feeling alone never creates art.*

*I entered into the world of the characters I was to play months in advance, thinking through all the external aspects, from the cut of the clothes to the respective details of the accessories and props, which play an even greater role in an art where the spoken word is not heard, than on the stage. (Asta Nielsen, *Die schweigende Muse* (1945-1946); ed. ted., 1977)*

ore 14.45

*Ritrovati e restaurati - Censura / Recovered & restored - Censorship*

**KESERÛ**

**IGAZSÀG** (*L'amara verità / Ungheria, 1956*). R.: Zoltán Várkonyi. Sc.: Endre Kövesi, László Nádasy, Zoltán Várkonyi. F.: Barnabás Hegyi. M.: Ferenc Farkas, Szabolcs Fényes. Suono.: Mihály Lehmann. Direttrice artistica: Melinda Vasáry. In.: Ferenc Bessenyei (Sztankó), Miklós Gábor (Palócz), Éva Ruttkai (Klári), Vera Szemere (Mrs. Sztankó), Margit Németh (Irén Varga), Tibor Molnár (Bónis), Imre Sinkovits (Magician), Béla Barsi (Barczen), Oszkár Ascher (Béla Alter), György Kálmán (Gönczöl).

35mm. L.: 2523m. D.: 90' a 24 f/s. Versione ungherese / Hungarian version.

Da: Magyar Filmintezet

Il film di Zoltán Várkony fu realizzato nel luglio 1956, durante un periodo di difficoltà alla vigilia della rivoluzione. Ispirato a un articolo di denuncia pubblicato da un giornale, esso è considerato un tipico ritratto dell'epoca. L'articolo riguardava il direttore di un'impresa di costruzioni che, per ragioni di prestigio, si ostinava a lavorare alla realizzazione di un progetto pur sapendo che esso era destinato a finire in tragedia.

Nel film János Sztankó, appena nominato direttore di un'impresa di costruzioni agricole, incontra il suo ex compagno di classe Palócz. Quest'ultimo è appena uscito dal carcere, dove era ingiustamente finito per false accuse. Sztankó decide di assumere l'amico, ingegnere, per assicurarsi risultati rapidi e spettacolari nella costruzione di un silo. Ma i lavori vengono condotti troppo in fretta e su una parete del silos si apre una crepa. Palócz vorrebbe sospendere i lavori, ma Sztankó, ormai accecato dal successo e dal potere, decide di proseguire. Il silos crolla causando alcune vittime. Sztankó lascia che Palócz venga arrestato come responsabile dell'incidente. Quando gli altoparlanti della città diffondono la notizia della sua nomina a direttore generale, la moglie lo abbandona, mentre il cane di Palócz gli abbaia contro.

Zoltán Várkony - considerato pure uno dei maggiori registi teatrali dell'epoca - fu attivo soprattutto nel genere drammatico. Nonostante la sua schematicità, *The Bitter Truth* fu il primo film a rappresentare gli intellettuali come vittime del potere dominante che tendeva a demolirne moralmente la professionalità. Il crollo del silo divenne un vero e proprio simbolo e il film fu vietato dalla censura per 30 anni. Esso venne distribuito per la prima volta soltanto in occasione del trentesimo anniversario della rivoluzione del 1956. Il restauro del film è stato realizzato a partire da un negativo originale conservato dagli archivi del Magyar Filmintezet.

*The film by Zoltán Várkony was made in July 1956, during a restrictive period just before the revolution. Based on a report published by a newspaper, it is considered a typical portrait of the epoch. The report dealt with the director of a construction firm who - due to some prestige reasons - insisted on continuing with a project, even though he knew it was going to end up in tragedy.*

*In the film János Sztankó, the newly-appointed director of an agricultural building firm meets his former classmate, Palócz. Palócz just left the prison where he was in detention due to false charges. Sztankó decides to employ his friend, who is an engineer, in order to achieve spectacular, quick results in building a silo. The work progresses too fast and a wall of the silo has a crack in it. Palócz wants to stop the construction, but Sztankó, dazed by success and power, decides to go on. The silo collapses leaving damage and victims in its aftermath. Sztankó lets Palócz be placed under arrest as responsible for the accident. While the loudspeakers in the city are announcing his appointment as general director, his wife leaves him and the orphaned dog of Palócz barks at him.*

*Zoltán Várkony - who was also considered a prominent personality as theatre director - was especially creative in drama genres. Despite its schematism, *The Bitter Truth* was the first film to present intellectuals as victims of the ruling power that tried to morally demolish them as professionals. The collapse of the silo became a real symbol and the film was banned by the censorship for 30 years. It was first released on the 30th anniversary of the revolution in 1956. The restoration of the film was made possible by the original negative held in the archives of the Magyar Filmintezet.*

ore 16.15

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DAS LIEBES-ABC** (Germania, 1916). R.: Magnus Stifter. S.: Louis Levy, Martin Jörgensen. In.: Asta Nielsen, Ludwig Trautmann, Magnus Stifter.

35mm. L.: 869m. D.: 48' a 16 f/s. Didascalie danesi / Danish intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Deborah Silberer

Asta Nielsen ebbe un ruolo determinante nell'elaborazione del dramma sociale, come anche della commedia al femminile. Tale evoluzione venne interrotta dalla prima guerra mondiale; il filo spezzato di una produzione cinematografica capace di rappresentare gli interessi del pubblico femminile non poté più essere ripreso. Nel 1916, dopo una visita a Copenaghen, alla Nielsen fu negato il permesso di rientrare in Germania. Nel 1919 ella riprese a lavorare nella Repubblica di Weimar tra crescenti difficoltà e sotto la mutata egida del cinema d'autore.

(Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, 1990)

*Asta Nielsen played a decisive part in fleshing out the social drama, as well as a comedy of femininity. This development was interrupted by the First World War; the lost thread of a film production that represented the interests of a female audience was never picked up again. In 1916 Nielsen was refused permission to re-enter Germany after a visit to Copenhagen. In 1919 she took up her film work again in the Weimar Republic, but under the altered conditions of the so-called Author's Film, and with increasing difficulties. (Heide Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, 1990)*

ore 17.05

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Asta Nielsen*

**DAS GEFÄHRLICHE ALTER** (*L'età pericolosa* / Germania, 1927). R.: Eugen Illés. S.: dal romanzo di Karin Michaelis. Sc.: B.E. Luthge. Scgf.: Gustav A. Knauer. F.: Johannes Männling. In.: Bernhard Goetzke (Richard Lindtner, Professore di università), Asta Nielsen (Elsie, sua moglie), Hans Waßmann (Wellmann), Trude Hesterberg (Lilly, sua moglie), Walter Rilla (Jörgen, uno studente), Hans Adalbert Schlettow (Axel, uno studente), Maria Paudler (Magna Rothe, una studentessa), Lucie Höfllich (Torb, cuoca), Ernst Rückert (l'autista), Adolphe Engers (Monsieur Pierre), Ressel Orla (Resie, cameriera), Hermann Vallentin (Jensen, un pescatore), Josefine Dora (padrona di casa di Magnav), Lilian Weiß (Nelly, donna delle pulizie). P.: Illès-Film GmbH., Berlino. 35mm. L.: 2115m. D.: 85' a 22 f/s.

Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Det Danske Filmmuseum

Positivo stabilito nel 1966 dal Gosfilmofond of Russia / *Preserved by Gosfilmofond of Russia in 1966.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudeau

Il cinema ha conosciuto una generale evoluzione da cinema di attori a cinema d'autore e non poteva più quindi dar vita a grandi attori né offrire loro sfide e compiti adeguati o particolarmente attraenti.

Sembrava che il cinema non avesse ormai più bisogno di attori importanti (...).

L'arte del montaggio – che aveva raggiunto il suo apogeo in America, e richiedeva solamente dei “tipi”, convinta com'era di poter fare a meno di grandi interpreti –, più tardi in Europa venne spinta all'eccesso raggiungendo culmini di assoluta artificiosità. Il film nella sua forma odierna – proprio come ai suoi esordi, quando tutto era focalizzato sul fasto, la scenografia e i costumi e ciò che contava era semplicemente abbagliare lo sguardo dello spettatore – può cavarsela perlopiù anche senza grandi attori. Il cerchio sembra allora chiudersi nuovamente. Ma verrà il giorno in cui si spezzerà, s'infrangerà.

Sotto la violenta slavina del film americano la psiche dei film europei ha subito un mutamento radicale. Il film europeo ha perduto le proprie origini, è rimasto senza patria. Il montaggio spinto all'eccesso ha decretato la rovina dell'arte interpretativa dell'attore. È nata l'epoca del dilettantismo, un'epoca in rigogliosa fioritura. Oggi è del tutto possibile trasformare nel giro di ventiquattro ore un dilettante in una celebrità. A chi, in definitiva, può essere impedito di conseguire un certo risultato, quando quel che si richiede è un tot di centimetri di atmosfera, sguardo, collo proteso e così via? (Asta Nielsen, *Mein Weg im Film*. B.Z. am Mittag, 24.10.1928, in Renate Seydel, Allan Hagedorff (Hg.), *Asta Nielsen. eine Bildbiographie*, 1981, S.214)

*The film in general had gone from being the actor's film to being the director's film, and thus could neither engender great actors nor provide them with suitable or attractive tasks. It seemed as if cinema no longer needed important actors at all (...). Later, the art of film editing, which blossomed in America and demanded only types, believing it could do without the creative actor, became even more exaggerated in Europe, undergoing an artistic development. In its current form, the film can usually get by without great actors, much as in the beginning when it was more about pageantry and set decorations and intent on being a feast for the eye. Here too, things seem to have come full circle again. But the day will come when the circle will be broken again.*

*In the face of the onslaught of the American film, the psyche of the European film was totally altered. The European film lost its homeland. Exaggerated editing had ruined the actor's art of representation. This gave rise to a dominance of amateurism. Today it is quite possible to help an amateur to fame over night. After all, who cannot be made to achieve a certain effect when all that is demanded is two meters of atmosphere, two meters of a wide-eyed gaze, one metre of a contorted neck or the like. (Asta Nielsen, "Mein Weg im Film". B.Z. am Mittag, 24.10.1928, in Renate Seydel, Allan Hagedorff (Hg.), Asta Nielsen. eine Bildbiographie, 1981, S.214)*

ore 18,35

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Italia Taglia*

**LA RAGAZZA IN VETRINA** (Italia, 1960). R.: Luciano Emmer. S.: Rodolfo Sonogo. Sc.: Luciano Emmer, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. Scgf.: Alexandre Hinkis. C.: Roman Vlad. F.: Otello Martelli. Mont.: Emma Le Channois, Iolanda Benvenuti. In.: Marina Vlady, Lino Ventura, Magali Noël, Bernard Fresson. P.: Nepi Film, Sofitedip zodiaque Paris. Distribuzione: Lux film. 35mm. L.: 2516 m. D.: 90' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version

Da: Cinémathèque Suisse

Alla presenza di Luciano Emmer e Marina Vlady, introdurrà l'avvocato Luciano Sovena

“Non vorrei parlare della storia dei tagli di censura a *La ragazza in vetrina*: è una storia per cui avrei dovuto ammazzare qualcuno. Mi hanno rovinato. Vorrei parlare invece di una cosa più curiosa che non ho mai raccontato a nessuno: nei titoli di testa del film ci sono un sacco di persone, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. Avrebbero dovuto esserci anche Flaiano e Sonogo. Io ho scritto la sceneggiatura da solo, con due prostitute, due ragazze delle vetrine con le quali parlavo un po' di inglese, mezzo olandese e con le quali sono riuscito a creare i dialoghi del film”.

Emmer preferisce glissare, ma i tagli della censura a *La ragazza in vetrina* sono una storia strana che ha segnato la vita dello stesso regista oltre a quella del film.

Cosa è stato tagliato lo chiarisce lo stesso Emmer quando descrive la scena che più subì le attenzioni censorie: “La scena era castissima, solo che era fatta tutta a base di soldi: 25 fiorini i primi, poi andava sul letto, lui si toglieva la giacca e la camicia, ancora 10 fiorini; poi lui chiedeva: “Tu non ti spogli?”, 10 fiorini; alla fine, quando lei era sul letto, (figurati se facevo vedere una prostituta nuda in un film mio! si vedeva la spalla e basta) lui, da buon italiano, si avvicinava per darle un bacio; e lei si voltava con la faccia e diceva: “No kiss!”.

Questa era la scena più importante del film. Passano questo week-end e nasce una simpatia fra loro: ma lui decide di partire e lei va alla stazione perché ha dimenticato la valigia: “You, dimenticato valigia!”. “Grassie bionda, se torno da ste parti ‘natra volta te vegno a catare”, sapendo che mai sarebbe successo. E la ragazza, con le lacrime agli occhi, gli dice: “No kiss?”. Questa è la fine.

La prostituta in vetrina diceva professionalmente “No kiss”, cioè sesso sì ma senza bacio, qui invece chiede: “Non mi dai un bacio?”. E il film era tutto lì. E mi hanno tagliato la prima scena, quindi non aveva più senso la fine: è diventato patetico, sentimentale, stronzo.

Non era censura nel senso moderno. Quando uno dice censura pensa a quali scene osé dovevano esserci. E invece no. Era una censura moralistica, sciocca”.

Per Casiraghi (l’allora critico dell’*Unità*) il film venne fatto oggetto di una persecuzione che dipendeva non tanto dalla scena incriminata quanto dai “trecento metri iniziali che condizionano tutto il racconto e gli danno tutto il significato. (...) Sono i trecento metri che narrano la discesa nei pozzi, la solidarietà operaia, e mostrano quegli esseri umani, giovani e anziani, bianchi e negri, che strisciano nella taglia alta non più di ottanta centimetri (...) e che ogni ora, ogni minuto, sono costretti a mettere a repentaglio la loro vita in un ambiente d’inferno (...)”.

Altro fatto certo: il film venne commercialmente distrutto dai tre mesi di ritardo sull’uscita prevista, dal divieto ai minori di 16 anni e dai danni prodotti dai tagli di censura. Luciano Emmer (“Ho perso il contratto, ho perso le ragazze, ho perso la vetrina”) dopo queste vicissitudini, pressato da comprensibili difficoltà economiche, chiude per oltre trent’anni col cinema e diviene uno dei più stimati registi di Carosello. (Giacomo Manzoli)

*“I would rather not talk about the censorship of La ragazza in vetrina: I would’ve had to kill somebody over that story. They ruined me. I’d much rather talk about another suspicious aspect of the film that I haven’t ever explained to anyone: in the credits of the film there scores of people, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. Flaiano and Sonego would also have to be credited.*

*I wrote the screenplay on my own, creating the dialogue from conversations that I had with two prostitutes, two showcase girls with whom I would talk in English and Dutch”.*

*Emmer prefers to avoid the argument, the censorship of La ragazza in vetrina is a strange story that reveals more about the director than about the film itself.*

*Emmer clarified the nature of the censorship cuts when he described the scene that attracted their scrupulous attention: “The scene was very caste, only that it was entirely based on money: 25 florins for foreplay, getting up onto the bed and taking off his jacket and shirt costs him another 10 florins. Then he asks: “Aren’t you going to undress?”, 10 florins; in the end when she is in bed (if you think I’m going to allow a nude prostitute to be seen in one my films! we only see her shoulders) he, being a good Italian, moves closer to kiss her; she turns her face away and says: “No kiss!”. This was the most important scene of the film. They pass the weekend together and a simple friendship starts between them: but he decides to leave. She follows him to the station because he had left his suitcase behind: “You, dimenticato valigia!”. “Thanks blonde, if I make it back to these parts again I’ll come to find*

you”, knowing that it would never happen. With tears in her eyes the prostitute says to him, “No kiss?”. And then the film ends.

The prostitute in the store window had said professionally, “No kiss”, that is sex without kisses, here she asks instead: “You aren’t going to kiss me?”. The film was all there. And they cut the first scene, therefore the ending no longer had the same sense: it became pathetic and sentimental.

It was not censorship in the modern sense. It is said that censorship considers the pertinence of each scene. It doesn’t work that way. It was a moralistic censorship, and that’s what’s shocking about it”.

For Casiraghi (critic at the time for L’Unità) the film’s persecution was not based the incriminating scene as much as it hinged on the “first three hundred metres of film that created the tone of the rest of the story and its message. (...) The first three hundred metres tells the story of the protagonist’s descent into the slums, the solidarity of the working class, and portray those human beings, young and old, black and white, (...) who are constrained to jeopardize their lives every day in the infernal environment in which they live (...)”. Another known fact: the film’s bright commercial future was destroyed because it was released three months late, prohibited to minors under the age of 16, and damaged by the censorship cuts. Luciano Emmer (“I lost my contract, I lost my girls, and I lost the showcase”) after these ups and downs, pressed by economic difficulties, gave up on the cinema for over thirty and became one of the most esteemed directors of television spots. (Giacomo Manzoli)

### ***Cortile dell’Archiginnasio***

ore 22.00

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**LE KORRIGAN** (Francia, 1908)

35mm. L.: 145m. D.: 8’ a 16 f/s senza didascalie

Da: Cinémathèque Française.

Copia positiva stabilita nel 1998 a partire da un positivo nitrato d’epoca / *Positive print preserved in 1998 from a nitrate positive print.*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HD24** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 3,7m. D.: 7 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**RIGADIN, PEINTRE CUBISTE** (Francia, 1912). R.: Georges Monca. In.: Prince (Rigadin), Gabrielle Lange.

35mm. L.: 254m. D.: 12’ a 19 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un controtipo negativo safety senza didascalie, che sono state riscritte / *Preserved in 1998 from a nitrate negative dupe lacking intertitles, which were re-written.*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**ROMEO UND JULIA IM SCHNEE** (*Romeo e Giulietta nella neve* / Germania, 1920). R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Hanns Kräly e Ernst Lubitsch. Scgf.: Kurt Richter. F.: Theodor Sparkuhl. In.: Jacob Tiedtke (Capulethofer), Marga Köhler (sua moglie), Ernst Rückert (Montekugerl), Josefine Dora (sua moglie), Lotte Neumann (Julia, loro figlia), Gustav von Wangenheim (Romeo, loro figlio), Julius Falkenstein (Paris, il fidanzato), Paul Biensfeldt (il giudice), Hermann Picha (il cancelliere), Paul Passarge (il nipote Tübalder). P.: Maxim-Film-Ges. Ebner & Co., Berlino.

35mm. L.: 1000m circa. D.: 44' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Filmarchiv Austria, Bundesarchiv-Filmarchiv, Narodni Filmovy Archiv, con il permesso della Murnau Stiftung

Positivo stabilito a partire da un negativo nitrato e da una copia positiva colorata d'epoca del Filmarchiv Austria. / *Reconstructed from a nitrate negative and a coloured positive print from the Filmarchiv Austria.*

Partitura scritta e diretta da / *Score written and conducted by* Antonio Coppola.

Eseguita da / *performed by* Paolo Franceschini (*primo violino*), Katia Ghigi (*secondo violino*), Luca Ranieri (*viola*), Martina Marchiori (*violoncello*), Silvio Bruni (*contrabasso*), Nicola Protani (*flauto*), Annarita Argentieri (*oboe*), Simone Sirugo (*clarinetto*), Gabriele Screpis (*fagotto*), Mauro Di Francesco (corno), Olivia Amici (pianoforte)

Di fronte a Lubitsch ogni musicista coscienzioso suda freddo e, se ne ha, si mette le mani nei capelli, perchè i suoi film sono dotati di un ritmo così brillante e orologesco che una nota di troppo o di troppo poco rischia inesorabilmente di romperne il delicato e raffinatissimo equilibrio. Alla visione di *Romeo und Julia im Schnee* mi sono infatti subito sentito inutile e sono rimasto per dieci lunghi giorni con la testa vuota, totalmente inabile a tirar fuori una singola nota finchè una mattina, da un secondo all'altro, la partitura é venuta giù come un sol uomo, come se si fosse composta nella mia testa durante le sconcertanti veglie di fronte al film. E' come se l'anima di Lubitsch avesse ghermito il mio inconscio e avesse composto in mia vece sicché se non dovesse piacervi non prendetevela con me, io ho solo trascritto! (Antonio Coppola)

*In front of Lubitsch every conscientious musician breaks out in a cold sweat and runs his fingers through his hair, if he has any, because a Lubitsch film is always endowed with a rhythm so brilliant and so precise that the absence or excess of just one note inexorably risks to shatter its sophisticated equilibrium. At the screening of Romeo und Julia im Schnee I immediately felt useless, in fact for ten long days my head was totally empty, leaving me unable to withdraw the notes that I sought. Until one morning, from one second to the next, the score came down like a single ray of golden sunlight, as though it had been composed in my head during the disheartening vigils spent in front of the film. It was as if Lubitsch's soul had seized my unconscious and had composed it in my place, so if the piece should not be pleasing to you, don't take it up with me, I only copied it! (Antonio Coppola)*

Nella neve dell'inverno 1919-1920, Lubitsch gira due film basati su opere di Shakespeare, *Kohlhiesels Töchter* (Lubitsch: "La bisbetica domata trasferita sulle montagne bavaresi") e *Romeo e Giulietta nella neve* (tragedia trasformata in commedia nella foresta nera); sembra che Lubitsch abbia voluto combinare sport invernali e lavoro. Comunque sia la stagione è determinante per l'atmosfera dei due film. La storia e la comicità vengono determinate dalla temperatura gelida e culminano in scivolate che rendono i corpi gioiosamente goffi. Un anno dopo, in *Bergkatze*, lo stesso effetto viene ripetuto. *Romeo e Giulietta nella neve* è il più piccolo e forse anche il più bello dei due film invernali realizzati in questo breve periodo. (...) Lubitsch si diverte a rigirare gli elementi teatrali del testo di partenza in burlesque, facendo ricorso a travestimenti carnevaleschi e ad una gestualità esasperata. Lubitsch evita la semplice derisione dei comportamenti campagnoli: quello che fa è un montaggio parallelo che non ha come fine un banale contrasto di caratteri, ma un'analisi ironica delle loro intenzioni. Inoltre utilizza una direzione d'attori nella quale il linguaggio del corpo è, da un lato, il mezzo essenziale di comunicazione e, contemporaneamente, esprime la perdita della capacità di esprimersi attraverso le parole. (...) Nel prologo messo in scena con lo stile di un *Kammerspiel* però emerge un talento di altro tipo: nuances mimiche sottilissime dei visi del giudice e del cancelliere sono sufficienti a tratteggiare lo schizzo satirico di una società in cui l'amministrazione della legge non ha nulla a che vedere con l'idea di giustizia. Se questa storia fosse proseguita, sarebbe venuto fuori un altro film, un film per nulla popolare. (H.H. Prinzler- W. Sudendorf, in H.H. Prinzler- E. Patalas, *Lubitsch*, 1984)

*In the snow of the winter 1919-1920, Lubitsch directed two films adapted from Shakespeare, Kohlhiesels Töchter (Lubitsch: "The Taming of the Shrew moved to the Bavarian mountains") and Romeo und Julia im Schnee (the tragedy transformed into comedy in the Black Forest); it seems that Lubitsch wanted to combine winter sport and work. In any case the season plays an important role for the climate of both films. The action and the humor are determined by temperatures below zero and culminate in a general slipping and sliding forcing the bodies into pleasurable awkwardness. One year later, in Bergkatze, the same effect was repeated. Romeo und Julia im Schnee is the smaller and perhaps also the more beautiful winter film made during this short time. (...) Lubitsch enjoyed giving the theatrical elements of the text a burlesque twist, using carnivalesque travesties and exaggerated body gestures. He avoids simple derision of the country bumkin, and through sophisticated editing achieves an ironic analysis of intentions instead of a banal clash of characters. His direction of the actors results in body language which functions as the essential means of expression, simultaneously exposing the decay of the competence of language. (...) In the prologue, executed in the style of Kammerspiel, another type of talent is displayed: the subtle mimic nuances of the face of the judge and of clerk sketch a satiric portrayal of a society whose practice of law has absolutely nothing to do with the idea of justice. If this story would have developed further a very different film would have resulted. (H.H. Prinzler- W. Sudendorf, in H.H. Prinzler- E. Patalas, *Lubitsch*, 1984)*

### **Cinema Lumière**

ore 15.00

*Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Programma della Cinémathèque Royale de Belgique: film premiati all'International Experimental Film di Knokke nel 1958 / Program of the Royal Film Archive of Belgium: award-winning films of the International Experimental Film, Knokke 1958*

**FREE RADICALS** (USA, 1958). R.: Len Lye. D.: 5'  
**DWAY LUDZIE Z SZAFKA** (*Due uomini e un armadio* / Polonia, 1958). R.: Roman Polanski. D.: 15'  
**L'OPERA-MOUFFE** (Francia, 1958). R.: Agnès Varda. D.: 16'  
**FLESH OF MORNING**. R.: Stan Brakhage. D.: 21'  
**REFLEXION ON BLACK**. R.: Stan Brakhage. D.: 11'  
**WAY TO SHADOW GARDEN**. Stan Brakhage. D.: 11'

ore 17.00

Seminario Archimedia - **II sessione - Raccontare il '900** / *Telling the 20th Century*

Proiezione di immagini di non-fiction dei primi anni del secolo / *Screening of non-fiction films from the beginning of the Century*

Introduce / *introduction*: Gian Piero Brunetta

Discutono / *discussion*:

Marco Bellocchio, regista / *filmmaker*

Mario Isnenghi, storico, Università di Venezia / *historian, University of Venice*

Roland Cosandey, storico del cinema, Vevey (Svizzera) / *film historian, Vevey (Switzerland)*

Nico de Klerk, archivista, Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) / *film archivist, Amsterdam*

Pierre Sorlin, storico, Università di Parigi / *historian, University of Paris*

**TERREMOTO DI MESSINA** (Francia, 1903)

**A TRAVERS LES RUINES DE LA ROME ANTIQUE** (*Roma Antica* / Francia, 1911). P.: Pathé. 35mm. L.: 96 m. D.: 5' a 16 f/s. bn. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles*.

**BOLOGNA** (1912 ca.) 35mm. L.: 106,8 m. D.: 5' a 16 f/s. bn. Versione italiana / *Italian intertitles*.

**SANTA LUCIA** (Italia, 1910). P.: Società Anonima Ambrosio. 35mm. L.: 97m. D.: 5'. col. da: Nederlands Filmmuseum.

**SUL LAGO DI COMO** (Italia, 1913). P.: Cines. 35mm. . L.: 174 m. D.: 9' a 16 f/s. bn. Didascalie inglesi e portoghesi / *English and Portuguese intertitles*.

**FABBRICA DI CARTA NELL'ISOLA DI LIRI (LA)** (Italia, 1911). P.: Cines. 35mm. L.: 147 m D.: 8' a 16 f/s. col. da: Nederlands Filmmuseum. Didascalie tedesche / *German intertitles*.

**FIAT** (Italia, 1910). P.: Società Anonima Ambrosio. 35mm. L.: 199m. D.: 10' a 16 f/s. col. Restaurato da: Nederlands Filmmuseum e Cineteca del Comune di Bologna. Didascalie francesi / *French intertitles*.

**MARINA ITALIANA IN AZIONE** (Italia, 1910). 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. col. Da: Nederlands Filmmuseum e Cineteca del Comune di Bologna.

**GRADO, UDINE** (Austria, 1918ca). P.: Sascha, Wien. 35mm. L.: 225m. D.: 10' a 16 f/s. da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Suisse. Didascalie tedesche / *German intertitles*.

**Cinema Fulgor**

ore 9.00

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Henny Porten*

**MEIBNER PORZELLAN** (Germania, 1906). R.: Franz Porten. F.: Carl Froelich. M.: Salon-Gavotte von Carl Alfredy. Text: Leo Herzberg. In.: Henny Porten (Kavalier), Rosa Porten (Dame). P.: Messters Projektion GmbH, Berlino. Pd.: Oskar Messter.

35mm. L.: 81m. D.: 5' a 16 f/s. Senza didascalie / Without intertitles.

Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

Non vi è dubbio che Henny Porten fosse la star del cinema muto tedesco, una megastar di un'popolarità senza pari: "C'è rova di fronte a una figura egualmente conosciuta e amata da tutti, a ogni schieramento politico, a ogni classe di età, a ogni ceto e condizione sociale", così ha esclamato Kurt Pinthus nel 1921, "una figura così popolare in Germania come non bisognava mai, né avrebbe potuto esserlo, l'imperatore, il vecchio Fritz, o l'olimpico Goethe". Da questo stato di cose si dovrebbe trarre una logica conclusione, dice e avanza la proposta "per metà seria, per metà fittizia": "Si proclami Henny Porten presidente del Reich! Come brillerebbe allora sul capo di tutti i popoli questa stella quale simbolo della nuova pacificazione del popolo tedesco!"

La gloria postuma della Porten sta in rapporto diametralmente opposto al favore di cui godette presso i suoi contemporanei. Ciò che un tempo, fra le altre cose, fece grande la star Porten con il suo enorme potenziale di identificazione e integrazione, è quanto in seguito la rese sospetta, ossia quell'aggettivo tanto pregnante quanto bolso con cui ella venne sempre caratterizzata: star "tedesca".

Nella sua qualità di prima, significativa star cinematografica "tedesca", Henny Porten assunse il simbolo dell'ascesa del cinema tout court, forma di intrattenimento che era stata trinceramente apparsa alla grande cultura e ai grandi pacos di formazione. Al di là di affezionate sovrapposizioni all'immagine concreta sullo schermo "Con mia sorella più piccola di me, come voi unquesi potesse vederla e la nostra amata Henny. Ridevamo accoppiate di lei" (Haas 1960). Al di là di Béla Balázs ancora negli anni venti si usò il modo di far apparire come un fenomeno ormai superato tuttavia affermavano senza ammirazione: "È un tipico protagonista di questa prima, eroica epoca della nuova arte e sono diventate leggende della fantasi popolare. Asta Nielsen, Pola Negri, Henny Porten, Mia May, sono diventate il simbolo della gioventù dell'america" (Der Tag 18.11.1924). (Corinna Müller, in Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon des deutschsprachigen Films*, 1984)

*Without a doubt: Henny Porten was the star of the German silent film, a mega-star of unparalleled popularity. "Here's a figure who is equally well-known and loved among members of all parties, young and old, of all social classes and strata", Kurt Pinthus extolled in 1921, "who is more popular with people in Germany than Old Fritz or the Olympian Goethe ever were or could ever be". And accordingly he demanded, "half seriously, half ironically", "Henny Porten for President of the Reich! How this choice would shine over all the nations of this earth as a symbol of the Germans' peaceableness".*

*Henny Porten's posthumous reputation is diametrically opposed to her popularity during her lifetime. What once made Porten, with her enormous potential for identification and integration, a great star, although it later made her suspect, was the adjective "German" with which she was repeatedly characterised, and which is as vague as it is succinct.*

*As the first notable "German" film star, Henny Porten stood for the actual rise of cinema in Germany, for a pleasure obstinately wrested from a high culture that inclined more towards literature and learning. A concrete screen image became overlaid with other aspects of affection - "I ran with my little sister to wherever our beloved Henny was showing. We laughed ourselves silly at her." (Haas, 1960). The writer Béla Balázs found her fans' continued sympathy in the 1920s a little behind the times, but states, not without admiration, that "the heroines of this first heroic era of the new art became legends in the people's imagination. Asta Nielsen, Pola Negri, Henny Porten, Mia May, became symbols of youth and romantic love." (Der Tag, 18.11.1924). (Corinna Müller, in Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon des deutschsprachigen Films*, 1984)*

**PERLEN BEDEUTEN TRÄNEN** (*Le perle significano lacrime* / Germania, 1911). R.: Adolf Gärtner. In.: Henny Porten (Irmgard), Hugo Flink (il marito), Curt A. Stark. P.: Messsters Projektion GmbH, Berlino. Pd.: Oskar Messter.

35mm. L.: 281m. D.: 15' a 16 f/s. bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles.

Da: Nederlands Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Deborah Silberer

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Henny Porten*

**NORDLANDROSE.** (*La rosa del nord*/Germania, 1914). R.: Curt A. Stark. In.: Rudolf Biebrach (Karas), Henny Porten (Helga, sua nipota), Hans Felix (Gerhard, un giovane pescatore), Curt A. Stark (Rolf, Comandante pilota), Frida Richard (Tante Anna). P.: Messsters-Film GmbH, Berlino. Pd.: Oskar Messter.

35mm. L.: 698m. D.: 37' a 16 f/s. col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles.

Da: Nederlands Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Deborah Silberer

Si tratta di storie dozzinali, familiarissime al vasto pubblico attraverso i romanzi d'appendice, ma nelle quali si cela anche qualcosa delle vicende di sofferenza che caratterizzano la vita quotidiana reale. La giovane donna abbandonata con un figlio illegittimo e messa al bando dalla società è una realtà di fatto dell'epoca guglielmina e un'esperienza frequente nella Repubblica di Weimar. Sebbene li condividesse ampiamente nel reale e nella propria vita, il vasto pubblico poteva partecipare commosso alla lotta contro quei pregiudizi sociali condotta sullo schermo dai personaggi interpretati dalla Porten. I destini di tali personaggi, poi, ammantati di un superiore splendore e carichi di pathos, si trasformavano in belle immagini.

Quando Henny Porten per l'ennesima volta mette in scena l'amore materno viscerale, che spesso rasenta la follia, quell'amore che spazza via ogni altra cosa, così facendo non porta il proprio contributo alla segregazione domestica delle donne. In lei si avverte anche una forza serpeggiante al di sotto dell'ordine sociale, che trasmette soprattutto alle spettatrici una conferma di loro stesse, l'incarnazione tangibile di una produttività femminile che non si limita a lasciare il proprio segno nel quotidiano dentro casa, ma che negli anni della guerra si era trasformata in fattore sociale affatto nuovo. (Knuth Hicketier, *Mütterliche Venus und leidendes Weib*, in Helga Belach (Hg.), *Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*, 1986)

*They are trashy stories, familiar to a wide readership from those publications left weekly on the back stairs, however, they also contain aspects of real everyday stories of suffering. After all, the abandoned young girl with her illegitimate child and her social ostracism are facts of Wilhelminian social life and still a prevalent experience in the Weimar Republic. Although actually living according to those same prejudices against which the Porten figures were battling on screen, a broad public could still turn their attentions to these figures with great sympathy, for their fates were presented with feeling, with a super gloss, as a beautiful image.*

*When Henny Porten repeatedly portrays a passionate, often raging maternal love that overrides all else, she serves not just to domesticate women. She also vividly embodies a force capable of getting around the social order and providing the female viewers, above all, with a confirmation of their being. It also gives a graphic impression of that particular female productivity which not only influenced everyday life at home, but also became a new social factor in the war years. (Knuth Hicketier,*

“Mütterliche Venus und leidendes Weib”, in Helga Belach (Hg.), Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960, 1986)

ore 10.00

**DIE SIEGER** (*I vincitori* / Germania, 1918). R.: Rudolf Biebrach. Sc.: dal romanzo omonimo di Felix Philippi (1914). Scgf.: Jack Winter. F.: Karl Freund. M.: Kapellmeister Bechstein (pseudonimo di Giuseppe Becce). In.: Rudolf Biebrach (il professore di musica Assing), Henny Porten (Konstanze, sua figlia), Arthur Bergen (Camille Düpaty), Bruno Decarly (Siegmond Freystetter), Elsa Wagner (signora Freystetter, sua madre), Paul Biensfeld (il rilegatore Gerum). P.: Messters-Film GmbH (der Ufa), Berlino.

35mm. L.: 620m. D.: 30'a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles.

Da: Nederlands Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Deborah Silberer

Il mito di Henny Porten venne sostenuto e portato a compimento e perfezione dall'eccellente organizzazione della ditta Messter grazie alla quale negli anni Dieci venne garantita la presenza pressoché universale di Henny Porten nei cinematografi tedeschi. I film in serie della star Porten ammontavano solitamente a otto-dieci pellicole l'anno, e questo fatto già di per sé assicurava la sua massiccia presenza nei cinema tedeschi. E tuttavia – cosa che oggi stentiamo a credere – questa enorme popolarità si fondava materialmente sull'esiguo numero di 15-20 copie per film sull'intero territorio del Reich tedesco (l'imprecisione tra 15 e 20 discende dal fatto di calcolare fino a cinque le copie sostitutive del materiale danneggiato) le quali circolavano con grande rapidità – perfino nella sala Mozart di proprietà dei Messter a Berlino un film della Porten veniva programmato soltanto nella usuale settimana riservata alle prime visioni o al massimo per un'altra settimana ancora – , estrema precisione e in base a un calendario a lunga scadenza. Con esemplare regolarità, a intervalli che andavano dalle quattro alle sei settimane, ogni nuovo film della Porten veniva proiettato in una località diversa fino a quando faceva bella mostra di sé sullo schermo del “più remoto paesucolo di montagna”. Con Henny Porten si andava assolutamente sul sicuro. Così come lei poteva essere assolutamente sicura che il supporto organizzativo del suo enorme successo funzionasse alla perfezione.

In questo modo, Henny Porten rappresentò una parte importante ed estremamente tipica del cinema degli esordi, anche se non lo incarnava certo tutto: ma per ognuno significava qualcosa. È proprio questa molteplicità di aspetti a fondare il suo mito e ad aver fatto sì che assumesse proporzioni gigantesche. (Corinna Müller, in Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon des deutschsprachigen Films*, 1984)

*The myth of Henny Porten was rounded out and promoted by the Messter company's outstanding organisation, which guaranteed that Henny Porten was almost omnipresent in German cinemas during the second decade of this century. As a rule, Porten's star series consisted of no less than eight to 10 films per year, which alone enabled her to be constantly showing in German cinemas. Yet the material basis for this great popularity in the territory of the German Reich consisted, which is unimaginable today, of a mere 15 to 20 copies of each film (the difference results from calculating one to five substitute copies for cases of wear-and-tear). These copies did the rounds with great speed, extreme precision, and long-term. Even in Messter's own Mozart Hall in Berlin, a Porten film only ran for the usual premiere week, with one extra week at most. Regularly, usually at four to six week intervals, a new Porten film reached various local cinemas, until she finally adorned screens even in the “most remote mountain hamlet” (Pinthus). You could be absolutely sure of Henny Porten. And she could be sure that the organisational basis for her popularity functioned.*

*In this way, Henny Porten was a lot of things but nothing fully, and was thus very typical of early cinema: something for everyone. It was this many-sidedness which constituted her myth and enabled it to assume such dimensions. (Corinna Müller, in Hans-Michael Bock (Hg.), Cinegraph. Lexikon des deutschsprachigen Films, 1984)*

*ore 10.30*

**EBERT BEI ANNA BOLEYN** (*Visita del Presidente Ebert sul set del film "Anna Boleyn"* / Germania, 1920) P.: Messter Filmwoche

L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Münchner Filmmuseum

**ANNA BOLEYN** (Germania, 1920). R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Hans Kräly, Fred Orbing (pseudonimo di Norbert Falk). Scgf.: Kurt Richter. F.: Theodor Sparkuhl. In.: Henny Porten (Anna Boleyn), Emil Jannings (Henry VIII), Hedwig Pauly (Regina Katharina), Hilde Müller (Principessa Maria), Ludwig Hartau (Conte di Norfolk), Aud Egede Nissen (Johanna Seymour), Ferdinand von Alten (Marc Smeton), Paul Hartmann (Cavaliere Heinrich Norris), Maria Reisenhofer (Lady Rochford), Adolf Klein (Cardinale Wolsey), Wilhelm Diegelmann (Cardinale Campeggio), Friedrich Kühne (Arcivescovo Cranmer), Paul Biensfeldt (Jester, buffone di corte), Karl Platen (il medico personale), Erling Hanson (il conte Percy), Sophie Pagay (La Balia), Josef Klein (Comandante). P.: Messter-Film GmbH und Projektions-AG Union, Berlino.

35mm. L.: 2677m.. D.: 147' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

La ricostruzione, avvenuta nel 1998, è frutto della collaborazione tra Deutsches Filminstitut - DIF, Bundesarchiv-Filmarchiv e Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, a cui si è aggiunta in seguito la Fondazione Cineteca Italiana di Milano che ha fornito la copia nitrato con imbibizioni e viraggi.

La ricostruzione è stata realizzata a partire da un negativo originale nitrato del Bundesarchiv-Filmarchiv, apparentemente un negativo di seconda scelta prodotto utilizzando materiali originali e altri duplicati d'epoca.

~~Il film è una ricostruzione e il materiale prodotto con Desmetcolor nel 1998 è un duplicato a colori. La copia nitrato con imbibizioni e viraggi è stata fornita dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano. Il film è stato distribuito in Italia da L'Immagine Ritrovata, Bologna.~~

*The reconstruction happened in 1998 in cooperation between Deutsches Filminstitut - DIF, Bundesarchive-Filmarchive and Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung and at last with Fondazione Cineteca Italiana Milano, who provided the tinted and toned nitrate print.*

*The reconstruction had been made from an original nitrate negative of Bundesarchive-Filmarchive, which seemed to be a second choice re-rut negative, produced using original camera negative and dupe negatives of the time. Unfortunately reel 6 was missing, so that a later produced dupe negative/acetate needed to be used.*

*After we finished the reconstruction of the film, what means producing a b&w dupe negative, we had provided with the tinted and toned nitrate print of Fondazione Cineteca Italiana in order to produce tinted and toned prints by using Desmetcolor System. All laboratory work had been done by L'Immagine Ritrovata, Bologna.*

*Work on intertitles had been done by Optronic Potsdam.*

Paul Eipper visitò il set di *Anna Boleyn* insieme al pittore Lovis Corinth. Da *Conversazioni di atelier con Liebermann e Corinth* (Monaco, 1971), riportiamo la descrizione di tale visita:

“L’uomo in costume da cavaliere è Paul Hartmann, la donna al suo fianco è Henny” Porten. Davanti ai due Ernst Lubitsch, seduto su di un grezzo sgabello e in maniche di camicia, dirige la scena. Cioè urla, grida rivolgendosi agli attori in modo tale che questi, intimiditi, fanno esattamente tutto quello che lui ordina. Come se non bastasse, il lamento del violino. “Stop!”, ordina il regista. L’operatore si ferma, l’aiuto operatore all’altro apparecchio fa lo stesso, il tecnico delle luci spegne i riflettori, il violino smette di suonare, dal pianoforte giunge un’ultima nota e anche l’armonium tace. Ma già, senza moderare la voce, Lubitsch ordina: “Tutto da capo!”. Sopra Henny Porten i riflettori Jupiter si accendono in tre o quattro riprese, a sinistra e a destra dell’attrice ce ne sono altri due, all’altezza del suo sguardo altri due ancora. La luce bluastria, crepitando, scorre sui visi degli attori truccati in modo innaturale, la musica riprende, Lubitsch ordina “Silenzio!”, e di nuovo si mette a gridare: “Hartmann, afferra la sua mano più in alto, più forte, Porten girati dall’altra parte! Hartmann afferrala! convincila! insisti con le parole! tienila stretta! Porten, testa indietro! Lui ti dice qualcosa, ti fa piacere, lo respingi, Hartmann, afferrala ancora più forte, più forte! Tu la ami, tu tremi, la tua bocca sussurra, Porten sei spaventata! Adesso Hartmann, in ginocchio! - Bene! Basta con le luci!”. La musica tace e il regista si sbottona ancora un poco la camicia”. (Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler, *Ernst Lubitsch*, 1984)

*Paul Eipper visited the set of Anna Boleyn with painter Lovis Corinth. We cite his impressions from Ateliengespräche mit Liebermann und Corinth (München 1971) :*

*The knight is Paul Hartmann, the woman beside him Henny Porten. In front of the couple Ernst Lubitsch, seated on a crude stool in shirt sleeves, directs the scene. That is he shouts, screaming at the actors in such a way that they, intimidated, follow exactly his orders. As if the laments of the violin was not enough. “Stop!” orders the director. The cameraman halts, the assistant cameraman of the second unit does the same, the lighting technician extinguishes the reflectors, the violin stops playing, from the piano a final note arrives and the harmonium falls silent. But already, without lowering his voice, Lubitsch orders: “Let’s take it from the top!”. Above Henny Porten’s head, three or four Jupiter reflectors light up, there are two of them on either side of the actress, and two more at the height of her eyeline. The bluish light, crackling, suffuses the unnaturally made-up faces of the actors, the music starts again, Lubitsch orders “Silence!”, and again he begins to shout: “Hartmann, clutch her arm higher up, tighter, Porten, turn away! Hartmann seize her! Convince her! Insist with words! Hold her tight! Porten, back with your head! He tells you something, it pleases you, you push him away, Hartmann, hold her tight, tighter! You love her, you tremble, your mouth whispers, Porten, you are frightened! Now Hartmann, kneel! - Good! Lights off!”. The music stops and the director opens another button of his shirt. (Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler, Ernst Lubitsch, 1984)*

ore 14.45

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Henny Porten*

**INGE LARSEN** (Germania, 1922/1923). R.: Hans Steinhoff. Sc.: Karl Vollmoeller, Hans Steinhoff. Scgf.: Ludwig Kainer, Franz Lück, Alfred Junge. F.: Helmar Larski. C.: Ludwig Kainer. Kinomusik: Alexander Schirrmann. In.: Henny Porten (Inge Larsen), Paul Otto (Barone Kerr), Ressel Orla (Evelyne), Wassilij Wronsky (servitore di Kerr), Paul Hansen (Jan Olsen), Hans Albers, Ludwig Rex. P.: Henny Porten-Film GmbH, Berlino. Pd.: Henny Porten.

35mm. L.: 1445 m. D.: 75’a 18 f/s. Didascalie flash inglesi/*English Flash intertitles*.

Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Positivo stabilito nel 1986 dal Gosfilmofond of Russia, probabilmente a partire da un negativo nitrato / *Gosfilmofond of Russia made the print for the Kinemathek in 1986, probably from a master nitrate*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Scrivere un copione per Henny Porten non è difficile. In quasi tutti i film tiene in braccio un bambino. È sempre una mamma commovente. È sempre infelicemente sposata. Matrimoni immancabilmente caratterizzati dalla disparità sociale. Con un barone, un conte, un principe, perfino con un re. Se solo gli sceneggiatori allargassero di un poco il loro orizzonte tematico, si ritroverebbe a sposare anche un dio.

L'aristocratico coniuge pretende che lei frequenti i balli. Che si comporti come una grande dama avvezza alla mondanità. Lei invece preferisce stare accanto alla culla del suo bimbo o occuparsi della casa. È una tedesca autentica, al cento per cento. Da qui il dissidio. Quando il signor coniuge non è in casa, la baronessa, la contessa, la principessa a mezzogiorno mangia in cucina. Non si sente a suo agio in quei grandi saloni vuoti, solenni, privi di intimità, senza ficus e senza gerani.

Dal 1911, quando apparve sullo schermo per la prima volta, Henny Porten di film in film ha tenuto alto il vessillo dei ricordi e del sogno della donna tedesca del periodo prebellico: e l'ha tenuto vivo nel paese degli orfani, delle tasse, un paese dove mezzo chilo di pane costava un bilione di marchi, e le bambine di otto anni si prostituivano, sconvolto dalle rivolte, da una rivoluzione fallita, dalla fame e dalla sifilide.

Il ricordo della letteratura tedesca e della filosofia idealistica, singolarmente infranto in questa donna. Il ricordo di Goethe. Della famiglia, delle calze sferruzzate in casa. Delle "armi scintillanti" della Germania guglielmina. Della vera poesia. Della culla dell'infanzia, l'amata, tenera, superflua culla. Del caffè vero (non di ghiande tostate) con la panna montata. Il ricordo del viaggio in Italia, con il Baedeker in mano mentre si percorrono gallerie e musei. E delle donne delle quattro K. (Ismael Urasow, "Henny Porten (1926)", in Helga Belach (ed.), *Henny Porten, Der erste deutsche Filmstar, 1890-1960*, 1986)

*It's not difficult to write a screenplay for Henny Porten. In almost all her films she is carrying a baby on her arm, is a touching mother. She is always unhappily married in those films. Caught in a marriage between unequals, with a baron, a duke, a prince, even with a king. Were German script writers to broaden their thematic horizon a bit, she might even be married to a god.*

*The aristocratic husband demands that she go to balls, that she behave like a woman of the world. But she prefers to sit at her child's cradle or busy herself about the house. She is a one-hundred percent German woman. Thus the rift. When her honourable husband is not at home, the baroness, duchess, princess, eats lunch in the kitchen. She does not feel at ease in the large uncomfortable ceremonious rooms with no rubber plants and geraniums.*

*Since 1911, when she first appeared on screen, from film to film Henny Porten has borne in honour the memory, the dream, of the German pre-war woman, through the land of orphans and taxes, astronomical prices for a loaf of bread and eight-year-old prostitutes, through uprisings and a suppressed revolution, through hunger and syphilis. In a peculiar way, this woman reflected the memory of German literature and idealist philosophy. Of Goethe. Of the family, of hand-knitted socks. Of the "shining defence forces" of Wilhelminian Germany. Of true poetry. Of the lullaby of childhood, that dear, familiar, gentle, superfluous lullaby. Of genuine coffee, not roasted acorns, with thick cream. Of the trip to Italy, through museums and art galleries Baedeker in hand. And of the so-called women of the four Cs (church, clothes, cooking, children). (Ismael Urasow, "Henny Porten (1926)", in Helga Belach (ed.), *Henny Porten, Der erste deutsche Filmstar, 1890-1960*, 1986)*

ore 16.05

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Lyda Borelli*

**FIOR DI MALE** (Italia, 1915). R.: Carmine Gallone. S.,Sc.: Nino Oxillia. F.: Domenico Grimaldi. In.: Lyda Borelli (Lyda), Augusto Poggioli (il banchiere Rogers), Cecyl Tryan (Cecyl), Fulvia Perini (Fulvia Rogers), Ruggero Barni (Ruggero Davusky). P.: Cines, Roma.

35mm. L.: 1291m. D.: 62' a 16 f/s. Didascalie italiane/Italian intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands filmuseum

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Marco Dalpane

Confesso di uscire spesso dal cinema profondamente commosso e scosso. Nel loro insieme i drammi cinematografici sono peraltro destinati a commuovere e a produrre sentimenti edificanti, pur non disdegnando il condimento del sensazionale. E naturalmente questi siffatti drammi sono privi di valore letterario. Ma vi sono altri valori oltre a quelli letterari: i valori della vita, quelli della vicenda esemplare. Vittoria dei buoni sui cattivi, magnanimità del perdono, occhi umidi raggianti di gratitudine e d'amore reclamano con urgenza di trovare il loro corrispettivo nella vita reale. No, il cinema non attende alla pubblica moralità, anzi all'opposto è ultramoralistico, pedantemente moralistico.

Infine: che pensare dell'arte della recitazione in cui eccellono straordinari interpreti? A quanti di noi è dato di vedere in carne e ossa sulla scena una Francesca Bertini, una Robinne, una Lyda Borelli, una Asta Nielsen, una Porten, una Mistinguett? Ebbene, al cinema esse ci vengono amabilmente a trovare e fin dall'inizio della proiezione si presentano davanti a noi con un seducente sorriso. Ma poiché con l'assenza della parola il ruolo principale, nel cinema, spetta alla mimica e alla gestualità, in questo campo sommi maestri si rivelano gli italiani. Qui si assiste ad autentiche rivelazioni formali, si pensi per esempio al modo di camminare o al gioco delle braccia. E quando a una tale maestria si accompagna la bellezza, allora nella sfera dell'eccellenza si raggiunge il sublime, in una parola: Lyda Borelli. (Carl Spitteler, *Meine Bekehrung zum Cinema*, "Basler National-Zeitung", 11. April 1916, in Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, 1984)

*I admit to often returning from the cinema moved and shaken to the core of my being. The cinema dramas are all sentimental and virtuous pieces, although served in a sensational sauce. Admittedly, that kind of thing is of no literary value. But then there are values other than literary ones: the values of life, of example. The victory of good over evil, noble-minded clemency, gratitude and love reflected in tear-filled eyes, all of these urgently ask for something similar in real life. No, the cinema is certainly not a threat to morals, rather the opposite: it is ultra-moral, pedantically moral.*

*Finally, what is one to think of the acting performed by excellent artists? How many of us get to see a Francesca Bertini, a Robinne, a Lyda Borelli, an Asta Nielsen, a Porten, a Mistinguett in person on stage? Well, in the cinema they are our guests, and are friendly enough to introduce themselves to us with a charming smile before the showing starts. And as facial expressions and gestures play such a major role in the cinema, due to the absence of the spoken word, those masters of facial expressions and gestures, that is to say, the Italians, are the finest to behold. You experience veritable revelations, for example, in a person's gait, the play of their arms. And if that mastery is coupled with beauty, then in the highest realm we join the sublime, in a word: Lyda Borelli. (Carl Spitteler, "Meine Bekehrung zum Cinema", Basler National-Zeitung 11 April 1916, in Fritz Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984)*

ore 17.10

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**MOON OVER HARLEM** (*La luna sopra Harlem / USA*, 1939). R.: Edgar G. Ulmer. S.: Mathew Mathews. Sc.: Shirley Castle. F.: Burgi Contner, Edward Hyland. Mont.: Jack Kemp. M.: Donald Heywood. In.: Bud Harris, Cora Green, Inzinetta Wilcois. P.: Meteor Productions. 16mm. L.: 750m circa. D.: 68' a 24 f/s, bn

Da Edgar G. Ulmer Preservation Corp.

PB: Come andò con *Moon Over Harlem*?

EGU: Quel lavoro arrivò attraverso una persona molto amica dell'autore di *Green Pastures* e *Porgy*, DuBois Hayward. Quella persona aveva una sceneggiatura. Io non avevo niente a che fare con l'organizzazione del film, ma venni assunto come regista. In realtà, quando arrivai io il film era già stato preparato. Era quasi del tutto pronto per le riprese. Avevano un contratto con la catena di cinema di negri, nel Sud. Allora c'erano cinema per i neri e cinema per i bianchi. Avevo quattro giorni per girare il film. Due giorni in uno studio, un vecchio deposito di sigari risistemato alla meglio nel New Jersey, e poi gli esterni, come il nightclub di Harlem, dove dovevamo girare dopo le due del mattino.

PB: Quando tutti erano andati a casa.

EGU: Già. Fu davvero un'esperienza. C'erano pochissimi soldi. Potevano essere al massimo 8.000 dollari in contanti. Seppi che i cantanti, e ne avevamo più di cinquanta, venivano pagati 25 centesimi al giorno e dovevano spostarsi tra Harlem e Jersey. Era una delle cose più misere che abbia mai fatto. Non avevamo niente. Non avevamo rulli completi di pellicola - usavamo solo rimanenze. Può immaginarsi - dovevamo ricaricare la macchina ogni due minuti, dato che certi pezzi di pellicola erano lunghi solo trenta metri. Non era una cosa da poco. Ma abbiamo fatto un buon film. Ho sperimentato per la prima volta quello che poi è stato definito stile alla Rossellini. Non usavamo attori, ma persone normali, ed erano molto naturali.

PB: Prese dalla strada?

EGU: Sì. Mi avevano dato due settimane per fare le prove a Harlem.

PB: Era un musical?

EGU: Un musical. Sì. Molto stile *Three Dark Saints* o *Porgy and Bess*, ma realmente Nero. Donald Hayward fece le musiche. Nessuno dei creativi era bianco.

PB: Tranne lei.

EGU: Tranne me.

(Peter Bogdanovich, "Edgar G. Ulmer. An Interview", *Film Culture*, 58.59.60, 1974)

*PB: How did Moon Over Harlem come about?*

*EGU: That came about through a boy who was very friendly with the man who wrote Green Pastures and Porgy, DuBois Hayward. The boy had a script. I had nothing to do with the organization of the picture but was hired as the director. As a matter of fact, the picture was cast when I came in. It was nearly completely ready to go. They had a contract from the Negro circuit in the South. At that time there were black theatres and there were white theatres. I had four days to make the picture. We had two days in a studio, an old cigar warehouse, which was rigged up in New Jersey, and the actual locations, like the nightclub up in Harlem, which had to be done after two o'clock in the morning.*

*PB: When everybody had gone home.*

*EGU: Yah. So it was quite an experience. It was done for very little money. There couldn't have been \$8,000 in cash there. I knew that the singers, we had over fifty of them, were paid 25 ¢ a day and they had to travel back to Harlem and over to Jersey. It was one of the most pitiful things I ever did. It was done on nothing. We didn't have full reels - it was all done with short ends. So you can imagine - we had to re-load the camera every two minutes, because some of the short ends were only a hundred feet. It was really something. But we made quite a good picture. I tried for the first time what was later on called the Rossellini style. We didn't use actors, we used real people, and they were very natural.*

*PB: From the streets?*

*EGU: Yah. I was given two weeks to rehearse up in Harlem.*

*PB: It was a musical?*

*EGU: Musical. Yes. Very much in the style of Three Dark Saints and Porgy and Bess, but really Negro. Donald Hayward did the music. None of the creative people were white.*

*PB: Except you.*

*EGU: Except me.*

(Peter Bogdanovich, "Edgar G. Ulmer. An Interview", *Film Culture*, 58.59.60, 1974)

ore 18.20

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Henny Porten*

**HENNY PORTEN BESUCHT DÜSSELDORF** (Germania, 1925).

35mm. L.: 62m. D.: 4' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da.: Bundesarchiv Filmarchiv

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Henny Porten*

**HENNY PORTEN ZUR PREMIERE VON “LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN” IN DÜSSELDORF** (T.l.: *Henny Porten alla prima del film “Luise, Königin von Preussen” / Germania, 1931*).

35mm. L.: 43m. D.: 2' a 24 f/s.

Da: Bundesarchiv Filmarchiv

*Accanto alle Divine apparizioni / Besides Divine apparitions*

**FAMILIE BUCHHOLZ** (*La famiglia Buchholz / Germania, 1943*). R.: Carl Froelich. In. Henny Porten, Paul Westermeier, Kathe Dyckhoff, Marianne Simson, Gustav Fröhlich, Grethe Weiser, Elisabeth Flickenschildt, Jacob Tiedtke.

35mm. L.: 2582m. D.: 90' a 24 f/s. Versione tedesca / German version

Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Deutsches Filminstitut e della Murnau Stiftung

Positivo bianco e nero stabilito da un negativo originale nitrato / *B&W positive from an original nitrate negative*

Henny Porten non era certo impegnata politicamente in senso stretto, né è possibile descriverla come un'icona dell'emancipazione femminile. Esistono tuttavia alcune contraddizioni nella sua immagine di maternità bionda. Molti dei suoi film muti prendono posizione contro pregiudizi e problemi sociali. Lei stessa era notevolmente anticonformista: rimase una grande star anche quando gli schermi erano dominati non solo dalle Vamp, ma anche dalle Girl. Riuscì a fare il salto nel sonoro. Nel 1933 interpretò *Mutter und Kind* di Hans Steinhoffs, ufficialmente riconosciuto “di valore politico per lo Stato”. Rimase poi in disparte per anni per aver rifiutato di divorziare dal marito ebreo. Nel 1943 ottenne un ruolo di prestigio, che le offriva anche nuove possibilità come attrice, quello di Wilhelmine Buchholz. Dopo la fine della guerra sperò invano in offerte di lavoro adeguate alle sue ambizioni artistiche e morali. Recitava di tanto in tanto nei teatri di Lubecca e Amburgo e al cinema ottenne solo un ruolo secondario in una commedia. Nel 1953/54, nella DDR, fu protagonista di *Carola Lamberti* e *Das Fräulein von Scuderi*, entrambi prodotti dalla Defa. Nel 1957 tornò infine a Berlino dove, nel 1906, aveva iniziato la propria carriera. Scomparve nel 1960. E' tempo di ricordarsi di lei. (Helga Belach, *Henny Porten*, 1986)

*Henny Porten was certainly not engaged politically in a strict sense, nor is it possible to describe her as an icon of feminine emancipation. Nevertheless her blonde maternal image does embody a few contradictions. Many of her silent films are posed against prejudice and social problems. She herself was a noteworthy anti-conformist: she remained an enormous star even when the screen was dominated not only by the Vamp, but also by the Girl. She succeeded in making the jump into sound. In 1933 she was in Hans Steinhoffs' Mutter und Kind, officially of recognized “political value to the State”. She then remained aside for years because she refused to divorce her Jewish husband. In 1943 she obtained a prestigious role, offering her new possibilities as an actress, that of Wilhelmine Buchholz. After the end of the war she hoped in vain for job offers suitable to her artistic and moral ambitions. She played extensively in the theaters of Lubeck and Hamburg and in the cinema obtained only a secondary role in a comedy. In 1953/54, in the DDR, she was the protagonist in Carola Lamberti and Das Fräulein von Scuderi, both produced by the Defa. In 1957 she returned at last to Berlin where, in 1906, she had initially began her career. She died in 1960. It is time to remind ourselves of her. (Helga Belach, Henny Porten, 1986)*

**Piazza Maggiore**

ore 22.00

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**NOVIJ VAVILON** (*La nuova Babilonia / URSS, 1929*). R.: Grigori Kozintzev, Leonid Trauberg. F.: Andrei Moskvin. In.: D. Gutman, Sophie Magarill, E. Kuz'mina, Sergei Gerasimov, S. Gessev, A. Gluchkova, E. Tcherviakov, Andrei Kostritchkin, A. Zaritzkaia, Vsevolod I. Pudovkin, O. Jakov.

35mm. L.: 2095m. D.: 72'. Didascalie tedesche/German intertitles

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Suisse

Copia positiva stampata a partire da un positivo d'epoca, nitrato bianco e nero, con didascalie tedesche, conservato dalla Cinémathèque Suisse / *Preserved from an original nitrate positive, b&w, with German intertitles, held by the Cinémathèque Suisse.*

Partitura originale di / *Original score by*: Dmitri Shostakovich (Ed. Ricordi). Diretta da / *Conducted by*: Mark Fitz-Gerald. Eseguita da / *performed by* Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"

*Comunque, in che cosa consiste esattamente la vostra concezione del montaggio intellettuale? Prendiamo per esempio una delle prime scene del film: il tamburo, le danze, la macchina da cucire, i calzolari, le lavandaie, gli ombrelli. Su quale principio si basa questa serie di associazioni?*

Tutto è stato incluso tra le modifiche dell'ultimo momento. All'inizio non c'era niente del genere. Praticamente tutta la prima parte si svolgeva in un grande magazzino dove i commercianti vendevano merce diversa: grande uso del montaggio, ma unità di luogo. Nessun padrone, nessun tamburo, nessuna danza sul palcoscenico - non c'era niente di tutto questo. C'era, molto semplicemente, una scena nel magazzino, nella quale l'eroina riceveva il biglietto che l'invitava al ballo. E poi c'era una grande scena del ballo con una sua vicenda interna. Abbiamo modificato tutto in questa maniera: abbiamo mostrato il treno e, dopo il treno, il giardino. Al momento del montaggio abbiamo riunito tutto con la scritta "Vendesi a buon mercato". Si vende a buon mercato la forza militare, si vendono a buon mercato le attrici e si vende a buon mercato la merce nel negozio. Poi, dovevamo mostrare il padrone "come padrone". Sottolineare la grandiosità del momento della sua apparizione. Suona il tamburo. Secondo logica narrativa, in quel momento non doveva suonare alcun tamburo, ma funzionava come accompagnamento. Inoltre: se un padrone è un padrone, allora deve comandare qualcuno. Appaiono quindi le lavandaie, le cucitrici, i calzolari. La macchina da cucire, come il tamburo, l'abbiamo presa solamente perché aveva un buon ritmo, e infatti ci è stato rimproverato: "dunque tutto il senso della Comune dipende dal fatto che le macchine da cucire hanno iniziato a lavorare più velocemente?". Ma noi avevamo deciso: se il ritmo dell'immagine produce un effetto di allegria, se i personaggi non soffrono ma sorridono, questo significa "Comune". Questa è la cosa principale; la seconda è la musica.

*Anche la musica di Shostakovich ha avuto un rilievo, nell'organizzazione del montaggio del film?*

Se confrontata con la pratica abituale dell'accompagnamento musicale per film, la musica di Shostakovich per *Nuova Babilonia* sembrava semplicemente una stonatura, una cacofonia, perché era musica nel pieno senso della parola. Gli spettatori erano abituati a melodie vivaci, animate; l'orchestra conosceva queste melodie a memoria, si aprivano gli spartiti e si suonava. Shostakovich propose una nuova opera musicale. Bisognava farla imparare, e per questo non c'erano tempo né soldi. Così il film con la musica di Shostakovich si proiettò solo in tre cinema di Leningrado. La musica si dissociava dall'immagine: sullo schermo c'erano i funerali e dall'orchestra arrivava il cancan, oppure, al contrario, nel film il cancan e dall'orchestra musica da funerale. Dunque, inevitabilmente, lo spettatore era spaesato: com'è che anziché *La preghiera della vergine* oppure *Solveig* di Grieg, improvvisamente arrivava l'invenzione nuova di un musicista d'avanguardia? Un personaggio importante mi raccontava che lui, coi propri occhi, aveva visto sui muri del Cinema Aurora la scritta di uno spettatore: "Il

direttore d'orchestra era ubriaco". (Natalia Nussinova, "Nuova Babilonia settant'anni dopo - Conversazione con Leonid Trauberg", *Cinegrafie*, n. 12, 1999)

*In any case, what was in essence your notion of intellectual editing? Let's take for example one of the first opening scenes. The drum, the dancing, the sawing machine, the shoemakers, the laundry ladies, the umbrellas. If this was for you a train of associations, what was the principle behind that?*

You see, all this we included with the last minute touch-ups. Before there was nothing like that. The first part of the film was the one which we changed the most. I don't remember if the steam engine was there – I think so – and then a great part about the store. In practice the entire first part was dedicated to the store with people selling all kind of goods: everything was put together during editing, but all inside the store. No owner, no drum, no dance on the stage, there was nothing like that, but there was simply a scene with the store and the heroine received an invitation for a ball, soon followed by the grand scene of the ball with its own secondary story. Then we changed everything as follows: the train and after the train the garden. From the editing point of view we combined everything with the sign "We sell cheaply": we sell cheaply the armed forces, we sell cheaply actresses, as well as the goods in the store. After that we had to show the owner as the "boss", by underlining the importance of his entry with the booming of a drum. From the action perspective, no drum was supposed to be there, but as an accompaniment it worked well. An orchestra was meant to be there, but we did not trust it, and then we showed it with an image. Again, if we had a boss, then he must order around someone else, and at that point we showed the laundry ladies, the shoemakers and the seamstresses. The sawing machine, like the drum, we took it only because it had a good rhythm, and in fact someone complained: "So, the meaning of the Commune is just that machines worked faster than before?". We had however made our minds: if everything started again in a happier mood, if they did not suffer, but on the contrary they were laughing, then all this spelt "Commune". This is the most important thing and the second one is the music.

*Did Shostakovich's music enter also in the editing of the film?*

From the point of view of the music also of the film, Shostakovich's music for *Novy Vainon* seemed out of place, and even cacophony, because it was really music in itself. Audiences were used to lively and animated melodies, and the orchestra knew all of them, they had just read their scores and started playing. Shostakovich prepared a new score and they had to learn it, but there was not time or money to do so. The film with Shostakovich's score was screened only in the theatres in Leningrad, while everywhere else, there was a slight away a separation between the two. You could see that on the scene there was a funeral, and the music was a canon, on the contrary in the film there was a canon and the orchestra played it. Audiences as well felt out of place. How it came about that instead of *The Virgin's prayer* or Grieg's *Solveig*, there was his invention by an avant-garde composer? An important anecdote that I saw personally on the walls of Aucat theatre is writing: "The orchestra director was drunk" (Natalia Nussinova, "Nuova Babilonia settant'anni dopo - Conversazione con Leonid Trauberg", *Cinegrafie*, n. 12, 1999)

## *Cinema Lumière*

*ore 11.00*

*Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma della Cinémathèque Royale de Belgique - Film premiati all'International Experimental Film di Knokke nel 1963 / Award winning films of International Experimental Film, Knokke 1963.*

**BREATHDEATH** (USA, 1962/63). R.: Stan Vanderbeek. 35mm D.: 15'

**RENAISSANCE** (Francia, 1963). R.: Walerian Borowczyk. 35mm D.: 9'

Film premiati all'International Experimental Film di Knokke nel 1967 / *Award-winning films of International Experimental Film, Knokke 1967*

**WAVELENGTH** (USA, 1967). R.: Michael Snow. 16 mm D.: 45'

**SELBSTSCHÜSSE** (Germania, 1967). R.: Lutz Mommartz. 16 mm D.: 6'

**NAISSANT**. R.: Stephen Dwoskin. D.: 13'

**SOLILOQUY**. R.: Stephen Dwoskin. D.: 9'

**THE BIG SHAVE** (USA, 1967). R.: Martin Scorsese. D.: 5'

*ore 15.00*

Sala Mascarella del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna

Via Mascarella 44

### **DIVINE APPARIZIONI / DIVINE APPARITIONS**

Seminario sulle tecniche attoriali delle dive del cinema muto italiano / *Seminar on acting techniques of the divas of Italian silent cinema*

parteciperanno

Gerardo Guccini, storico del teatro, Università di Bologna / *theater historian, University of Bologna*

Eric de Kuyper, regista, storico del cinema, Università di Nijmegen / *filmmaker, film historian, University of Nijmegen*

Daniel Schmid, regista cinematografico e lirico, Flims / *filmmaker, opera director, Flims (Switzerland)*

Sabina Guzzanti, attrice / *actress*

*ore 19.00*

Gli incontri del Gamma Group / *Gamma Group Meetings*

Claudine Kaufmann (Cinémathèque Française), presentazione del restauro della collezione Marey / *presentation of the restoration of the Marey collection*

## **Cinema Fulgor**

*ore 9.00*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Maria Carmi*

**RÄCHENDE LIEBE** (*La vendetta dell'amore* / Germania, 1917). R.: Josef Stein. S.: Harry Waghalter. In.: Maria Carmi, Hedwig Strohbach. P.: Deutsche Bioscop. 35mm. L.: 1426m. D.: 79' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Gosfilmofond of Russia per concessione della Murnau Stiftung

Copia positiva stabilita nel 1989 a partire da un positivo nitrato con didascalie originali / *Preserved in 1989 from an original nitrate positive with original intertitles*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

*Maria Carmi* (Norina Gilli, 1880-1957). Sposata al commediografo tedesco Karl Vollmöller, Maria Carmi decise di diventare attrice su suggerimento di Max Reinhardt, del quale prese a frequentare la scuola di recitazione. E fu proprio Reinhardt ad offrirle un debutto d'eccezione con *Das Mirakel* (1911), una pantomima teatrale che ebbe la prima a Londra e l'anno dopo divenne

anche un film. Sempre con Reinhardt, la Carmi apparve in *Eine venezianische Nacht* (1912), “sapido impasto di burla, di sogno e di commedia dell’arte mista a romanticismo nordico” (Savio).

Ritornata in patria, la Cines ne fece la protagonista di *Retaggio d’odio* (1914), audace tentativo di film psicologico, regia di Nino Oxilia. Dopo altri due film, tra cui *La mia vita per la tua* (1914), soggetto di Matilde Serao, l’attrice divise con Giovanni Grasso e la Balestrieri il vedettariato del mitico *Sperduti nel buio* e fu poi accanto alla grande tragica Giacinta Pezzana in *Teresa Raquin*. Allo scoppio della guerra, seguì il marito in Germania ove rimase fino al termine delle ostilità; nel cinema tedesco divenne popolarissima attraverso una ventina di film oggi tutti andati perduti, salvo *Rächende Liebe* (*La vendetta dell’amore*, 1917), fortunatamente ritrovato nei fondi della cineteca di Mosca.

Atteggiamento altero, tratti signorili, una maschera severa ma dalle sfumature dolci, Maria Carmi fu ideale interprete di quei melò destinati al pubblico alto e medio-borghese, continuando sullo schermo una tradizione di prima donna di stile ottocentesco, alla quale veniva richiesto assieme alle doti professionali una avvenenza ed un fascino di qualità essenzialmente amorosa.

Nel 1920 la Carmi divorzia da Vollmöller e torna in Italia, dove i suoi film tedeschi, dopo una accurata degermanizzazione, vengono presentati come film italiani per eludere il boicottaggio ancora in atto verso i prodotti tedeschi. Anche se vecchi di cinque o sei anni, hanno un esito discreto, mentre critiche feroci e sonori dissensi incontra *Forse che sì, forse che no* (1922), dal romanzo di D’Annunzio, regia del francese Gaston Ravel. Delusa e amareggiata, la Carmi chiude con il cinema e torna alle scene: al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia interpreta Marinetti, Pirandello ed altri. Chiamata in America da Reinhardt per una ripresa de *Il miracolo*, che poi non ebbe luogo, l’attrice sposa a New York il principe georgiano Matchabelli, apre una scuola di recitazione, poi si darà agli studi esoterici. (Vittorio Martinelli)

Maria Carmi (*Norina Gilli 1880-1957*). Married to German playwright Karl Vollmöller, Maria Carmi decided to become an actress on Max Reinhardt’s advice and attended his acting school. Reinhardt offered her an exceptional debut with *Das Mirakel* (1911), a stage pantomime which had had its première in London the previous year and was adapted for the screen in 1912. Again with Reinhardt, Carmi appeared in *Eine venezianische Nacht* (1912) “a tasty mix of farce, fantasy and commedia dell’arte held together by northern romanticism” (Savio).

After returning to Italy, Cines signed her up for *Retaggio d’odio* (1914), a bold attempt to make a psychological film, directed by Nino Oxilia. After two features, including *La mia vita per la tua* (1914), written by Matilde Serao, the actress appeared with Giovanni Grasso and Balestrieri in the legendary *Sperduti nel buio* and then in *Teresa Raquin* with great tragic actress Giacinta Pezzana. At the onset of the war she followed her husband in Germany where she stayed till the end of the conflict; she became extremely popular in German cinema thanks to around twenty films which have all been lost, except for *Rächende Liebe* (1917), fortunately rediscovered in the Moscow film archive.

Haughty, with classic features, a severe expression sweetened by soft hues, Maria Carmi was the ideal actress for melodramas tailored to the taste of high and middle-class audiences, continuing on the screen the tradition of the nineteenth-century prima donna, who was appreciated not only for her acting but also for her essentially erotic beauty and charm.

In 1920 Carmi divorced Vollmöller and came back to Italy, where her German films, after being thoroughly de-Germanized, were distributed as Italian features in order to bypass the boycott against German products. Already five or six years old, they were quite successful, while ferocious criticism and high-voiced dissension were meted out for *Forse che sì, forse che no* (1922), based on D’Annunzio’s novel, and directed by French Gaston Ravel.

*Disappointed and embittered, Carmi left the cinema and returned to the stage: for Bragaglia's Teatro degli Indipendenti she played Marinetti, Pirandello and other playwrights. Called by Reinhardt for a rerun of The Miracle in America, the actress married Georgian Prince Matchabelli in New York, opened an acting school and later took up esoteric studies. (Vittorio Martinelli)*

Quando Maria Carmi bacia ogni poro del suo corpo è un paio di labbra aperte, quando esulta, la gioia guizza come una fiamma al calor bianco dalla punta delle sue dita. Quando si dispera, spasima con tutti i nervi convulsi come sotto il taglio di un dolore lampante. Non ho mai visto una devota abbracciare con più fervore l'immagine della vergine. La pietra sembrava sciogliersi sotto la supplica delle sue mani. Le eruzioni torrenziali di incandescenza transalpina irrompono. Il suo profilo affilato e aristocratico divide l'insieme di un'emozione nei suoi più misteriosi dettagli più di quanto una parola potrebbe mai. Le sue mani sono un prodigio da fiaba; vivono una vita loro queste mani illimitate, affusolate e sapienti, talvolta diventano gli artigli terribili di un predatore e subito dopo invocano col desiderio di una monaca tenera. Sono annunciatrici di massime beatitudini: si pongono allo stesso modo sulla nuca degli amanti e sui pugnali. Quando queste dieci snellezze di marmo di Carrara plasmato alla vita accarezzano una rosa o passano quasi involontariamente fra i ricci di un uomo non c'è bisogno di guardare l'attrice in volto, poiché le sue mani tradiscono tutto: l'agguato e l'amore, la crudeltà e la pia adorazione. Le mani di Maria Carmi sono un sogno selvaggio. (Manfred Georg, "Die Hände der Maria Carmi", 1916, ora in Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, 1984)

*When Maria Carmi moves to kiss every pore on her body becomes a willing pair of lips, when she exults, the joy flickers like a flame emitting white heat from from her fingertips. When she is in despair, her agony involves every nerve in her body as though trapped painfully in a snare. I have never seen a inprayer embrace the image of the Virgin with more fervor. The stone seemed to dissolve under the the plea of her hands. The torrential eruptions burst into transalpine incandescence. Her sharp, aristocratic profile splits the whole of an emotion in its most mysterious details more than a word ever could. Her hands have been elusively lifted from a fairy tale, they live a life of their own. These hands that know no limits, tapered and able, at times become the terrifying claws of a predator and immediately afterwards they invoke with the desire of a tender nun. They are the heralders of maxium beatitude: they place themselves in the same way upon the nape of their lover's neck as on lethal daggers. When these ten slimnesses of Carrara's marble, sculpted into life, caress a rose or pass almost involuntarily through the curly locks of her man's hair there is no need to look the actress in the face, as her hands would betray everything: the snare and the love, the cruelty and the devout adoration. Maria Carmi's hands are a savage dream. (Manfred Georg, "Die Hände der Maria Carmi", 1916 now in Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, 1984)*

Ore 10.20

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Francesca Bertini*

**IL NODO** (Italia, 1921). R., S., Sc.: Gaston Ravel. Scgf.: Alfredo Manzi. F.: Otello Martelli. In.: Francesca Bertini (la marchesa), Carlo Gualandri (il pittore), Giorgio Bonaiti (il marchese), Elena Lunda (l'amica del marchese), Rosetta D'Aprile (la modella), Isabella de Lizaso. P.: F. Bertini per la Caesar-film, Roma. Di.: U.C.I.

35mm. L.: 1000m. D.: 55' a 16 f/s. Didascalie italiane/Italian intertitles

Positivo stabilita nel 1999 a partire da una copia nitrato d'epoca, colorata e con didascalie italiane. /

*Preserved in 1999 from an original nitrate print, coloured and with original intertitles.*

Da: Scuola Nazionale del Cinema - Cineteca Nazionale

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Marco Dalpane

Il film racconta l'amore fra un pittore e una marchesa brutalizzata da un marito fedifrago. Per loro si sacrifica una giovane modella che il pittore aveva sostenuto quando ella era in difficoltà. La marchesa è creduta morta e i due possono fuggire insieme. Anni dopo, il marchese ritrova la moglie e la rivuole con sé. Interviene il pittore, i due lottano e sarà un quadro della modella-martire a far volgere le cose in favore del pittore.

*The film tells the story of the love between a painter and a marquise tortured by a treacherous husband. A young model, whom the painter had helped when she was in difficulty, sacrifices herself for them. The marquise is believed to be dead and the lovers are able to run away together. Years later, the marquis finds his wife and wants her to return to him. The painter intervenes and the two fight until the situation takes a turn in favor of the painter due to a painting of the model-martyr.*

Presentiamo: 1) la signora di tutti, croce e delizia del romanticismo carnale; 2) la donna dalla fatalità magnetica e impenetrabile; 3) la figlia della borghesia, fragile, difficile e severa; 4) la "mondana"; 5) la passionata, patetica e struggente.

Questi tipi, che citiamo come esempi, senza la pretesa di esaurirne la gamma, comparivano nel cinema italiano (cioè, press'a poco mondiale) di anteguerra, sotto i nomi di Francesca Bertini, Lyda Borelli, Maria Jacobini, Hesperia, Leda Gys.

Il fenomeno attrice è stato sempre una incarnazione del desiderio amoroso degli uomini e quindi, direttamente o di rimbalzo, dell'ideale autobiografico delle donne. Nel parallelogramma delle forze che creano il successo di una grande attrice, bisogna dunque calcolare una duplice corrente di frenesia: tanto più caratteristica, quando l'attrice si specifica in diva cinematografica. Il che spiega la sotterranea vena prossenetica di cui si alimenta il cinema; la quale, s'intende, non è da confondersi con la volgare taccia di erotismo che spesso cade su quest'arte. Vogliamo dire, in sostanza, che per noi la voga contagiosa del cinema è anche determinata da quell'amora che è una delle molle del mondo (...). (G. Debenedetti e A. Consiglio, "Dive, maschere e miti del cinema", *Cinema*, v.s., n. 5, 10 settembre 1936)

ore 11.20

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Leda Gys*

**LA PRINCIPESSA** (Italia, 1917). R.: Camillo De Riso. S.: dalla omonima novella di Roberto Bracco. Sc.: Camillo de Riso. F.: Alberto G. Carta. In.: Leda Gys (donna Sallustio / Alfonsina Battaglia), Camillo De Riso (principe Sallustio), Lido Manetti (il giovane corteggiatore). P.: Caesar-Film, Roma. 35mm. L.: 720m. D.: 39' a 16 f/s . Didascalie russe / Russian intertitles.

Da: Gosfilmofond of Russia

Frammento stabilito nel 1973 a partire da un positivo nitrato. / *Fragment preserved in 1973 from a nitrate positive.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Paolo Potì

E', questa *Principessa* (...), un ingegnoso rifacimento - dovuto a Camillo De Riso - d'una graziosissima novella piccante di Roberto Bracco. La novella - ed ora possiamo dire la commedia cinematografica - è intessuta abilmente sul canovaccio d'uno straordinario (un po' troppo straordinario!) caso di rassomiglianza tra due donne: una principessa e una danseuse, che portano in giro, per ambienti diversi ed opposti, la loro identica bellezza. Dal contrasto fra l'austerità dei costumi dell'una e la disinvoltura di quelli dell'altra, nascono episodi gustosissimi e situazioni esuberanti di fine umorismo. I moralisti

non s'allarmino: non si tratta di una Principessa scandalosa. Il buon Camillo De Riso, con mani monde, ha coperto di foglie di fico le eleganti licenziosità della novella di Bracco. Inutile dire che sullo schermo, meglio ancora che nella narrazione scritta, la somiglianza fra le due donne è prodigiosa, dato che Leda Gys somiglia perfettamente a... Leda Gys. Ella sostiene la parte della nobildonna con disinvolta sobrietà e quella della danzatrice con deliziosa birichineria. In entrambe si rivela un prezioso temperamento per l'interpretazione di buone commedie moderne. E di tali temperamenti, oggi, non c'è dovizia! Simpaticissimo, come sempre, Camillo De Riso, che, nella parte del principe, ci prova come egli sia veramente il principe... degli attori comici. Buona la messa in scena e buonissima la fotografia. Me ne compiaccio con la Caesar. (Tur., *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, Napoli, 10 maggio 1917.) (Bernardini e V. Martinelli, *Leda Gys attrice*, Coliseum, Milano, 1987.)

*It is, this Principessa (...), a brilliant remake - thanks to Camillo De Riso - of a gracious and racy short story by Roberto Bracco. The short story - and now we can say comic film - is skilfully interwoven onto a canvas of extraordinary (a little too extraordinary) case of resemblance between two women: a princess and a dancer, each of their identical physical beauty is then taken into very different and even opposite worlds. From the contrast of the austere costumes of the one and the confident ease of the other, flavorful episodes and exuberant situations are born of keen humor. Moralists, don't be alarmed: we aren't dealing with a scandalous princess. The good Camillo De Riso, with pure hands, has concealed with fig leaves the elegant licentiousness of Bracco's novella. It is useless to say that on the screen, or better yet, that in written narrative the resemblance between the two women is prodigious, given that Leda Gys resembles perfectly... Leda Gys. She sustains the role of the noblewoman with self-possessed sobriety and that of the dancer with delightful mischievousness. In either of the roles she reveals a precious temperament that is worthy of good modern comedy. Of such a temperament, today, there is not an abundance. Incredibly pleasant, as always, in the part of the prince, Camillo De Riso, proves that he could in fact be the prince... of comic actors. A mise-en-scène well executed and extremely well photographed, I am completely satisfied with the production-house Caesar. (Tur., *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, Naples, 10 May, 1917 now in Bernardini e V. Martinelli, *Leda Gys attrice*, Coliseum, Milan, 1987)*

ore 12.00

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**CACCIA AI MILIONI** (Italia, 1914 ca, titolo della copia). P.: Cines

35mm. L.: 1058m. D.: 58' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Gosfilmofond of Russia

Stampato da positivo nitrato nel 1983. / Preserved from an original nitrate print in 1983.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Film misterioso scappato alle filmografie di Bernardini e Martinelli che racconta di una caccia al tesoro attraverso una Roma bellissima ritratta all'inizio degli anni '10. Tutti i luoghi che saranno mostrati da un secolo di cinema (da Fellini a De Sica) compaiono qui, forse per la prima volta. Inevitabile il passaggio dagli studi Cines dove le star della compagnia attendono i concorrenti.

*Unknown film, not included in Bernardini-Martinelli's filmography, it tells the story of a treasure hunt across a beautiful portrait of Rome in the first part of the century. Places that will be visited by 100 years of cinema (from Fellini to De Sica) are shown here for the first time. Naturally, we pass through Cines' studios where the stars of the Company await the treasure hunters.*

Al termine del film, presso la segreteria del Festival in Piazza Maggiore, il Consolato d'Austria, l'Austria filmarchiv e l'Associazione per le ricerche di Storia del cinema offrono un aperitivo per la presentazione del volume *Wiener Schatten* dedicato al cinema muto austriaco.

*After the film the Austrian Consulate, Filmarchiv Austria and the Association for film history research are offering aperitifst the Festival Interpoint in Piazza Maggiore for the presentation of the volume dedicated to Austrian Silent film, Wiener Schatten.*

ore 14.45

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Vera Karalli*

**DIE RACHE EINER FRAU** (*La vendetta di una donna* / Germania, 1921). R.: Robert Wiene. In.: Vera Karalli, Franz Egenieff, Olga Engl, Boris Michailow.

35mm. L.: 1719m. D.: 94' a 16 f/s. Didascalie tedesche e russe / German and Russian intertitles.

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia positiva stabilita nel 1988 a partire da un positivo nitrato, le didascalie sono tradotte o fatte in Russia / *Preserved in 1988 from an original nitrate positive, intertitles are translated or produced in Russia.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Robert Wiene organizza l'unità del suo film intorno alla soggettività di Sanzia-Florinda. Egli consegue questo risultato creando una cornice all'azione che ha permesso di raccontare gran parte della storia in flashback, dal punto di vista della donna. Inoltre i primissimi piani, sia per numero sia per modalità, sono dedicati al mondo interiore di Sanzia-Florinda. Henri de Tessignies, che esplicitamente si situa al di fuori della storia, svolge una funzione narrativa come mediatore tra l'eroina tragica e il pubblico. È presente, ma come pretesto perché la storia sia raccontata. Egli, infatti, non influenza l'azione. La soggettività della storia di Sanzia-Florinda non viene minimamente scalfita da Henri. (Uli Jung, Walter Schatzberg, *Robert Wiene, der Caligari-Regisseur*, 1995)

*Robert Wiene centred his film around the subjectivity of Sanzia-Florinda. He achieved this by introducing a framework plot which enabled the greater part of the story to be told as a flashback, i.e., from her point of view. What is more, the kind and the number of close-ups point constantly to Sanzia-Florinda's inner world. Henri de Tessignies, who is deliberately not part of the story, assumes a narrative function, as mediator between the tragic heroine and the audience. He is present everywhere, but only as an occasion for the story to be told. He himself does not influence the plot. The subjectivity of Sanzia-Florinda's story is not affected by Henri. (Uli Jung, Walter Schatzberg, Robert Wiene, der Caligari-Regisseur, 1995)*

*Vera Karalli* (Wera Aleksejewna Karally, 1888-1972). Più nota come danzatrice - fu allieva di Gorskijl alla Scuola Imperiale di ballo moscovita e poi, dal 1906, scritturata al Bolshoi - Vera Karalli, che vantava origini greche, ha avuto una carriera densa di successi non limitati alla sola Russia; infatti Diaghilew se la portò a Parigi, facendole interpretare da protagonista *Le Pavillon d'Armide* di Fokin, spettacolo di punta dei Ballets Russes.

Nel 1915 divenne l'étoile assoluta del Bolshoi, ma già da qualche anno era stata tentata a fare del cinematografo. Figura esile, affusolata, dotata di una grazia innata, la Karalli apparve nelle prime riedizioni di *Guerra e pace* e di *Il cadavere vivente*; con il giovanissimo Mozzuchin fece coppia in *Crisantemi*, regia di Piotr Cardinin come i precedenti. *Crisantemi* venne giudicata opera severa e coerente; nel ruolo di Nevolina, la cui esistenza si conclude con un suicidio, la Karalli venne ampiamente lodata. Altrettanta tragica sorte concludeva *Le ombre del peccato*: Irina, la protagonista di questo film tratto da un romanzo di Aleksandr Amfiteatrov, cui Karalli prestava il suo malinconico volto, moriva assiderata in un parco.

In quasi tutti i film, Vera Karalli interpreta delle parti che le consentono di esibirsi in danze. In *L'amore di un consigliere di Stato* ha l'occasione di dimostrare la sua abilità tercorea, scatenandosi in una vivacissima polka. E nell'ultimo dei suoi film interpretati in Russia, *La morte del cigno*, l'unico attualmente visibile, l'attrice impersona Gisella, una giovane affetta da mutismo, la quale, dopo una delusione d'amore, si dà alla danza ed in breve raggiunge la celebrità. Un pittore che assiste al suo spettacolo, la convince a posare per lui e mentre lei mima la morte del cigno, il pittore la soffoca per ottenere maggiore realismo nella posa.

*La morte del cigno* uscì in Russia quando già cominciavano i primi tumulti rivoluzionari. Accusata di aver avuto un rapporto con Rasputin e temendo per la sua vita, Karalli abbandonò precipitosamente la Russia: a differenza di molti altri artisti che si esiliarono attraverso Odessa e la Turchia, Karalli preferì raggiungere fortunatamente Helsinki e di lì, attraverso i paesi baltici e la Prussia, raggiunse Berlino, ove Robert Wiene le offrì di interpretare la parte di protagonista in un film tratto da una novella di Barbey d'Aurevilly, *Die Rache einer Frau*. Per la prima volta in un film d'un altro paese, ma circondata da attori russi come Franz Egenieff e Boris Michailov, ed in un ruolo non di danzatrice, ma di intensa drammaticità, Vera Karalli seppe disimpegnarsi con una grande professionalità. Il film, recentemente ritrovato a Mosca, ci mostra una interprete di grande fascinazione.

La storia di Vera Karalli finisce qui: girò un altro film in Francia, *La notte dell'11 settembre* con Severin-Mars, e dopo qualche sporadica esibizione nei Balletti Russi si ritirò a vita privata. (Vittorio Martinelli)

Vera Karalli (*Wera Aleksejewna Karally*. 1888-1972). *More famous as a dancer than an actress – she was a pupil of Gorski in Moscow's Imperial Ballet School and since 1906 with the Bolshoi – Vera Karalli, who claimed Greek ancestry, had a very successful career non only in Russia: Diaghilew brought her to Paris as a protagonist for Le pavillon d'Armide by Fokin, the highly successful performance of the Ballets Russes.*

*In 1915 she became Bolshoi's prima ballerina, but for some times she had already been lured by cinema. With a slender and slim figure, gifted with an innate grace, Karalli appeared in the first versions of War and Peace and The Living Corpse; with very young Mozzuchin she acted in Chrysanthemums, directed by Piotr Cardinin as the two films mentioned previously. Chrysanthemums was considered a serious and coherent work and performing as Nevolina whose life ended with suicide, Karalli was highly praised. The same tragic end awaited her in The Shadows of Sin based on Aleksandr Amfiteatrov's novel, with the heroine freezing to death.*

*In almost all her films, Vera Karalli displayed her dancing talent. In The Love of a State Councillor she performs a wild polka. In the last film made in Russia, The Swan's Death, the only film of her Russian production accessible at the moment, the actress played Gisèle, a young girl who cannot speak and who, after being jilted in love, takes up dancing and soon becomes famous. A painter watches her performance and asks her to be his model; while she mimes the swan's death, the painter strangles her in order to make the scene more realistic.*

The Swan's Death was released in Russia, at the onset of revolution. Accused of contacts with Rasputin and fearing for her life, Karalli left Russia in a hurry. While many other artists went into exile via Odessa and Turkey, Karalli reached Helsinki after an eventful journey, and from there, via the Baltic countries and Prussia, she went on to Berlin, where Robert Wiene offered her the main part in a film based on a novel by Barbey d'Aurevilly, Die Rache einer Frau. Acting for the first time in a foreign film, but with many Russian actors, such as Franz Egenieff and Boris Michailov on the set, and in a non dancing, but highly dramatic role, Vera Karalli showed great professionalism. The film, recently rediscovered in Moscow, shows us a charming and glamorous actress.

Vera Karalli's story ends here: she played in another film in France, The Night of September 11<sup>th</sup>, with Severin-Mars and after few appearances in the Russian Ballets, she retired to private life. (Vittorio Martinelli)

ore 16.20

Divine apparizioni / Divine apparitions - Diomira Jacobini

**REVOLUTIONSHOCHZEIT** (Nozze di rivoluzione / Germania, 1926). sotto titolo: *Die Grosse Liebe*. R.: Anders-Wilhelm Sandberg.. S.: dall'opera omonima di von Sophus Michaelis. Sc.: Norbert Falk, Robert Liebmann. In.: Diomira Jacobini (Alaine de l'Estoile), Gösta Ekman (Marc-Arron), Karina Bell (Leontine, cameriera di Alaine), Walter Rilla (Ernst de Tressailles, fidanzata di Alaine), Fritz Kortner (Montaloup, commissario del comitato di sicurezza), Paul Henckels (Posper, vecchio servitore), Ernst Behmer. 35mm. L.: 2704m. D.: 99' a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Cinémathèque de Toulouse per concessione di Deutsches Filminstitut e della Murnau Stiftung  
Copia positiva stabilita nel 1989 dal Gosfilmofond of Russia / Preserved in 1989 by Gosfilmofond of Russia.

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by Alain Baents

Il film è tratto da un popolare romanzo di Sophus Michaelis, già portato sullo schermo nel 1914 da August Blom; vi ritornerà poi Hans H. Zerlett, nel 1937, con una nuova edizione. *Nozze di rivoluzione* venne realizzato nell'ambito di una produzione internazionale che vedeva riuniti tedeschi, danesi, svedesi ed italiani, da Anders Wilhelm Sandberg (1887-1938), un regista danese molto attivo all'epoca del muto nel campo dei film d'avventura e autore di un delicato *Klovnen* (1916), grande interpretazione di Valdemar Psilander. A Sandberg si devono anche varie riduzioni dickensiane (*La piccola Dorrit*, *Grandi speranze*, *David Copperfield*, *Il nostro comune amico*) con le quali la Nordisk, dopo la guerra mondiale, cercò vanamente di riconquistare i mercati internazionali. Ecco cosa scrisse Raul Quattrocchi su *Kines* (n.10 del 17 marzo 1929): "Ammiriamo innanzi tutto il coraggio del soggetto e della editrice che il soggetto ha accettato senza discussione. Questo diciamo perché il film non è a lieto fine e perché editare una pellicola di tal genere in un'epoca nella quale scenaristi ed industriali non si peritano di accontentare il pubblico con espedienti il più delle volte grossolani ed ingenui merita veramente il più incondizionato elogio e la più sincera ammirazione.

La conclusione di *Nozze di rivoluzione* è dunque drammatica; ma si tratta di una drammaticità che sconfinava dai limiti della umanità; si tratta di una drammaticità che sembra quasi voluta. Par quasi, infatti, che l'autore l'abbia a bella posta colorita di tinte fosche e violente, quasi per protestare contro l'ormai imperante abitudine del lieto fine. E bene ha fatto, anche se l'equilibrio del film sia in parte andato perduto.

*Nozze di rivoluzione* è, in sostanza, una pellicola eccellente. La figura di Montaloup - che dovrebbe essere l'espressione del periodo rivoluzionario che il film illustra - è osservata sotto un punto di vista

forse troppo ottimista, ma in compenso è egregiamente resa da Fritz Kortner. Tra gli interpreti - quali buoni, quali ottimi - quella che meno ci ha convinti è stata Diomira Jacobini". (Vittorio Martinelli)

*The film is based on a popular novel by Sophus Michaelis, already brought to the screen in 1914 by August Blom; in 1937 Hans H. Zerlett made a third version.*

*Revolutionshochzeit was made in the sphere of an international production that reunited the Germans, Danes, Swedes and Italians, by Anders Wilhelm Sandberg (1887-1938), the prolific Danish director of adventure films during the silent era and author of a delicate Klovnen (1916), highlighted by Valdemar Psilander's performance. He directed several adaptations of novels by Dickens (The Little Dorrit, Great Expectations, David Copperfield, Our Mutual Friend) with which Nordisk, after the world war, sought in vain to reconquer the international market.*

*Raul Quattrocchi wrote in Kines (n.10 of March 17th, 1929):*

*"First and foremost we admire the courage of the scriptwriter and the producer for making this film without hesitation. We say this because the film does not have a happy ending, and because it truly deserves the most unconditional eulogy and the most sincere admiration to make such a film in an epoch where scriptwriters and producers prefer to satisfy the public with cheap effects. The conclusion of Revolutionshochzeit is therefore dramatic; but it is a drama that pushes the limits of humanity; it is based on a dramaticism that almost seems deliberate. In fact, it almost seems that the author had it colored on purpose with violently darkened contrasts, as though to protest against the prevailing tendency of the happy ending. He did well, even if the equilibrium of the film was in part lost.*

*Revolution Hochzeit is, substantially, an excellent film. Montaloup's figure - that would have to be the expression of the danger of the revolutionary period that the film illustrates - is observed from a point of view that is perhaps too optimistic, but in compensation it is eminently rendered by Fritz Kortner. Between the actors - the good and the excellent ones - Diomira Jacobini is the least convincing."*  
(Vittorio Martinelli)

*ore 18.10*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - 100 Hitch*

**HITCH AL LAVORO.** D.: 45'. Videoproiezione

Dalla collezione dell'Academy Archive, Beverly Hills, una selezione di materiali non montati, "making of..", prove d'attore, trailers, film amatoriali con di e su Hitch. Un piccolo omaggio. Per il piacere di rivederlo. Con affetto (malcelato).

*From the collection of the Academy Archive, Beverly Hills, a selection of unedited material, "making of..", rehearsals, trailers, amateur films with, of and on Hitch. A brief homage. For the pleasure meeting him. With love (hardly concealed).*

*ore 18.55*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**BLUEBEARD** (*Barbablù-La follia di Barbablù* / USA, 1944). R.: Edgar G. Ulmer. S.: di Arnold Phillips e Werner H. Furst. Sc.: Pierre Gendron. Scgf.: Paul Palmentola. F.: Jockey A. Feindel. C.: Leo Erdody. In.: John Carradine (Gaston Morel), Jean Parker (Lucille), Nils Asther, Ludwig Stossel, George Pembroke, Teala Loring, Sonia Sorel, Iris Adrian, Henry Kolker, Emmett Lynn, Patty Mac Carty, Carrie Deven. P.: Producers Releasing Corp. 35mm. L.: 1915 m. D.: 71' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Da: Cinémathèque Française

Copia stabilita nel 1998 a partire da un controtipo nitrato / *Preserved in 1998 from a nitrate dupe negative.*

E' il genere di film che qualsiasi società, o qualsiasi produttore, vorrebbe distribuire. E' un prodotto di qualità dall'inizio alla fine, in cui ogni opportunità spettacolare viene utilizzata in pieno, senza badare a spese. Rispetto ad altri film con le stesse premesse, è di gran lunga superiore.

Il film horror medio di solito è uno stupido conglomerato a basso costo di cadaveri che cadono fuori dai guardaroba, urla nella nebbia e colpi di arma da fuoco assortiti, causati da scienziati pazzi, poliziotti intrepidi e giornaliste incredibilmente belle. *Barbablù*, tuttavia, pur essendo un horror, innalza questo tipo di spettacolo a un nuovo livello unendo una storia intelligente, arricchita da sfumature psicologiche, a una produzione straordinariamente ben concepita.

Il produttore Leon Fromkess e il suo socio Martin Mooney hanno fatto di tutto per non trascurare il minimo dettaglio - in qualunque campo - e rendere il film un cupo e avvincente melodramma che muove inesorabilmente verso la propria conclusione.

Sullo sfondo della Parigi del 1855, la storia è quella di un abile ma misconosciuto artista burattinaio, interpretato da John Carradine, che strangola donne attraenti in preda al sadico desiderio di mantenere in vita l'immagine fantastica che egli ha di loro. Non si è mai visto un Carradine migliore di questo. Il gesto familiare e un poco abusato di accarezzarsi il mento è sparito, e anche l'occhio furtivo. Il suo ritratto sensibile eppure virile dell'artista pazzo sarà ricordato a lungo come una delle sue più raffinate interpretazioni.

Jean Parker è incantevole e, con perspicacia, interpreta senza enfasi il ruolo della protagonista femminile, mentre gradito è il ritorno di Nils Asther in una parte di secondo piano a cui egli dà spessore. Altri punti di forza di un cast insolitamente ben congegnato sono rappresentati da Ludwig Stossel, da Sonia Sorel, dall'ottima Patti McCarty e da una nuova venuta che appare in alcune brevi scene, Anne Sterling. Tutti contribuiscono notevolmente alla qualità finale del prodotto.

La regia di Edgar G. Ulmer è studiata e rigorosa. A lui vanno attribuite la delicatezza e l'intelligenza di cui è permeato il film nel suo insieme. La fotografia di Jockey Feindel è sempre di buon livello e, talvolta, magnificamente originale. Le scene di Paul Palmentola sono creazioni artistiche, tutte quante - e farebbero onore a qualsiasi produzione. Ottima la musica, sotto la direzione di Leo Erdody. (*Hollywood Reporter*, 9 ottobre 1944)

*It is the kind of picture any company, or any producer, would like to release. It is a class product from start to finish, with every opportunity to entertain, regardless of expense, utilized to the fullest. In comparison with other movies with the same premise, it is head and shoulders a superior.*

*The average horror picture is usually an inept and low-budgeted conglomeration of corpses falling out of coat closets, screams in the fog and miscellaneous gunfire motivated by mad scientists, daring constables and incredibly beautiful female journalists. However, Bluebeard, though of the horror variety, raises this type of entertainment to a new high by combining an intelligent story with psychological overtones and a beautifully-mounted production.*

*Producer Leon Fromkess and his associate, Martin Mooney, have taken pains to see that no detail - in whatever department - was overlooked in making this film a sombre, gripping melodrama, which moves toward its conclusion relentlessly.*

*With Paris in 1855 as the setting, the story deals with a talented but unrecognized artist-puppeteer, played by John Carradine, who strangles lovely women out of a sadistic desire not to have his dream of them destroyed. Carradine has never been seen to better advantage. Gone are the familiar, hammish*

*chin-stoking and the leering eye. He gives a sensitive, yet virile portrayal of the mad painter that will be marked as one of the finest pieces of acting in a long time.*

*Jean Parker is lovely and underplays intelligently the leading feminine role, with Nils Asther welcome back in a supporting role that he makes strong. Other highlights of an unusually fine cast are contributed by Ludwig Stossel, Sonia Sorel, Patti McCarty - excellent - and a newcomer seen in a few brief scenes, Anne Sterling. All give much to the quality of the finished product.*

*Edgar G. Ulmer's direction is studied and exact. There is a gentleness and an understanding permeating the entire film that can be attributed to him. Jockey Feindel's photography is always good and, at times, superbly different. The sets by Paul Palmentola are artistic creations, every one - and would do justice to any production. The music, under the direction of Leo Erdody, is excellent. (Hollywood Reporter, October 9, 1944)*

### ***Cortile dell'Archiginnasio***

*ore 22.00*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored- frammenti*

**CAMILLE** (USA, 1917). R.: J. Gordon Edwards. S.: dal romanzo di Alexandre Dumas (fils) *La Dame aux Camélias*. F.: Lucien Andriot. In.: Theda Bara, Alan Roscoe, Walter Law, Alice Gale, Claire Whitney, Glenn White, Bertram Grassby, Thurston Hall. P.: Fox

35mm. L.: 275m. D.: 14' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia stabilita nel 1978 a partire da un frammento positivo nitrato con didascalie tedesche / *Preserved in 1978 from a fragment of a nitrate positive with German intertitles.*

Erroneamente conservato al Gosfilmofond of Russia come un frammento de *La signora delle camélie* (1915) di Baldassarre Negroni, con Hesperia, si è invece rivelato essere la bobina finale di *Camille* (1917) di J. Gordon Edwards, interpretato da Theda Bara.

Si aggiunge così un altro tassello nella ricostruzione della filmografia di una tra le "dive" più celebrate della storia del cinema e al tempo stesso tra le più sfortunate, in quanto la quasi totalità delle sue interpretazioni è andata perduta.

*Camille* costituirà per molti un gradito incontro e verrà a contrastare la diffusa opinione di molti storici che la Bara sia soltanto il prodotto di una accurata campagna pubblicitaria. Il breve frammento che ci mostra la morte della "traviata" consente di modificare i tanti giudizi negativi accumulatisi negli anni su questa attrice. (Vittorio Martinelli)

*Erroneously conserved at the Gosfilmofund of Russia as a fragment of Baldassarre Negroni's La signora delle camélie (1915) with Hesperia, it turned out to be the last reel of J. Gordon Edwards Camille (1917) with Theda Bara instead.*

*Thus another entry is added to the reconstructed filmography of one of the most celebrated "divas" in the history of cinema; who at the same time is amongst the most unfortunate. Practically all of her work has been lost*

*Camille for many of its viewers a pleasant encounter. It ought to rescind the opinion of many historians that Bara was nothing more than product of a well contrived publicity campaign. The brief death of*

*the “drifter” fragment consents to the modification of the negative attention that the actress has suffered over the years.*

*(Vittorio Martinelli)*

**JÖN AZ ÖCSÉM** (*My brother is coming*, Ungheria, 1919). R.: Mihály Kertész . S.: dal poema di Antal Farkas, Sc.: Iván Slik Kovács ósi. Scgf.: Mihály Kertész. In.: Oszkár Beregi (fratello siberiano), Ferkó Szécsi (bambino), József Kürthy (l'uomo), Ilonka Kovács (Lucy Doraine, la donna). 35mm. L.: 235m. D.: 8' a 16 f/s

Da: Magyar Filmintezet

Si tratta dell'unico film ungherese di Mihály Kertész ancora esistente. Venne realizzato nella primavera del 1919, dopo lo scoppio della rivoluzione, a illustrazione di un poema di propaganda scritto da Antal Farkas e apparso il 26 marzo sul giornale socialista “Népszava”. Il testo del poema da cui è tratto il film appare nelle didascalie. Il film inizia con un ritratto di vita quotidiana di una famiglia composta da tre persone, in un ambiente tipicamente operaio: il padre legge, la madre cuce, il figlio li osserva. Improvvisamente la porta si apre per una folata di vento. La famiglia si mette in ascolto, aspettando l'arrivo di qualcuno. Ora vediamo il fratello dell'uomo che combatte al fronte, dove viene ferito e imprigionato. Sui muri del carcere una scritta: “Proletari di tutto il mondo, unitevi!”. Il fratello, evaso dal carcere, agita una bandiera e arringa la folla. La porta si apre di nuovo. Il fratello tanto atteso fa irruzione, mentre una folla di rivoluzionari marcia nelle strade. Ora la famiglia, in un ambiente borghese, guarda dalla finestra il corteo che sfilava nella strada.

*This is Mihály Kertész's single surviving Hungarian film. It was made in Spring 1919, after the outbreak of the revolution, in order to illustrate a propaganda poem by Antal Farkas, published on March 26 in the socialist paper “Népszava”. The text of the poem appears from time to time in the intertitles. The film starts with the portrayal of a family of three people, seen at home and in a typical workers' milieu: the father is reading, the mother is sewing, and the child is watching them. Suddenly the door opens, but it was just the wind. They listen outwards, waiting for someone. Now we can see the brother of the man fighting on the front, where he is wounded, then sent to prison. On the prison wall there is an inscription: “Proletarians of the world, unite!”. The brother, escaped from the prison, is now waving a flag and talking to the mob. The door opens again, and the much awaited brother steps in, while a large revolutionary crowd marches in the streets. The family is now seen in a bourgeois milieu, looking at the march in the street from the window.*

**CHUJI TABI NIKKI** (*Il diario di viaggio di Kunisada Chuji* - Giappone, 1927). R., S., Sc: Ito Daisuke. F.: Watarai Rokuzo, Karasawa Hiromitsu.

Frammento della seconda parte *Shinshu kessho hen* (Bloody Laughter in Shinshu): In.: Okochi Denjiro (Kunisada Chuji), Nakamura Hideo (il ragazzo Kantaro), Nakamura Kichiji (ricco mercante), Sakamoto Seinosuke (Bunzo).

Frammento della terza parte *Goyo hen* (In the Name of the Law): Okochi Denjiro (Kunisada Chuji), Isokawa Motoharu (ricco produttore di Saké), Sawa Ranko (Okume, sua figlia), Murakami Eiji (Ginjiro, suo figlio), Akitsuki Nobuko (Shinobu, la geisha), Onoe Kajo (Otozo, un Yakuza), Nakamura Koka (Gantetsu), Ichikawa Momonosuke (Jukichi), Fushimi Naoe (Oshina, la concubina di Chuji).

35mm. L.: 1934m. D.: 94' a 18 f/s. col. Didascalie giapponesi e inglesi / Japanese and English intertitles

Copia stabilita nel 1992 a partire dal materiale nitrato positivo/Preserved in 1992 from nitrate positive materie

Da: National Film Center of National Museum of Modern Art, Tokyo

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Donald Sosin

I film di soggetto storico (*jidaigeki*), infatti, non trattano del passato, ma del presente e all'epoca avevano un profilo politico più netto che non i film di soggetto contemporaneo (*gendaigeki*). Nel sistema repressivo giapponese – secoli di dittatura militare, cui era seguito dopo una piccola tregua, un fascismo bellicista – al travestimento storico o geografico si era soliti ricorrere per camuffare le opinioni politiche, e produttori e pubblico s'intendevano senza difficoltà sul piano della trasposizione fantastica di opere storiche sia in campo teatrale sia in campo cinematografico. (Il punto debole di fondo della censura è che non capisce nulla del processo inventivo e fantastico e della sua proteiforme natura). Quando nel 1927 in *Chuji tabi nikki* (un serial in tre episodi) il nobile eroe popolare Chuji viene perseguitato dal potere statale lungo tutto il film e infine, tradito e mortalmente malato, viene catturato, il pubblico giapponese non assisteva soltanto a un appassionante film di genere, ma lo leggeva anche direttamente come un affresco politico dell'epoca. Le “leggi per il mantenimento dell'ordine” promulgate come un espediente per criminalizzare la sinistra, cominciavano a produrre i loro effetti; seguirono un'ondata di arresti, la messa al bando del partito comunista, processi e assassinii politici e infine il colpo di Stato dei militari in Manciuria. Di questo trattavano i pessimistici *jidaigeki* di quegli anni realizzati da Ito Daisuke, Makino Masahiro e Yamanaka Sadao, al pari delle opere satiriche di Itami Mansaku(...)

Della trilogia sono state ritrovate una scena del secondo episodio e la metà della parte finale. Certo l'impianto di fondo del trittico, che nelle critiche dei contemporanei è descritto come una successione di atmosfere dominanti, dalla “freschezza” della parte iniziale, all'intenso “sentimento” del secondo episodio, al “cupo nichilismo” della parte finale, è andato perduto; tuttavia quanto è rimasto contiene, a livello di microcosmo, una analoga modulazione di atmosfere e quindi l'intero decadimento di Chuji che da superiore eroe invulnerabile (si pensi alla scena tendente al comico con il boss Yakuza locale) si trasforma in corpo paralizzato e privo della parola adagiato su una barella. Perduta è la rete complessiva di corrispondenze contenutistiche e grafiche, ma quanto si è conservato (il motivo del cerchio nei giganteschi tini per la distillazione e nel girotondo dei bambini) mostra la capacità ideativa e creativa del regista a questo riguardo; perduta è la maggior parte dei passaggi formalmente stravaganti – i critici ricordano sequenze a montaggio accelerato e altre con la cinepresa “scatenata” tanto che a Ito Daisuke fu affibbiato il nomignolo di “Ido Daisuki” ovvero “grande amante del movimento di macchina” –, ma nel materiale che ci è rimasto troviamo spezzoni di cinema perfetto.

(Mariann Lewinsky, “On the Fragment of Chuji Tabi Nikki”, *Cinegrafie*, 12, 1999)

*It must be remembered that the historical or period films (jidaigeki) are really about the present and not the past, and at that time were far more distinctly political than the films with a contemporary setting (gendaigeki). In Japan's repressive political systems - centuries of military dictatorship soon followed by militarist fascism - historical or geographical disguise blossomed into the camouflaged expression of*

*political opinion, and producers and audiences easily understood each other in the fictional transpositions of historical plays and films. (The main weakness of censorship is that it does not understand anything about fiction and its protean nature.) When in 1927 the noble folk hero of Chuji tabi nikki was hunted by the state through a series of three films and finally arrested, a betrayed, ill and silenced man, the Japanese public of the period not only saw a thrilling genre film, but also read it directly as a portrait of contemporary politics. The “Laws for Maintaining the Peace,” introduced in 1925 as the basis for criminalizing the left, were already taking effect, resulting in waves of arrests, the banning of political parties, trials and political murders and, finally, the military coup in Manchuria. And that is what the jidaigeki of those years - the pessimistic ones by Ito Daisuke, Makino Masahiro and Yamanaka Sadao, and the satirical ones by Itami Mansaku - were about.(...)*

*Of the trilogy one scene of part two and about half of part three have been recovered. The overall structure of the trilogy - described by critics of the period as a succession of dominant moods, from the “freshness” of the opening installment to the intense “sentiment” of the second part and the “gloomy nihilism” of the finale - has certainly been lost. But the surviving material contains, in microcosm, a comparable modulation of mood and, along with it, Chuji’s utter decline from an invincible athletic hero (cf the comedically-structured scene with the local yakuza boss) to a mute, paralysed body on a stretcher. The overall weave of graphic and thematic motifs has been lost, but remaining traces (such as the circle motif of the giant brewery tubs and the children’s ring games) testify to the filmmaker’s visual sense and creative power. Also lost are most of the formally extravagant passages (the critics mention accelerated montage sequences or virtuoso camera movements, and Ito Daisuke was nicknamed “Ido Daisuki,” or “big fan of camera movement”) but the surviving material contains many instances of perfect filmmaking flair.*

*(Mariann Lewinsky, “On the Fragment of Chuji Tabi Nikki”, Cinegrafie, 12, 1999)*

### **Cinema Lumière**

*ore 11.00*

*Quarant’anni di Cinema Libero: Programma dell’Academy Film Archive / Forty years of free cinema: Program of the Academy Film Archive*

**ALLEGRETTO** (USA, 1936). R.: Oskar Fischinger. 35mm D.: 2’45’’

**MOTION PAINTING No.1** (USA, 1947). R.: Oskar Fischinger. 35mm D.: 11’

**FIVE FILM EXERCISES - EXERCISE #4** (USA, 1944). R.: John e James Whitney. 16mm D.: 6’

**HOT HOUSE** R.: John Whitney. 16mm D.: 3’

**CELERY STALKS AT MIDNIGHT** R.: John Whitney. D.: 16mm 5’

**FIREWORKS** (USA, 1947) R.: Kenneth Anger, Curtis Harrington 16mm

**SCORPIO RISING** (USA, 1963) R.: Kenneth Anger 16mm

**PUCE MOMENT** (USA, 1949) R.: Kenneth Anger 16mm

**EAUX D’ARTIFICE** (USA) R.: Kenneth Anger. 16mm

**Alla presenza di Kenneth Anger / With special guest Kenneth Anger**

*ore 16.00*

*Seminario Archimedia - III sessione - I Guerra Mondiale / The 1st World War*

*Proiezione di immagini girate da operatori austriaci / Screening of images from the Italian front by Austrian cameramen*

Filmati restaurati dal Filmarchiv Austria:

**SARAJEWO 1914** (Austria, 1914)

35mm. L.: 157m. D.: 9' a 16 f/s.

**DIE EINHOLUNG DER LEICHNAME SR. K.U.K. HOHEIT DES ERZHEROG THRONFOLGER UND GEMAHLIN** (*Trasporto dei cadaveri delle loro eccellenze* / Austria, 1914). R.: Pathé.

35mm. L.: 125m. D.: 7'. Didascalie tedesche / *German intertitles*.

**DIE BESTEIGUNG DER JOHANNISFAELLE** (*La salita dei Johannisfälle* / Austria, 1914) P.: Sascha

35mm. L.: 250m. D.: 15' a 16 f/s. Didascalie tedesche / *German intertitles*.

**WIEN IM KRIEG** (*Der Junge Landsturm* / Austria, 1917). P.: Sascha

35mm. L.: 300m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie tedesche / *German intertitles*

**MILITÄRPARADE AM SCHWARZENBERGPLATZ** (*Parata militare allo Schwarzenbergplatz* / Austria, 1913ca)

35mm. L.: 90m. D.: 5' a 16 f/s.

**LUFTKRIEG 1915** (*Bombardamento di Brescia* / Austria, 1915)

35mm. L.: 50m. D.: 3' a 16 f/s.

**DAS ZERSTÖRTE GÖRZ** (*Gorizia distrutta* / Austria, 1914-18)

35mm. L.: 268m. D.: 15' a 16 f/s.

**EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS** (*Un combattimento eroico sulla neve e sul ghiaccio* / Austria, 1914-18) P.: Sascha Film 35mm. L.: 800m. D.: 44' a 16 f/s.

Introduce / *Introduction*: Gian Piero Brunetta

Tavola rotonda / *Round table*:

Bertrand Tavernier, regista / *filmmaker*

Francesco Rosi, regista / *filmmaker*

Emilio Franzina, storico, Università di Verona / *historian, University of Verona*

Mario Monicelli, regista / *filmmaker*

Laurent Veray, storico del cinema, Parigi / *film historian, Paris*

Remy Pithon, storico del cinema, Università di Lausanne / *film historian, University of Lausanne*

Antonio Gibelli, storico, Università di Genova / *historian, University of Genoa*

Diego Leoni, Museo Storico di Trento, Museo della Guerra di Rovereto / *Historical Museum of Trento, War Museum of Rovereto*

*ore 19.00*

*Gli incontri del Gamma Group / Gamma Group Meetings*

Richard Billeaud, Henry Dupont (Cine Audio Lab.), Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata)

Come documentare il restauro del suono (da *Imbarco a mezzanotte a Vampyr*) / *How to document sound restorations (from Stranger on the Prowl to Vampyr)*.

## Cinema Fulgor

ore 9.00

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**STRANGE ILLUSION** (*Out of the night-Strana illusione-Fuori della notte-Sangue nel sogno / USA, 1945*). R.: Edgar G. Ulmer. S.: Fritz Rotter. Sc.: Adele Comandini. Scgf.: Paul Palmentola. F.: Philip Tannura. C.: Leo Erdody. In.: Jimmy Lydon (Paul Cartwright), Warren William (Brett Curtis), Sally Eilers (Virginia Cartwright), Regis Toomey (il dottore Vincent), Charles Amt (il professor Muhlbach), George H. Reed (Benjamin), Jayne Hazard (Dorothy Cartwright), Jimmy Clark, Mary McLeod, Pierre Watkin, Charles Wagenheim, Edmund Cobb. P.: Producers Releasing Corp. 35mm. L.:2338 m. D.: 83' a 24 f/s. versione inglese/English version  
Da: CNC - Service des Archives du Film

PB: Dopo *Bluebeard*, lei ha realizzato *Strange Illusion*. Come le è venuta l'idea di questo film?

~~CUA: What Fritz Rotter's play in New York, Letters from Lucerne, with Gerte Mosheim, was a big flop. I saw it and it was very nice, though not well written - Rotter mostly did musical comedies. I got Fromkess to buy the play, but when we wrote the script I went so far away from Rotter's play that we sold it back to him! I was fascinated at that time with psychoanalysis and this story was about a father-son relationship. The picture was very well received critically. Whether it made money I do not know. At that time I was already chafing at the bit and wanted out of PRC. (Peter Bogdanovich, "Edgar G. Ulmer. An Interview", Film Culture, 58.59.60, 1974)~~

PB: After *Bluebeard*, you made *Strange Illusion*. How did the idea for that come about?

EGU: [Fritz] Rotter's play in New York, *Letters from Lucerne*, with Gerte Mosheim, was a big flop. I saw it and it was very nice, though not well written - Rotter mostly did musical comedies. I got Fromkess to buy the play, but when we wrote the script I went so far away from Rotter's play that we sold it back to him! I was fascinated at that time with psychoanalysis and this story was about a father-son relationship. The picture was very well received critically. Whether it made money I do not know. At that time I was already chafing at the bit and wanted out of PRC. (Peter Bogdanovich, "Edgar G. Ulmer. An Interview", Film Culture, 58.59.60, 1974)

ore 10.25

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Erna Morena*

**DER GANG IN DIE NACHT** (*La passeggiata nella notte / Germania, 1922*). R.: F. W. Murnau. Sc.: Carl Meyer dal testo *Die Sieger* di Harriet Bloch. F.: Max Lutze. Scgf.: Heinrich Richter. In.: Erna Morena (Helene), Olaf Fönss (Dr. Eigil Boerne), Conrad Veidt (un pittore), Gudrun Brunn-Steffensen (Lily, una danzatrice), Clementine Plessner. 35mm. L.o.: 1927m. L.: 1716 m D.: 85' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles  
Da: Münchner Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung  
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

La copia positiva safety, proveniente dal Gosfilmofond of Russia, è giunta al Münchner Filmmuseum attorno alla fine degli anni Settanta, senza didascalie, che, non esistendo il visto di censura, sono state riscritte basandosi sul soggetto originale.

*The print from Gosfilmofond of Russia arrived in Munich around the end of the Seventies. It had no intertitles. Münchner Filmmuseum inserted German titles following the text in the original script because there is no censorship card existant.*

La regia di Murnau? Ne abbiamo già parlato quando con i modelli di anzide di questo film per i quali non c'è altro modo per farlo, proviamo *gratuitamente*. E tutto questo gli è dovuto, non occorre aggungere altro. E l'interpretazione? Semplicemente perfetta. Si sa il primo nome, il secondo è quello di Olaf Fönss, tutto è

miabile. Ma proprio in questo sta la sua arte magistrale: quel suo spae – ancora un volta – integrarsi con gli altri e anzi portarli con i suoi empotaci mentali al stesso livello. Nessun posatura, nessun virtuosismo e invece grande, semplice, persuasivo. Accanto a lui la superba Gudrun Bruun, capace di sorridere ed essere felice come non l'abbiamo veduta mai. E Conrad Veidt con guardi pari a quelli di un signore in un nuovo Parsifal. La prestazione più ingata, più difficile e parimenti più magnifica ha fornito Erna Morena per quattro tempi di una donna su una sofa, con quel suo modo di muovere la testa così comoda e triste, di un'infinita tristezza, con uno sguardo totalmente assorto, sopitiando in pacatamente, bella come un fiore, una bellezza che fa pensare a Renoir. Proviamo a imitarla. (Willy Haas, Film-Kurier, Nr. 277, 14.12.1920, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933, 1991)

*Murnau's directing? That's what we have been referring to all the time when speaking of this film's gifts, for which we are - there is no other term - grateful. It has everything, there is nothing more to be added. And the acting? Total perfection. One hesitates even to mention the famous name of Olaf Fönss on its own - so perfect is everything. And this is what proves his great mastery: that he still knew how to integrate himself, no, that he knew how to raise everyone up to his level. Nothing statuesque, nothing virtuoso here, instead, simplicity, greatness, discernment. Beside him the wonderful Gudrun Bruun, who could smile and knew how to be blissful in a way we have never seen before. And Conrad Veidt, who had moments when one could not help thinking of some new Parsifal. Erna Morena gave the most thankless, difficult, and for that reason perhaps most splendid performance: lying on a sofa over four acts, just being there, with a sad, so sad movement of the head, a completely distant gaze, a scarcely audible sigh - and with that flower-like beauty that reminds one of Renoir. Let someone even try to equal her.*

~~Willy Haas, Film-Kurier, Nr. 277, 14.12.1920, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933, 1991)~~

ore 11.50

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Erna Morena*

LULU (Germania, 1917) R.: Alexander von Antalfy. In.: Erna Morena, Emil Jannings, Henri Liedtke, Adolf Klein. 35mm. L.: 1280m. D.: 70' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Marco Dalpane

*Erna Morena* (1885-1962). Esangue, minuta, fisicamente non appariscente, Venne utilizzata sovente come antagonista: la sua capigliatura e gli occhi nerissimi creavano un insolito contrasto con il volto bianchissimo e teso, facendone una figura misteriosa e ambigua.

Aveva esordito agli inizi del secolo al Deutsches Theater di Berlino e la sua carriera teatrale si stava sviluppando sui maggiori palcoscenici tedeschi da una decina d'anni quando Eugen Illés le propose di fare del cinema. A partire dal 1913, sempre diretta da questo regista, Erna interpretò uno dopo l'altro una dozzina di pellicole, avendo spesso come partner Alexander von Antalfy, il quale, qualche anno dopo, passato dietro la macchina da presa, le farà interpretare, al fianco di Emil Jannings, la *Lulu* di Wedekind. Dello stesso 1917 è anche la prima versione di *Tagebuch einer Verlorenen*, regia di Oswald, con Conrad Veidt e Werner Krauss, una vera e propria anticipazione di quanto, una dozzina d'anni dopo, Pabst riprenderà per l'interpretazione di Louise Brooks. Per tutto l'arco del muto, Morena sarà protagonista di quattro o cinque film ogni anno, diretta da Wiene, Murnau (*Der Gang in die Nacht*), Czerepy, Steinhoff, May (*Das indische Grabmal*), Franck, Froelich, Boese, Holger-Madsen, Pabst (*Man spiel nicht mit der Liebe*), Gaston Ravel. Il sonoro non rallentò la sua attività, ma la relegò piano piano a ruoli di composizione. (Vittorio Martinelli)

*Erna Morena (1885-1962). Pale, minute, physically not striking.*

*She was often called up to play the role of the rival woman. Her jet black eyes and hair created an unusual contrast with her tense and pale face, evoking a mysterious and ambiguous appearance. She made her debut in the beginning of the century at Berlin's Deutsches Theater, and her acting career had been burgeoning on stage in the most important German theatres for at least ten years when Eugen Illés asked her to work for the screen. From 1913 onward, and under the same director, Morena acted in a dozen films one after the other, often with Alexander von Antalfy as her partner who a few years later, having moved on to the other side of the camera, called her to act together with Emil Jannings in Wedekind's Lulu. Also in 1917 she played in the first version of Tagebuch einer Verlorenen, directed by Oswald with Conrad Veidt and Werner Krauss, which anticipated the project which a dozen years later Pabst took up again with Louise Brooks. Throughout the silent period, Morena was the leading actress in four to five films a year, directed by Wiene, Murnau (Der Gang in die Nacht), Czerepy, Steinhoff, May (Das indische Grabmal), Franck, Froelich, Boese, Holger-Madsen, Pabst (Man spielt nicht mit der Liebe), Gaston Ravel. Sound cinema did not stop her career, but moved her progressively away from the limelight. (Vittorio Martinelli)*

Io ho creato la donna di mondo e la femmina. I miei sforzi miravano costantemente a tenere separati i due mondi in modo netto. Conseguire il massimo dell'effetto con la massima economia di mezzi era il mio obiettivo artistico. La plasticità propria del film e le sue risorse, questa possibilità di dar vita alle mille, sottili sfumature del movimento (dalle quali risulta senza soluzioni di continuità l'immagine del personaggio, in modo del tutto diverso che a teatro) è quanto maggiormente mi ha attratto nel cinema. (Erna Morena, in Hermann Treuner (Hg.), *Filmkünstler. Wir über uns selbst*, 1928)

*I created the stylish lady and the wench. It was always my aim to clearly outline the border between these two worlds. My artistic objective was to achieve the greatest effect with the least means. The three-dimensional aspect of film and its potential, to be able to shape those thousand fine nuances of movement (from which the character then emerges visually, quite complete and quite different to the theatre), that is what most attracted me about film. (Erna Morena, in Hermann Treuner (Hg.), *Filmkünstler. Wir über uns selbst*, 1928)*

ore 14.45

**Presentazione del progetto: ITALIA TAGLIA / First Presentation of the Project: ITALY CUTS**

Rosanna Rummo, Direttore Generale del Dipartimento dello Spettacolo del Ministero per le Attività e i Beni Culturali

Giuseppe Bertolucci, Presidente della Cineteca del Comune di Bologna

Vittorio Boarini, Direttore della Cineteca del Comune di Bologna

Andrea Marcotulli, Direttore generale ANICA

Tatti Sanguinetti, Curatore del progetto

*annunciano l'avvio e le tappe del progetto.*

*Tagli a sorpresa / Choice of surprise cuts.*

ore 15.25

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Erna Morena*

**TASCHENDIEBE** (*I borsaioli* / Germania, 1920). R.: Emil Justitz. In.: Erna Morena, Emil Mamelok,, Maria Zelenka, Ernst Wurmser, Hans Albers, Willi Kaiser-Heyl, Richard Georg, Margarete Kupfer, Fritz Sattler, Alexander Areuss, Hans Lindegg. 35mm. L.: 2098m. D.: 116' a 16 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia positiva stabilita nel 1977 a partire da un positivo nitrato / *Preserved in 1977 from a nitrate positive print.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

Emil Justitz (1878-1932) è un viennese che inizia la sua carriera di regista dirigendo alcuni film con Maria Carmi (*Die Letzte eines alten Geschlechtes*, *Die Richterin von Solvigsholm*); sarà costretto ad interrompere ogni attività quando nel 1916 viene richiamato alle armi. Congedato nel 1918, si reca a Vienna dove realizza *Der Märtyrer seines Herzens*, una biografia di Beethoven, cui presta un volto molto somigliante Fritz Kortner. L'anno successivo Justitz fonda una propria casa di produzione, per la quale, utilizzando quasi sempre gli stessi attori, dirigerà in quattro anni una decina di film, tra i quali il didattico *Der rote Plakat*, questo *Taschendiebe* ed un interessante *Der Gouverneur des Todes*, tratto dal Prosper Merimée ed interpretato da Erich Kaiser-Titz. Nel 1923 la "Emil Justitz Film Produktion" si fonde con la "Björnstad" per produrre un film da realizzare in Grecia e Montenegro: *Vitus Thavons Generalcoup*, di cui ci piacerebbe sapere di più. Gravemente malato, Justitz si ritira da ogni attività e muore nel 1932 a soli 54 anni. (Vittorio Martinelli)

*Viennese Emil Justitz (1878-1932) started his career as film director with several of Maria Carmi's films (Die Letzte eines alten Geschlechtes, Die Richterin von Solvigsholm); his activity was interrupted in 1916 when he was drafted. Discharged in 1918, he returned to Vienna where he made Der Märtyrer seines Herzens, a biography of Beethoven, to whom Fritz Kortner lends a face with a very convincing likeness. The following year Justitz founded his own production studio and managed to make about ten films in four years utilizing almost always the same actors. Amongst them we find the didactic Der rote Plakat, this Taschendiebe, and an interesting Der Gouverneur des Todes, adapted from Prosper Merimée and starring Erich Kaiser-Titz. In 1923 the "Emil Justitz Film Produktion" merged with "Björnstad" to produce a film in Greece and Montenegro: Vitus Tavons Generalcoup, of which we would like to know more about.*

*Gravely ill, Justitz withdrew himself from all work and died in 1932 at only 54 years of age. (Vittorio Martinelli)*

ore 17.25

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**G58** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 6m. D.: 13 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**THE NARROW TRAIL** (USA, 1917). R.: Lambert Hillyer (supervisione: Thomas Ince). F.: Joe August. In.: William Hart, Sylvia Breamer, Milton Ross, Robert Kortman. P.: Hart/Paramount-Artcraft. 35mm. L.: 1457m. D.: 80' a 16 f/s. Didascalie francesi e inglesi / French and English intertitles. bn.

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1997 a partire da un controtipo negativo safety con didascalie flash inglesi, tradotte e portate a lunghezza. / *Preserved in 1997 from a safety dupe negative with English flash-titles, which were translated and lengthened.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Antonio Coppola

Prodotto dalla William S. Hart Production, assieme ad una serie di altri quindici film realizzati fra la fine del 1917 e il 1919, *The Narrow Trail*, per motivi legali si vide attribuire una supervisione di Thomas Ince che, in effetti, non trova alcuna conferma concreta.

*Produced by William S. Hart Productions, together with a series of another fifteen films all made between the end of 1917 and 1919, The Narrow Trail, for legality motives one notes that a supervision had been attributed to Thomas Ince that, in effect, doesn't find any concrete confirmation.*

ore 18.50

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**VAMPYR** (Francia/ Germania, 1931). Sottotitolo: Der Traum des Allan Gray. R.: Carl Theodor Dreyer. Asst.R.: Ralph Holm, Éliane Tayar. S.: liberamente ispirato a "Carmilla" e altre novelle della raccolta *In the Glass Darkly* di Joseph Sheridan Le Fanu. Sc.: Carl Theodor Dreyer e Jul Christen. Scgf.: Hermann Warm assistito da Preben Birk. F.: Rudolf Maté assistito da Louis Né. C.: Wolfgang Zeller. Suono: Dr. Hans Bittmann assistito da Cesare Silvani per la presa del suono. Sincronizzazione: Paul Falckenberg. In.: Julian West (pseudonimo del barone Nicolas de Gunzburg) (David (Allan) Gray), Henriette Gérard (Marguerite Chopin, il vampiro), Jan Hieronimko (il dottore), Maurice Schutz (il castellano), Sybille Schmitz (Léone, sua figlia maggiore), Rena Mandel (Gisèle, sua figlia minore), Albert Bras (il domestico), N. Babanini (sua moglie), Jane Mora. P.: Carl Theodor Dreyer e il barone Nicolas de Gunzburg per la Tobis-Klangfilm, Berlino / Carl Dreyer Filmproduktion, Parigi. Prima proiezione: 6 maggio 1932 a Berlino.

35mm. L.: 1941m. D.: 70' a 24 f/s. Versione tedesca / German version

Da: Cineteca del Comune di Bologna, Stiftung Deutsche Kinemathek e ZDF/ARTE

*Vampyr* fu realizzato da Carl Theodor Dreyer nel 1931/32 in tre versioni originali, parlate in tedesco, francese e inglese. I negativi immagine e suono sono andati perduti. Grazie alle copie incomplete della versione tedesca e francese è stato possibile stabilire una nuova edizione della versione tedesca. La versione tedesca è stata prodotta nel 1998 su iniziativa di ZDF/ARTE da Stiftung Deutsche Kinemathek e Cineteca del Comune di Bologna / *Vampyr by Carl Theodor Dreyer was made in 1931/1932 in three original versions in the German, French, and English language. The original negatives for picture and sound are lost. However, incomplete prints of the German and the French version exist and could serve as a basis for the restoration. The new German version was produced in 1998 at the initiative of ZDF/ARTE as a project of Stiftung Deutsche Kinemathek and Cineteca del Comune di Bologna / Per l'accesso ai loro materiali si ringraziano / For the use of their material we thank: Cinémathèque Française; Cinémathèque de Toulouse; Connaissance du Cinéma; CNC, Service des Archives du Film; Det Danske Filminstitut - Museum and Cinematek; Filmmuseum München; National Film and Television Archive. Il restauro è stato curato da restoration L'Immagine Ritrovata, Bologna, Ciné Audio Lab, Paris.*

Dreyer girò *Vampyr* come un film muto, per poi procedere ad una postsincronizzazione al fine di produrre 3 versioni diverse: francese, tedesca e inglese. Il lavoro di post sincronizzazione fu realizzato utilizzando lo stesso negativo immagine, con l'eccezione di poche inquadrature nelle quali gli attori recitavano nelle diverse lingue. A complicare la post produzione del film intervenne la censura tedesca,

che richiese il taglio di circa 55 metri e che indubbiamente obbligò Dreyer a rimontare immagini e suono.

Del film sono giunte a noi molte copie della versione tedesca e di quella francese, ognuna a suo modo incompleta e danneggiata; inoltre, molte copie sono state sottotitolate (e gli inserti sostituiti) per produrre ulteriori versioni.

Il restauro del film (che mira a ricostruire sia la versione tedesca - che verrà presentata - sia quella francese) si è basato su tutte le copie d'epoca esistenti, al fine di restituire la migliore qualità e completezza possibile alle immagini e al suono. In particolare quest'ultimo è stato oggetto di un attento montaggio e di un restauro digitale, al fine di riportarlo alle caratteristiche originali, inevitabilmente perdute in tutte le versioni finora note del film.

Le scene censurate nella versione tedesca sono state fortunatamente ritrovate nelle copie della versione francese e verranno mostrate al termine della proiezione.

Per quanto riguarda la completezza della versione presentata, si può dire che include tutte le inquadrature esistenti, pur rimanendo di circa 200 metri rispetto alla lunghezza indicata dal visto di censura. Vista la completezza del suono e la sostanziale corrispondenza di tutte le copie, non è possibile affermare con certezza che i 200 metri mancanti siano mai stati realmente inclusi nelle versioni effettivamente distribuite, né indicare le lacune.

*Vampyr was shot by Dreyer as a silent movie, to be later post-synchronized in order to produce 3 versions: French, German and English. The work of post-synchronisation was done by using the same picture negative for all versions, except a few shots where the actors acted in the different languages to ensure a good lip-sync. To make the post-production even more complicate, German censorship imposed a cut of approximately 55 meters, thus forcing Dreyer to partly re-edit and re-synchronise. All existing prints are somewhat incomplete and damaged (in both sound and image); worse, many of them are subtitled in different languages.*

*The project of restoration (meant to restore both the German version - which will be shown now - and the French one) was based on all existing original nitrate prints in order to restore the film to its original qualities of images and sound. In particular, the sound was object of a complex work of editing and digital restoration to bring back its original qualities (and limitations!), inevitably lost in any known version of the film.*

*The censored shots were found in the French version, and they will be shown at the end of the film. Concerning the completeness of the present (German) version, we can say that approximately 200 meters are missing if compared to the length on the censorship cards. But considering the completeness of the sound, and the fact that all prints are basicly identical, we cannot be absolutely positive about the fact that these missing meters have ever been included in any distributed version, nor we can indicate where the missing parts were meant to be in the film.*

E' così, come l'immagine di un corpo uscito dal movimento stesso, e che può essere percepito soltanto in estrema velocità, e addirittura produce un'illusione di registrazione della velocità, è pressoché così che il vampiro di Dreyer muore sotto i nostri occhi, preso al tempo stesso nei movimenti di un ingranaggio, in una pioggia di polvere bianca (nel corpo di un coleottero che scende insieme alla polvere di una clessidra di cui sarebbe l'imbuto) e nel profilo di uno scoiattolo che corre disperatamente in una gabbia: muore al centro stesso di questa macchina, come la lancetta caduta dal quadrante; muore perché il tempo, a un tratto, si mette a fare i conti e a farlo morire, nel suo rallentamento. (...) Il movimento smisurato che stritola il vampiro e, come in un corsa all'inverso, ne riduce in polvere l'eternità e, con l'azione di tale polvere e del suo accompagnamento musicale, immortala i bambini

perduti in mezzo agli alberi - il movimento o lo sforzo smisurato che deve dare inizio a questa specie di tempo a ritroso, in primo luogo viene rappresentato ai nostri occhi dall'immobilità dell'immenso apparecchio d'orologeria. Non è dunque un'azione che lo mette in moto e spinge l'uno contro l'altro i meccanismi incessanti; ancor meno è una causa, la minima causa - è *la scala di movimento* rappresentata da un piccolissima ruota -, un ingranaggio infantile e la sola stanza di cui avremmo avuto la chiave senza saperlo, prima che essa provocasse qui i passi di un gigante che calpesta del bianco, prima che essa aprisse un orifizio del tempo: questo flusso bianco, unicamente. E qui si sovrappongono per un istante i capelli bianchi del vecchio Liszt: uno dei vampiri ha ritrovato una ragazza che, fuggita da casa, la notte si è seduta su una panca di pietra nel parco. Per un momento è dietro di lei, poi se ne va con balzi animaleschi, lasciandola svenuta sulla panca. Si allontana saltando come un canguro con la parrucca incipriata del vecchio Liszt. (...) Non è dunque qui la morte, né la fine della sua sospensione, ma l'incredibile scomparsa di un corpo all'interno dell'immagine. (J.L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980.)

*It is like this, as the image of a body more elusive than movement itself, only producing an illusion of velocity because it can only be perceived at an extreme speed, that Dreyer's vampire dies right before our eyes. He gets trapped in the movement of the gears of the machine in a rain of white powder (in the body of a cockroach sifting with the powder of an hourglass through the funnel) and in the profile of a squirrel that desperately runs into a cage: dying between the gears of the machine, like the hands fallen from the face of the watch. He dies because all of a sudden time decides to slow down. (...) The limited movement that crushes the vampire and, like running the machine backwards, reduces eternity to dust. The action of such a powder and its musical accompaniment immortalizes all of the children lost in the trees - the movement or the limited effort that must establish a counterclockwise evolution of time is represented by the immobility of the clock's apparatus to our eyes. Of the least important causes is the action that sets it in motion and pushes the incessant mechanisms one against another. It is the scale of movement represented by the very small wheel, an infantile mechanical gear and the only room for which we unknowingly have the key, before it provokes the giant's footsteps that trample all over the white, before it opens time's orifice: this uniquely white flux. Liszt's white hair is superimposed: one of the vampires found a girl, a runaway, sitting on a stone park bench at night. For a moment he is behind her, then she faints on the bench and he goes away bouncing like an animal. He withdraws himself jumping like a kangaroo with old Liszt's powdered wig. (...) It is not however the death, nor the end of his suspension, but the incredible disappearance of a human body from within the image. (J.L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1980)*

### ***Cortile dell'Archiginnasio***

ore 22.00

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**TONTOLINI APACHE** (tit. attribuito, Italia) In.: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Lea Giunchi, Giuseppe Gambardella. 35mm. L.: 140m. D.: 8' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles.

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia positiva stabilita nel 1987 a partire da un positivo nitrato. / *Preserved in 1987 from a nitrate positive.*

**IL COMMISSARIATO** (Italia, 1908). P.: Ambrosio. In.: Mary Cleo Tarlarini

35mm. L.: 220m. D.: 13' a 16 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia positiva bn stabilita nel 1974 a partire da un positivo nitrato / *Preserved in 1974 from a nitrate positive.*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**PRAESIDENTEN** (*Il presidente* / Danimarca, 1918). R., S., Sc., Scgf.: Carl Theodor Dreyer. S.: da un romanzo di Karl Emil Franzos. F.: Hans Vaagø. In.: Halvard Hoff (Karl Victor von Sendlingen, presidente di tribunale), Elith Pio (Franz Victor von Sendlingen, suo padre), Carl Meyer (Governor von Sendlingen, suo nonno), Olga Raphael-Linden (Victorine, sua figlia), Betty Kirkeby (la madre di Victorine), Richard Christensen (l'avvocato Berger), Peter Nielsen (il pubblico ministero), Jacoba Jessen (Maika), Hallander Hellemann (Franz, il domestico), Fanny Petersen (Birgitta), Jon Iversen (Weiden, il fidanzato di Victorine), Ch. Engelstoft (un giornalista). P.: Nordisk Film Kompagni.

35mm. L.: 1709m. D.: 92' a 16 f/s Didascalie danesi e inglesi / Danish and English intertitles

Da: Det Danske Filmmuseum

Copia positiva imbibita stabilita nel 1999 dal Danske Filmmuseum / *Det Danske Filmmuseum made this new tinted print in 1999*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Il 1918 fu l'anno del debutto nella regia di colui che sarebbe divenuto il più grande nome internazionale del cinema danese. Carl Th. Dreyer, giornalista e pilota di mongolfiere, all'epoca aveva già lavorato sei anni per la Nordisk Films Kompagni, prima come assistente sceneggiatore e autore di didascalie, poi come sceneggiatore. Così, quando si propose anche come aspirante regista, non incontrò eccessive difficoltà. La sua opera prima fu *Praesidenten*, tratto da un romanzo del 1850 dello scrittore austriaco Karl Emil Franzos. Dreyer aveva lavorato alla sceneggiatura del film eliminando tutti gli argomenti politici e sociali presenti nel romanzo, ricco di riferimenti alla struttura delle classi sociali e alla situazione politica austriaca. Ciò che interessava Dreyer era la storia dei protagonisti, tre uomini di generazioni differenti, i quali non riescono a far fronte alle proprie responsabilità nei confronti di donne appartenenti a una diversa classe sociale e madri dei loro figli. La storia è incentrata sulla figura di un giudice che deve scegliere se salvare la propria rispettabile posizione sociale o la propria figlia illegittima, accusata di aver ucciso il suo bambino, a sua volta figlio illegittimo.

Il film ha sempre fatto parte della collezione Dreyer del Danish Film Institute, ex Danish Film Museum. Ma la copia d'archivio stampata negli anni Cinquanta dal negativo originale del film è in bianco e nero. Sappiamo che la Nordisk Film, a partire dal 1907, distribuiva i propri film in versioni colorate, utilizzando un proprio metodo per contraddistinguere le varie colorazioni. Molte di queste indicazioni andarono perdute nella ristampa degli anni Cinquanta. Nel 1998 l'archivio, con la collaborazione della storica danese Marguerite Engberg, ha deciso di tentare una ricostruzione della versione colorata del film a partire dal negativo montato negli anni Cinquanta, insieme alle didascalie, al manoscritto della sceneggiatura e a un copione di montaggio parzialmente conservato. Le 224 inquadrature sono state registrate contrassegnando i 116 spazi per le didascalie. Per ricostruire le colorazioni è stato utilizzato il copione di montaggio, che conteneva informazioni dalle quali è stato possibile desumere quali scene presentassero le stesse colorazioni. Le indicazioni sono state confrontate a precedenti esperienze di colorazione della Nordisk Films Kompagni. Il restauro è stato ultimato nel febbraio 1999 e presentato per la prima volta a Copenhagen lo stesso anno. Le didascalie originali danesi sono state tradotte in inglese nella copia che presentiamo. (Dan Nissen)

*1918 was the year of the directorial debut of the man, who was to become the greatest international name in Danish film. The journalist and balloon navigator Carl Th. Dreyer had then worked For*

*Nordisk Films Kompagni for six years first as a script consultant and writer of intertitles, then as a scriptwriter. He had worked on some twenty project and also tried his hand at editing. So when he suggested that he would also like to try directing, it didn't cause a lot of fuss. The debut was The President based on a novel from the 1850's by the Austrian writer Karl Emil*

*Franzos. Dreyer had worked on the script and had cut away all the political and social material from the novel, which dealt quite a lot with class structure and the political situation in Austria. What interested Dreyer was the story of men, three men of different generations, failing to fulfill their responsibility toward women of another class bearing their child. At the center of the story is a judge in a dilemma about whether to save his honourable name and social position or his illegitimate daughter who is to be prosecuted for having murdered her own illegitimate infant child.*

*The film has always been a part of the Dreyer collection of the Danish Film Institute/ Archive & Cinematheque the formerly Danish Film Museum. But the archive's prints made in the fifties from the original negative is in black and white. We know, that Nordisk Film since 1907 released its films in tinted versions and that the company had a method for marking the different colours. Many of those indications were lost during the restoration in the fifties. In 1998 the archive and the Danish film historian Marguerite Engberg decided to try to reconstruct a tinted version. The negative, edited in the fifties, was used together with the intertitles, the manuscript and a partly survived script for the editing. The 224 takes were registered and spaces for the 116 intertitles marked. For reconstructing the tinting the editing script was used. It contained information about the different takes from which it was possible to conclude as to which takes were to have the same tinting. The indications were compared to previous experiences with tinting from Nordisk Films Kompagni.*

*The restoration was finished February 1999 and presented for the first time at a festival in Copenhagen same month. The intertitles are in Danish and English made for this print. (Dan Nissen)*

### **Cinema Lumière**

*ore 11.00*

*Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma dal Pacific Film Archive*

**CROSSROADS** R.: Bruce Conner. 16mm D.: 36'

**CASTRO STREET** R.: Bruce Baillie. 16mm D.: 10'

**FAKE FRUIT** R.: Chick Strand. 16mm D.: 22'

**PHENOMENA** R.: Jordan Belson. 16mm D.: 6'

**SCHMEERGUNTZ** R.: Gunvor Nelson e Dorothy Wiley. 16mm D.: 15'

*ore 15.30*

*Seminario Archimedia - IV sessione - Dittature del '900 / Dictators of the 20th Century*

*proiezione d'immagini documentarie provenienti dall'Istituto Luce / screening of documentary images from the Luce Institute*

*Introduce / Introduction: Luisa Cigognetti*

*Discutono / Discussion:*

*Carlo Lizzani, regista / filmmaker*

*Furio Scarpelli, sceneggiatore, Roma / scriptwriter, Rome*

*Michael Wilson, regista, storico del cinema, Los Angeles / filmmaker, film historian, Los Angeles*

*Nicola Caracciolo, regista di documentari storici, Roma / director of historical documentary, Rome*

*Natalya Nussinova, storico del cinema, Mosca / film historian, Moscow*

*Liliana Cavani, regista / filmmaker*

Basilio Martin Patino, regista, Madrid / *filmmaker, Madrid*

ore 18.00

*Il cinema come luogo della memoria del '900 / Cinema: a Site of Memory of the 20<sup>th</sup> Century*

**IN SEARCH OF KUNDUN** (USA, 1998) R.: Michael Henry Wilson. F.: Jean-Jacques Flori, Frédéric Vassort.

35mm. D.: 84'. versione originale inglese con sottotitoli francesi / *original English version with French subtitles*

Da: Compagnie Panoptique

E' in termini molto cinefili che Michael Henry Wilson spiega come gli sia venuta l'idea di accompagnare il regista americano in quest'avventura: "L'incontro tra Scorsese e il Tibet, mi dico, è di per sé un avvenimento. Singolare, ad esempio, quanto quello tra Renoir e l'India. Qualche tempo dopo gli cito *Il fiume*, uno dei film che gli hanno rivelato la sua vocazione: 'Non sarebbe fantastico se esistesse un documentario sulle riprese di questo capolavoro? Bisogna che ci sia un testimone armato di macchina da presa sul set di *Kundun*!' Marty riflette un attimo, poi acconsente con un gran sorriso entusiasta."

Vediamo allora il regista in Marocco, nell'intimità del suo lavoro.

Fedele a se stesso, Scorsese ci rivela i propri pensieri e sottolinea il legame che unisce *Kundun* al resto della sua opera, esplicitando con passione le influenze cinematografiche che permeano il film. Ma Wilson intervista anche i collaboratori del regista e i rifugiati tibetani che recitano in *Kundun*. Per recarsi infine in visita dal Dalai Lama, che, con la sua testimonianza diretta, ci permette di collocare nel loro contesto gli avvenimenti ricostruiti nel film.

*It's with reference to film history that Michael Henry Wilson explains how the idea to accompany Martin Scorsese for the filming of Kundun came to him. "Scorsese's encounter with Tibet, I told myself, is an event in itself, as important as Renoir's with India. Then I mentioned The River to him, one of the films which determined his vocation: 'Wouldn't it be fantastic if there was a documentary on the shooting of that masterpiece? There really ought to be a witness, with a camera, on the Kundun set!' Marty thought for a moment, then nodded, a big smile on his face." We follow the filmmaker to Morocco, sit in on his work sessions, listen to his comments and his thoughts as to how Kundun links back to his other films, and, with his usual passion, how his film influences inform this particular film. Wilson also interviews Scorsese's colleagues, and the Tibetan refugees who feature in the film. Finally he visits the Dalai Lama, whose first-hand testimony gives a perspective on the events reconstructed in Kundun.*

### ***Cinema Fulgor***

ore 9.00

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Lil Dagover*

**DER DEMÜTIGE UND DIE SÄNGERIN** (Germania, 1925). R.: E. A. Dupont. In.: Lil Dagover, Eberhard Leithoff, Hans Mierendorff, Arnold Korff, Margarete Kupfer, Paul Bildt, Olga Limburg,

Louis Ralph, Gertrud de Lalsky, Harry Halm, Martin Kettner, Hans Sternberg. 35mm. L.: 2590m. D.: 126' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles.

Da: Nederlands Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

Ogni attore vive in una straordinaria gabbia fantastica costruita per lui; questa gabbia si chiama “ruolo”; egli è chiuso in questa gabbia e l’aspetto fantastico è che egli non ha neanche un centimetro quadrato di spazio in più o in meno: esempio di brillante economia registica. E tuttavia anche qui noi vediamo l’impianto dall’esterno verso l’interno, non dall’interno verso l’esterno; poiché in tutto il film ogni dettaglio è curato allo spasimo, non si può parlare che in termini elogiativi di ogni singolo interprete. In questo spazio immaginario predisposto nei minimi particolari è perfino possibile che Lil Dagover in taluni momenti abbia dei tratti alla Duse; dapprima, in modo caratteristico e piccante, solo esteriormente, da un punto di vista puramente fisiognomico (in alcune scene dell’ultimo tempo la si potrebbe letteralmente scambiare con la Duse di vent’anni prima); ma poi, in certi altri, con perfetta aderenza all’evento, secondo un registro tutto interiore. Chi avrebbe mai ritenuto possibile che questo strano e singolare maestro della fisiognomica, Dupont, riuscisse a dirigere e a “lavorare” meglio l’interprete dietro la maschera di una relativa distanziamento rispetto a quella di una maggiore prossimità all’esperienza di vita dell’attore? Eppure è così. La Dagover, al culmine, come individuo, della sua più fiorente femminilità, recita nelle scene della fanciulla in una maniera più fanciullescamente ritrosa e virginale di quanto non dispieghi a fondo, nelle scene della piena femminilità, tutto il suo potenziale di donna fatta.

(Willy Haas, “Der Demütige und die Sängerin”, Film-Kurier Nr. 80, 3.4.1925, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), Willy Haas. *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, 1991)

*Every actor lives in a marvellously constructed cage; this cage is called “his role”. He is locked into this cage, and the marvellous thing is, that he hasn’t one square centimetre too much or too little space: brilliant directing economy. Yet here too, we see the thing from the outside in, and not from the inside out. And as the individual details are quite superb at every point, one can only speak in tones of the highest praise about the individual actors. In this carefully devised imaginary space, it is sometimes even possible for Lil Dagover to assume almost Duse-like features; again, tantalisingly and characteristically, only from the outside to begin with, from the physiognomic side (in certain scenes in the last act she is the living image of Duse as she looked twenty years ago), yet internalised to a degree that is completely appropriate to the occasion. Will people believe it possible that this strange and curious master of physiognomy, Dupont, handles and kneads actors better in a role that is relatively far removed from their life than one that is closer to it? This is actually the case. Dagover, in real life a woman in the most exquisite bloom of female maturity, acts more childlike, reserved, girl-like in the scenes of girlhood, than she does womanly, grown-up, fully-fledged in the scenes of the character’s full-blown maturity.*

(Willy Haas, *Der “Demütige und die Sängerin”*, Film-Kurier Nr. 80, 3.4.1925, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), Willy Haas. *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, 1991)

*Lil Dagover* (Marie-Siegelinde Seubert, 1887-1980). Divenne immediatamente famosa nella parte di Jane, quella figurina diafana, avvolta in un lungo camicione bianco, rapita da Cesare, l’automa del diabolico dottor Caligari, trascinata per gli sghembi ed allucinati sentieri disegnati su enormi cartoni. In realtà, Lil Dagover aveva cominciato a fare del cinema già qualche anno prima: il suo volto esotico ben si prestava per quei film orientaleggianti tanto cari ai pubblici tedeschi. Lang l’aveva scelta per

*Harakiri* (id.) dove aveva interpretato una trasognata Madama Butterfly; le aveva poi fatto indossare i panni della sacerdotessa del re Sole nel dittico *Die Spinnen* (I ragni), Conrad Veidt l'aveva voluta al suo fianco in *Das Geheimnis von Bombay*. È ancora Lang a farle interpretare nel 1921 *Der müde Tod* (Il signore delle tenebre), una prova di intensa drammaticità nella parte della donna che supplica la Morte, uno ieratico Bernhard Goetzke, di renderle la vita dell'innamorato. Piano piano la bellezza fine ed eterea della Dogover si modifica: la spiritata preda del mostro di Caligari, l'evanescente silhouette di film dalle vicende arcane ambientate in epoche e posti lontani, mette su carne, il volto si distende, le braccia diventano tornite, la sua persona acquista una opulenza armoniosa e riposante che, assieme alla naturale eleganza del portamento e l'accuratezza costante nell'abbigliamento, la trasformano in una "Salondame", una signora dello schermo. E adeguati alla sua nuova *allure* sono i ruoli che le vengono offerti sia in patria - *Der geheime Kurier* (Il rosso e il nero), *Die Brüder Schellenberg* (Il supplizio di Tantalò) - che in Francia - *Montecristo* (id.), *Tourbillon de Paris* (Il turbine di Parigi) - o in Svezia - *Hans engelska fru*, *Bara en danserka*. Agli inizi del sonoro andrà anche in America per un film che non avrà fortuna, *The Woman from Monte Carlo* (L'avventuriera di Montecarlo). Negli anni a venire, Lil Dagover rimarrà attiva per lunghissimo tempo, adeguando naturalmente i suoi ruoli all'avanzare dell'età, ma non verrà mai meno alla sua presenza raffinata, soffusa da una languida malinconia. La sua galleria di donne di mondo, di sovrane o di enigmatiche avventuriere copre non meno di cento ritratti dipinti con aggraziate tonalità: *Ich war die Dame* come ha giustamente intitolato le sue memorie. (Vittorio Martinelli)

Lil Dagover (*Marie-Siegelinde Seubert, 1887-1980*). *She became instantly famous in the role of Jane in Caligari (1919), the diaphanous figurine clad in a long white gown, kidnapped by Caesar, the automaton of devilish doctor Caligari, and dragged around leaning and hallucinated paths drawn on huge cardboard decor. In reality Lil Dagover had started her career in cinema a few years before: Her exotic face was well suited for the films with Oriental flavour which were so popular in Germany. Lang had chosen her for Harakiri where she played a dreaming Madame Butterfly; then he made her don the garbs of the Sun God's priestess in the diptych Die Spinnen; Conrad Veidt called her at his side in Das Geheimnis von Bombay. In 1921 Lang called her again for Der müde Tod, in a role in which she played with intense drama the woman begging Death, a solemn looking Bernhard Goetzke.*

*Dagover's fine and evanescent beauty gradually changed over time: the spirited prey of Caligari's monster creature, the slim silhouette in films with arcane plots set in distant epochs and places, got fuller, her face became calmer, her arms more shapely, her appearance acquired a harmonious opulence which, together with the elegance of her bearing and the stylishness of her dress, turned her into a "Dame", a lady of the screen.*

*And the roles offered her at home – Der geheime Kurier, Die Brüder Schellenberg –and in France – The Count of Monte Christo, Tourbillon de Paris – or in Sweden – Hans engelska fru, Bara en danserka – were well suited to her new allure.*

*At the onset of sound she went to America for a film which was not very successful, The Woman from Monte Carlo. In the following years, Lil Dagover continued a very active career, adapting her role to her age, but her elegant presence, suffused with a languid melancholy, would never fail her.*

*Her portraits of worldly women, queens or mysterious adventuresses counts no less than one hundred characters all painted with graceful hues: Ich war die Dame as she justly titled her memoirs. (Vittorio Martinelli)*

ore 11.10

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**GT2** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey  
35mm. L.: 3m. D.: 6 secondi a 16 f/s.  
Da: Cinémathèque Française

**LA MADONE DES SLEEPINGS** (Francia, 1927). R.: Marco de Gastyne e Maurice Gleize. S.: della novella di Maurice Dekobra *La Madone des sleepings*. F.: Raymond Agnel, Paul Parguel. In.: Claude France, Olaf Fjord, Henri Valbel, Mary Serta, Michele Verly, Wladimir Gaidarow, Boris de Fas, Annette Benson.

35mm. L.: 3200m. D.: 117' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles. Col.

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

Copia positiva stabilita nel 1997 / *Preserved in 1997*

Alla fine del 1926, la Société Française des Films Paramount acquistò i diritti di riproduzione cinematografica di due romanzi di Maurice Dekobra, *La Madone des Sleepings* e *Mon coeur au ralenti*, il cui successo letterario era stato immenso. I due romanzi avevano ovviamente delle storie molto complicate, erano ambientati in località esotiche o mondane in cui si muovevano dei veri e propri personaggi da favola. La realizzazione dei due film venne affidata a Marco de Gastyne, il quale riuscì a terminare *Mon coeur au ralenti* e poi, all'inizio de *La Madone des Sleepings*, si ammalò: il film venne ripreso e completato da Maurice Gleize.

Nella parte della "Madone", questa donna stravagante che si avvia verso l'autodistruzione mentre il suo segretario (che è un principe in incognito, innamorato di lei) tenta di salvarla dalla catastrofe, v'è un'attrice di nome Claude France, la cui vita sembra non essere stata molto dissimile a quella del personaggio immaginato da Dekobra. Johanna Franziska Wittig, nata a Vienna nel 1893, aveva vissuto, fino allo scoppio della guerra, una vita dorata tra l'Austria, la Svizzera e la Francia, collezionando due o tre mariti (tra cui uno, il conte di Chally, l'aveva ricoperta d'oro e di gioielli). Divenuta crocerossina presso l'ospedale Vittel di Parigi, scoprì per caso che la danzatrice Mata Hari faceva la spia per i tedeschi e la denunciò. Alla fine delle ostilità volle fare del cinema con lo pseudonimo di Diane Ferval, cambiato in seguito in quello di Claude France. Bionda, elegante, anche dotata di un certo talento, Claude France fu signorile e decorativa in una quindicina di film tutti di un certo rilievo, spesso in costume. Si produsse anche come cantante sul palcoscenico delle Foliès Bergères. *La Madone des Sleepings* fu il suo canto del cigno: il 4 gennaio 1928, ancor prima che il film uscisse - la première era stata fissata per gli inizi di marzo di quell'anno - Claude France pose fine ai suoi giorni; non è mai stato risolto il perché di un tale gesto. (Vittorio Martinelli)

*At the end of 1926, the Société Française des Films Paramount acquired the film production rights for two best-selling novels by Maurice Dekobra, La Madone des Sleepings and Mon Coeur au ralenti. The two novels have very complicated plots, they were both set in exotic, cosmopolitan places in which fairy tale characters move and mingle.*

*The realization of the two films was entrusted to Marco de Gastyne, who succeeded in completing Mon coeur au ralenti and then, at the beginning of La Madone des Sleepings, falls ill, leaving Maurice Gleize to shoot and complete the film.*

*In the part of "Madone", this very extravagant woman heading towards self-destruction while her secretary (who is really a prince in disguise, in love with her) attempts to save her, there is an actress named Claude France, whose life is very similar to that of the character invented by Dekobra.*

*Johanna Franziska Wittig, born in Vienna in 1893, had lived, until the outbreak of the war, a gilded life in Austria, Switzerland, and France, collecting two or three husbands (amongst them we find the Count of Cally, who covered her with gold and jewels). She became a Red Cross nurse at Vittel Hospital in Paris, by chance discovered that dancer Mata Hari was a spy for the Germans and denounced her. After the war she wanted to become a movie actress under the pseudonym of Diane Ferval, later changing it to Claude France.*

*Blonde, elegant and with a certain talent, Claude France appeared ladylike and decorative in over a dozen films all of a certain relief, often in costume. She even produced herself as a singer on the stage of the Foliès Bergères. La Madone des Sleepings was her swan's song: January 4, 1928, before the film was released - the premiere had been fixed for the beginning of March of that year - Claude France committed suicide; the cause of such a gesture has yet to be resolved. (Vittorio Martinelli)*

*ore 14.45*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Lil Dagover*

**DAS GEHEIMNIS VON BOMBAY** (Germania, 1920). R.: Arthur Holz. In.: Lil Dagover, Conrad Veidt, Hermann Bottcher, Nien Son Ling, Bernhard Goetzke 35mm. L.: 1420m. D.: 78' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Gosfilmofond of Russia

Copia positiva stabilita nel 1978 da un positivo nitrato con didascalie originali / *Preserved in 1978 from a nitrate positive with original intertitles.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

La mia biografia inizia, come al solito, con la nascita. Per non correre il rischio di non essere originale, questa è avvenuta nell'isola di Giava, nelle Indie orientali. Nella mia culla di bambù, circondata dal fruscio delle palme, venivo dondolata dalle mani brune di una balia malese, dal seno della quale si dice che mi sia staccata soltanto all'età di due anni. Dopo un periodo meraviglioso su quest'isola incantata, a sei anni, abbronzata e parlando uno strano miscuglio di quattro lingue, giunsi in Europa, dove la mia vita proseguì in modo meno romantico in un collegio femminile. Riuscii ad abbreviare questo periodo di formazione sposandomi all'età di diciassette anni e mezzo. Come moglie dell'attore Dagover, vivevo in una piccola città sognando grandi imprese ed eventi, fino al giorno in cui il regista di cinema Fritz Lang arrivò nella nostra cittadina. Da qui in poi la mia vita tranquilla cambiò di colpo. Gli avvenimenti presero il sopravvento. Provini, contratto, trasloco a Berlino, sforzi, dubbi, ore di sfiducia. Dopo piccole parti all'inizio, grandi impegni artistici come *Der müde Tod* e *Caligari*. Accoglienza favorevole da parte del pubblico e della stampa, proseguimento del lavoro e lunghi viaggi. (Lil Dagover in S. Laurent, *Wir vom Film*, 1928)

*My biography begins, as a biography typically begins, at birth. To not run the risk of not being original, this took place on the island of Giava, in the Oriental Indies. In my bamboo cradle, surrounded by the rustling of palms, the dark brown hand of a Malay wet-nurse rocked me, from the breast of whom I would not detach myself until the age of two. After a marvelous period on this enchanted island, at six years of age, sun-tanned and speaking a strange hodge-podge of four languages, I arrived in Europe, where my life ran its course much less romantically in an all-girls boarding school. I managed to shorten this developmental period marrying when I was sixteen and a half years old. As the wife of actor Dagover, I lived in a small town dreaming of grandiose enterprises and events, until the day Fritz Lang arrived. From then on my tranquil life was to suddenly change. The series of events caught a fresh updraft of wind. Auditions, a contract, move to Berlin, effort, strain, doubt, hours of mistrust. After small parts in the beginning, grand artistic endeavours such as *Der müde Tod* and *Caligari*. Favorable reception on the part of the public and press, pursuit of work and extensive travels. (Lil Dagover in S. Laurent, *Wir vom Film*, 1928)*

ore 16.10

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Elisabeth Bergner*

**NJU** (Germania, 1924). R.: Paul Czinner. In.: Elisabeth Bergner, Emil Jannings, Conrad Veidt, Migo Bard, Nils Edwall, Aenne Rottgen, Margarete Kupfer, Karl Platen, Max Kronert, Walter Werner, Grete Lund, Maria Forescu. 35mm. L.: 1611m. D.: 80' a 18 f/s. Didascalie inglesi e spagnole / English and Spanish intertitles

Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

La carica dell'attrice Elisabeth Bergner, quella carica che diede luogo alla leggenda si dispiegò sulla scena. Qui nacque la fama che ben presto si tradusse e cristallizzò nel concetto "la Bergner". [...] Dopo la Duse e Sarah Bernhardt ella ha suscitato come ultima artista della scena un entusiasmo che le sopravvive e la cui eco non si è spenta ancora oggi. Ma di come si esercitasse sul pubblico il suo straordinario ascendente si conservano solo vaghe testimonianze. In luogo di annotazioni tecniche ci troviamo di fronte alla leggenda e al mito che affondano le proprie radici nel qui e ora dell'evento e risultano refrattari a ogni possibile contestazione o revisione. La natura della leggenda o del mito è di tutt'altra testura rispetto a quella della celebrità mondiale delle grandi star del cinema. Quanto fosse divina la Garbo o come possa ancora esserlo ai nostri occhi, lo si può desumere oggettivamente dal materiale filmico. E non dobbiamo almanaccare a lungo per capire da che cosa nel 1930 i tardoborghesi fossero affascinati e colpiti come da uno shock nella *Lola Lola* di Marlene Dietrich. I mostri sacri assurti a favola e leggenda nella storia del teatro non sono più possibili nella storia del cinema. Qui si rimane nel campo del fenomeno storico.

In una zona intermedia tra l'una e l'altra tradizione si situa l'attrice cinematografica Elisabeth Bergner. È possibile accostarsi a lei e coglierla tangibilmente, sulla base della documentazione esistente, e tuttavia ella non cessa di essere un mito. Può essere che la sua aureola si sia dissolta davanti alla macchina da presa e tuttavia è rimasta intatta. Quando ci si avvicina ai film della Bergner bisogna fare i conti con questa situazione complicata, inafferrabile con un approccio di tipo critico (...).

Nel decennio tra il 1923 e il 1933 quando a Berlino assurse ad astro di prima grandezza calcando il palcoscenico del Reinhardt-Theater, Elisabeth Bergner partecipò a sette film. Il regista Paul Czinner approntò per lei i copioni ed ella si calò nei ruoli che egli aveva creato a sua immagine e in base ai desiderata di lei. Quanto più a lungo questo connubio si prolungò, tanto meno i critici lo trovarono adeguato alla grandezza dell'attrice. "Questo molesto e assurdo abbinamento deve avere fine e a Czinner va ritirata la licenza", affermò Rudolf Arnheim sulla "Weltbühne" dopo la prima del film *Fräulein Else* [La signorina Else].

Esteriormente Paul Czinner poteva sembrare il padre della protagonista e in tutti i film la circondò di una pletora di figure paterne o possessive. Affidando la delicata creatura alla custodia di maschi imponenti o consegnandola alla loro violenza, egli ne esaltava oltre ogni dire la fragilità. L'effetto commovente aveva peraltro anche un rovescio brutale. La serie delle produzioni Czinner-Bergner ebbe inizio con *Nju*, lo studio su "una donna incompresa". (Sybille Wirsing, "Noras kleine Schwester", in Helga Belach (Hg.), *Elisabeth Bergner*, 1983)

*The legendary force of the actress Elisabeth Bergner developed on stage. It was from there that the fame which soon led to her simply being referred to as "Bergner" went forth.*

*After Duse and Sarah Bernhardt, she was the last stage artist to awaken a larger-than-life affection, that to this day has not yet waned. But just how the extraordinary effect she had on her audience came*

*about, has only been transmitted imprecisely. Instead of technical recordings, there are just the legend and the myth that emerged from the immediate experience and brook neither doubt nor revision.*

*They are of a different quality to the world fame of the great film stars. Soberly we read from the film material just how divine Garbo was, or can still be in our eyes. And we need not ponder too long on what it was about Marlene Dietrich's Lola Lola that fascinated or shocked the latter-day bourgeois viewers in 1930. The fabulous super-stars that existed in the history of theatre are no longer possible in the history of cinema. Here one remains a historical phenomenon.*

*In an intermediary zone between the one and the other tradition we find the film actress Elisabeth Bergner. Though tangible in documents, she does not cease to be a myth. Her prestige may not have stood up to the camera, yet it still remains undiminished. When encountering Bergner's films, one must reckon with this complicated state of affairs, which evades critical definition (...)*

*During her decade at the theatre in Berlin from 1923 to 1933, when she developed into one of the first greats of the Reinhardt theatre tradition, Elisabeth Bergner appeared in seven films. Director Paul Czinner adapted the screenplays for her, and she fitted into the roles he created in her image and to his liking. The longer this liaison lasted, the more inappropriate to the status of the actress the critics found it. "This irritating nonsense should be stopped and Czinner's alcohol license be taken away from him," wrote Rudolf Arnheim in "Weltbühne" after the premiere of the film Fräulein Else.*

*In appearance, Paul Czinner could have been his protagonist's father, and in all the films he surrounded her with possessive father-figures. By placing this delicate creature in the care or under the control of particularly sturdy men, he intensified the impression of her fragility beyond all comparison. The touching effect, however, also had a brutal aspect. The series of Czinner and Bergner productions began in 1923 with Nju, the study of a "misunderstood woman". (Sybille Wirsing, Noras kleine Schwester, in Helga Belach (Hg.), Elisabeth Bergner, 1983)*

ore 17.30

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**LA TRAGEDIE DE LURS OU L'AFFAIRE DOMINICI** (Episodio della serie tv *Around the World* / Inghilterra, 1955). R.: Orson Welles. P.: ITV. 35mm. L.: circa 741m. D.: 27' a 24 f/s.

Versione francese e inglese / French and English version

Da: CNC - Service des Archives du Film

Nella notte tra il 4 e il 5 agosto 1952, a Lurs, in Alta Provenza, ha inizio uno dei grandi casi criminali del secolo.

Sul ciglio della strada che da Marsiglia porta alle Alpi, la mattina del 5 agosto vengono scoperti i cadaveri di tre persone appartenenti a una famiglia inglese: il padre, Sir Jack Drummond, 61 anni, rinomato nutrizionista, sua moglie Ann e la loro figlia Elisabeth di 10 anni. Il triplice omicidio, apparentemente privo di movente, è avvenuto in prossimità della "Grand'Terre", una masseria in cui regna sul proprio clan il patriarca Gaston Dominici. Ben presto i sospetti ricadono sulla famiglia Dominici, che si rinchiude dietro contraddizioni e menzogne, sostenendo argomentazioni inverosimili. I figli accusano il padre di omicidio, quest'ultimo sembra confessare poi ritratta. Forse l'inchiesta non viene condotta in modo ineccepibile, ma dopo quindici mesi di sviluppi che appassionano l'opinione pubblica francese e quella estera, Gaston Dominici viene arrestato e processato. Sarà condannato a morte nel novembre 1954, poi graziato dal Generale de Gaulle nel 1960.

Quando Orson Welles, nel 1955, si reca sui luoghi del delitto, il caso, già passato in giudizio, sta entrando in una nuova fase: è appena stata affidata una controinchiesta al commissario Chenevier, uno dei grandi nomi della polizia francese dell'epoca. Ed è proprio all'inchiesta di Welles che assistiamo in

questo film, realizzato nell'ambito di una serie di sette documentari, *Around the World with Orson Welles*, tutti prodotti da Louis Dolivet per la televisione britannica ITV. Welles definiva questi film a volte "saggi cinematografici sul viaggio", a volte una "sorta di film amatoriali, di vacanze illustrate". Ma qui egli affrontava un argomento molto delicato e, dei sette documentari, solo quello dedicato al *Caso Dominici* non verrà trasmesso. Nel maggio 1955 Orson Welles effettua riprese a Lurs e dintorni nel corso di una settimana, con l'aiuto del giornalista Jacques Chapus. Nel corso delle settimane successive vengono realizzate alcune riprese complementari, senza la presenza di Welles. Durante il montaggio del film, una serie di articoli denunciano il progetto di Welles, il quale risponde che nulla gli impedirà di terminare il suo film e che, all'occorrenza, farà uscire le bobine clandestinamente dalla Francia. Welles lavorerà al montaggio del film, in modo discontinuo, fino al 1958, ma esso rimarrà incompiuto. La copia lavoro in 35 mm, con suono magnetico a doppia banda, recentemente ritrovata presso gli Archives du Film del CNC a Bois d'Arcy, presenta un montaggio di 741 metri - equivalente a 27 minuti di proiezione. (Jacques Mény)

*The night between the 4th and 5th of August 1952, in the High Provence town of Lurs, one of the great criminal cases of the century unfolded.*

*On the shoulder of the road that runs from Marseille to the Alps, the morning of the 5th of August, three corpses of members of an English family were found: the father and renowned nutritionist, Sir Jack Drummond, 61 years of age; his wife, Ann; and their ten year old daughter, Elizabeth. The triple murder, apparently unmotivated, occurred near the "Grand'Terre", the farmstead of patriarch Gaston Dominici's clan. Suspicion fell quickly on the Dominici family, while they concealed themselves behind a veil of contradictions and lies and unlikely statements. The sons had accused their father of murder, and he seems to have confessed and later withdrawn. Perhaps the investigation had not been conducted in a correct way, but after fifteen months of development followed by public interest in France and abroad, Gaston was arrested and tried. He was given a life sentence in November of 1954, then pardoned by General de Gaulle in 1960.*

*When Orson Welles, in 1955, came to the scene of the crime, judgement had already been passed and the case was entering into another phase: permission for a second investigation had just been granted to commissioner Chenevier, one of the biggest names on the French police force at the time. The film documents Welles' investigation, which was part of a series of seven documentaries, *Around the World with Orson Welles*, produced by Louis Dolivet for British television ITV. Welles defined the series as a collection of "cinematographic essays on travel", or as a "sort of amateur film, of illustrated vacations". In the case of this particular investigation he had to tackle a very difficult argument, and of the seven installments only the one dedicated to the Dominici Case would never be shown. In May of 1955 Orson Welles shot footage in and around Lurs over the course of a week with the help of journalist Jaques Chapus. Additional footage was shot in the weeks that followed in Welles' absence. During the editing of the film, a series of articles attacking Welles' project was published, to which he responded that nothing would hinder the completion of the film, and that he would smuggle the reels out of France, if necessary. Welles would work, discontinuously, on the editing of the film until 1958, but it was left unfinished. The 35mm working copy with two-track magnetic sound, recently discovered at the CNC Archives du Film at Bois d'Arcy, presents 741 meters of edited material - equivalent to 27 minutes of projection. (Jacques Mény)*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**PAYS BASQUE** ((Episodio della serie tv *Around the World* / Inghilterra, 1955). R.: Orson Welles. P.: ITV. 35mm. bn. L.: 714m. D.: 27' a 24 f/s. Versione inglese / English version.

Da: Cinémathèque Française

Nel momento in cui terminiamo questa bio-filmografia critica, l'ultimo lavoro di Orson che ci resta da menzionare riguarda la televisione. E' attraverso questa nuova arte, risultato di una sintesi fra cinema, giornalismo, teatro e radio, che avremmo voluto concludere il nostro studio anche se le circostanze non ce l'avessero imposto. Infatti Orson Welles, abbandonato dal cinema, ha trovato nella TV quella possibilità d'espressione che Hollywood gli rifiutava (...). "La povertà della televisione è una cosa meravigliosa. Il grande film classico evidentemente non va bene per il piccolo schermo, poiché la televisione è nemica dei valori cinematografici classici, ma non del cinema. E' una forma di espressione meravigliosa, in cui lo spettatore si trova soltanto ad un metro e mezzo dallo schermo, ma non è una forma drammatica, è una forma narrativa: la televisione è il mezzo ideale per chi racconta... Alla televisione si può dire dieci volte di più, in dieci volte meno tempo, che con il cinema, perché ci si rivolge soltanto a due o tre persone. E soprattutto, ci si rivolge all'orecchio. Per la prima volta, alla televisione, il cinema assume un valore reale, trova la sua vera funzione, per il fatto che parla, poiché la cosa più importante è ciò che si dice, e non ciò che si fa vedere. Le parole dunque, non sono più nemiche del film: il film non fa altro che aiutare le parole, dato che la televisione, di fatto, non è altro che una radio illustrata.

La TV è quindi soprattutto un mezzo per soddisfare la mia tendenza a raccontare storie, come i narratori arabi sulla piazza del mercato. Da parte mia, ho la passione di questa cosa; non mi stanco mai di sentir raccontare storie, sapete, così commetto l'errore di credere che tutti abbiano lo stesso entusiasmo! Io preferisco le storie ai drammi, alle opere teatrali, ai romanzi: è una caratteristica importante del mio gusto. Leggo con estrema fatica 'grandi' romanzi: mi piacciono le storie." (André Bazin, *Orson Welles*, Editions du cerf, 1972).

*At the moment in which we finish with this critical biography, the final entry in Orson Welles' body of work, we have only to mention his work in television. It is with this new art, a synthesis of cinema, journalism, theater and radio, that we would like to conclude our study, even if the circumstance is impending.*

*In fact, Orson Welles, abandoned by the cinema, found the expressive possibility in television that Hollywood refused to give him.*

*"The poverty of television is a marvelous thing. The great classic film evidently doesn't fit on the small screen; television may be the nemesis of classic cinematographic values, but not of cinema itself. It is a marvelous form of expression, in which the spectator finds himself just a meter and a half from the screen, and although it is not a dramatic form, it is a form of narrative: television is the ideal medium of the storyteller. On television one is able to say ten times more in ten times less than the cinema because it addresses only two or three people. And overall, television addresses the ear. For the first time, in relation to television, the cinema defined its real value, found its true function, for the fact that it speaks, given that the most important thing is that which one says, and not that which one shows. The spoken word, therefore, is no longer the nemesis of film: given that television is nothing more than an illustrated radio, film itself does nothing more than reinforce the spoken word.*

*Overall, T.V. is a way to satisfy my tendency to tell tales, like the Arabic narrators in their markets and public squares. I personally have a passion for this thing; I never tire of story-telling, you know, so I end up making the mistake of believing that everyone has the same enthusiasm! I prefer short stories to drama, plays and novels, which is an important characteristic of my tastes. I find 'great' novels with tiring: short stories are pleasing to me. (André Bazin, Orson Welles, Editions du cerf, I like 1972).*

ore 18.30

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**FRÄULEIN ELSE** (*La signorina Elsa* / Germania, 1928). R.: Paul Czinner. Sc.: Paul Czinner, dall'omonimo racconto Arthur Schnitzler (1924). Scgf.: Erich Kettelhut, Hermann Warm. F.: Karl Freund. In.: Albert Bassermann (Dr. Alfred Thalhof), Else Heller (sua moglie), Elisabeth Bergner (Else, la loro figlia), Albert Steinrück (signor von Dorsday, mercante di stampe), Grit Hegesa (Cissy Mohr), Adele Sandrock (zia Emma), Jack Trevor (Paul, suo figlio), Irmgard Bern, Antonie Jaeckel, Gertrud de Lalsky, Ellen Plessow, Tony Tetzlaff, Carl Goetz, Jaro Fürth, Paul Morgan, Alexander Murski.

35mm. L.: 1807m. D.: 77' a 20 f/s. Didascalie ceche/ *Czech intertitles*

Da: Narodny Filmovy Archiv

~~Copyright © 2010 by the Board of Trustees of the National Endowment for the Arts~~

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

La sua grazia delicata e fragile ma anche spigliata, il suo sguardo, il suo modo di lasciar spiovere la nera ciocca sulla guancia e poi di scostarla, il gesto rabbrividente con cui sollevava e si stringeva nelle spalle furono imitate migliaia di volte. Tutta Berlino, come disse Kortner, aveva una storia con lei, e i suoi amanti erano di ambedue i sessi. Essa diede vita – o meglio lo incarnò – a quell'ideale di bellezza androgina universalmente bramata dopo secoli di femminilità prorompente tutta mossettine. (Hilde Spiel, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 13.5.1986, in Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, 1984, s.p.)

*Her delicately fragile yet free and easy grace, her sidling glance, the way a black lock of hair would fall from its firmament draping onto her cheek and she sidles it away, her shoulders undulating out a shrug, a shuddering gesture that has been imitated a thousand times. All of Berlin, as Kortner once said, had an affair with her, and her lovers were of both sexes. She gave life to - or better yet, she embodied it - the ideal of androgynous beauty that was universally desired after centuries of affectatious femininity. (Hilde Spiel, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 13.5.1986, in Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, 1984, s.p.)*

Dai tempi di *Geiger von Florenz*, di *Nju* e di *Liebe* Elisabeth Bergner si è sforzata di conseguire un proprio stile filmico. Ma l'effetto sullo schermo era assai lontano dai grandi successi sul palcoscenico. Perché? Elisabeth Bergner non si offriva alla macchina da presa. Camminava, accennava passi di danza qua e là, si faceva fotografare una, due, cento volte nelle medesime posture e il film offriva queste immagini al pubblico come un'ostia.

Davanti a questa situazione di stallo si dava una sola via d'uscita: la Bergner doveva accettare di avere nuovamente accanto a sé partner di rango. Doveva rinunciare alla sua posizione di star e tornare a una limpida prestazione attoriale. In questo senso *Fräulein Else* (Capitol) rappresenta una piacevole svolta in meglio. Qui si ravvisa una linea interpretativa, uno sviluppo che regge fino in fondo. La Bergner non si sottrae più alla macchina, sta al gioco e recita. Con fragilità, certo, in modo ipersensibile. Un po' sottotono, si direbbe, con un ultimo vestigio di angoscia davanti alla parte nel disegnare questo profilo di fanciulla cesellato psicologicamente, esitando, ritraendosi, ma è proprio questa passività a conferire alla figura un che di velato, di lontano. Con cauti tratti parsimoniosi si prepara l'atmosfera della crisi erotica della sedicenne: il passaggio dall'entusiasmo sportivo al sogno angoscioso frutto di nevrosi, fino all'isteria, su su fino al suicidio. Un lento scivolare, un oscurarsi, uno spegnersi. *Fräulein Else* è la prima interpretazione filmica degna di tale nome di Elisabeth Bergner. (Hans Sahl, *Der neue Bergner-Film Fräulein Else. Der Montag Morgen*, Berlin, Nr. 10, 11.3.1929, in Gero Gandert (Hg.), *Der Film der Weimarer Republik*. 1929, 1993)

*Since Geiger von Florenz, Nju and Liebe, Elisabeth Bergner has been striving for her own film style. Yet her impact on screen lags far behind her great stage successes. Why? Elisabeth Bergner did not stand up to the camera, she walked, pranced around it, let it photograph her in the same poses, once, twice, a hundred times, and the film presented these images to the audience like a host.*

*There was only one way out of this paralysis: Bergner had to tolerate partners of standing at her side again. She had to abandon her star allure and get back to lucid acting. In this sense, Fräulein Else (Capitol) represents a pleasant turn for the better. It has an interpretative line, a development which is*

*maintained to the end. Bergner does not evade the apparatus anymore, she acts. Though in a fragile, extremely sensitive manner. There is still a trace of understatement, a last remnant of fear of her role in this psychologically refined girlish figure, a hesitation, a reserve. But this very passivity imbues the figure with something strangely veiled and distant. The sixteen-year-old's erotic crisis is anticipated in delicately implicit hints: the transition from her enthusiasm for sport to the neurotic anxiety dream, to hysteria, to suicide. A gradual slipping away, a darkening, a fading. Fräulein Else is Elisabeth Bergner's first real acting achievement on screen.*

*(Hans Sahl, Der neue Bergner-Film Fräulein Else. Der Montag Morgen, Berlin, Nr. 10, 11.3.1929, in Gero Gandert (Hg.), Der Film der Weimarer Republik, 1929, 1993)*

### **Cortile dell'Archiginnasio**

*ore 22.00*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HM12** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 6,5m. D.: 13 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**Y A DES FANTOMES DANS LA MAISON** (Francia, 1914). P.: Pathé

35mm. L.: 133m. D.: 6' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles. bn.

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1998 a partire da un negativo nitrato senza didascalie, che sono state riscritte / *Preserved in 1998 from an original nitrate negative lacking intertitles, which were rewritten*

**DAS SPIELZEUG VON PARIS** (Austria, 1925). R.: Mihaly Kertesz. In.: Lilly Damita

35mm. L.: 96m. D.: 5' a 20 f/s. Trailer.

Da: Filmarchiv Austria

Copia recentemente restaurata / *Newly restored print*

**FRIVOLINAS** (Spagna, 1927). R.: Arturo Carballo. F.: Ramon de Baños In.: Ramon Alvarez Escudero, José Lopes Alonso, Olvido Rodriguez, Luisa Wieden Ramper, Maria Caballé, Eva Stachino, Blanca Pozas.

Da: Filmoteca Española

Restauro curato da Luciano Berriatúa, presentato in prima al Congresso della Fiaf a Madrid nel maggio del 1999. / *Restoration supervised by Luciano Berriatúa, premiered at the Fiaf Congress in Madrid in May 1999.*

Partitura scritta e diretta da / *Score written and conducted by* Javier Pérez de Azpeitia. Eseguita da / *Performed by:* Javier Pérez de Azpeitia (*pianoforte e direzione*), Eva Tercero (*flauto*), Ana Petrirena (*clarinetto/saxo*), Julio Bravo (*violino*), Ignacio Alkain (*viola*), Erwin Graf (*violoncello*), Alvaro Diez (*percussioni*)

Cantanti: Adela Estevez (*Eva Stachino, Blanca Pozas, cori*), Mercedes Seoane (*Maria Caballé, cori*), Raquel Sierra Dasgoas (*Rosita Rodrigo, Tiple Mus, cori*)

Nel 1922 la compagnia di Eulogio Velasco presentò nel teatro Apolo lo spettacolo “Arco Iris”. Era un nuovo concetto che avrebbe cambiato il genere Vaudeville. Il successo fu tale da trasformare anche i gusti del pubblico.

Nel 1926 il produttore Arturo Carballo, un uomo d'affari impegnato con il Cine Doré, decise di produrre *Frivolinas*, un film di finzione con una trama talmente esile che non è più che un pretesto per mostrare i più bei momenti dei tre più rappresentativi spettacoli di Eulogio Velasco: “Arco Iris”, “La Feria de las Hermosas”, e “Las Maravillosas”. Per facilitare le transizioni tra le diverse scenette ci sono anche delle performance del più celebre comico d'allora: Ramper, che interpreta anche uno dei ruoli principali del film.

*Frivolinas* è un documento straordinario in quanto unico filmato esistente del Vaudeville dell'epoca; il suo interesse trascende il cinema perchè è una testimonianza di come fosse la messa in scena, la coreografia dei numeri e delle performance delle principali vedette d'allora, quali Maria Caballè, Eva Stachino, e Blanca Pozas.

Benchè il film sia muto, era indispensabile ricostruire le canzoni e la musica originale; Berriatua ci è riuscito basandosi sul materiale incompleto conservato dalla SGAE (che ha collaborato al progetto), dalla Biblioteca Nacional, da altre biblioteche, archivi, e collezioni private. Questi materiali sono stati composti e arrangiati da Javier Péres de Azpeitia.

*In 1922 Eulogio Velasco's company presented the vaudeville show “Arco Iris” in the Apolo Theatre. Introducing a new concept to the genre revolutionizing the small-scale Vaudeville scene into a much larger spectacle catering to all types of audiences. It was a great success and in the following years the Velasco Vaudevilles changed the public's tastes.*

*In 1926 the producer Arturo Carballo, a businessman who ran the Cine Doré, today the theatre of the Cineteca Spagnola, directed Frivolinas, a fiction film whose thin plot is no more than a pretext for showing the most spectacular numbers from Eulogio Velasco's three representative shows: “Arco Iris”, “La Feria de las Hermosas”, and “Las Maravillosas”. To ease the transitions between the diverse sketches there are also performances by the most celebrated comedian of the time: Ramper, who also plays one of the principal roles in the film.*

*Frivolinas is an extraordinary document as it is the only existing film of the vaudevilles of the time and is interesting as it shows how the scenes were set, the choreography of the numbers and the performances of the principal vedettes of the time, such as Maria Caballè, Eva Stachino and Blanca Pozas.*

*Although this is a silent film, it was necessary to reconstruct the original songs and music, which Berriatua was able to do with the existing incomplete material at SGAE (a project collaborator), the Biblioteca Nacional (National Library), other libraries, periodicals, archives and private collections. Javier Pérez de Azpeitia arranged and orchestrated these materials.*

### **Cinema Lumière**

ore 11.00

*Quarant'anni di Cinema Libero: Programma del Museum of Modern Art / Forty years of free cinema: Program of the Museum of Modern Art, New York*

**MY HUSTLER** (USA, 1965). R.: Andy Warhol. In.: Paul America, Ed Hood, John Mac Dermott, Genevieve Charbon, Joseph Campbell, Dorothy Dean.

16mm. D.: 70'

ore 16.00

*Seminario Archimedia - V sessione - Dittatori: Il caso Chaplin / Dictators: the Chaplin Case*

Proiezione de *Il Grande Dittatore* (Usa. 1940). Verrà anche proiettato un filmato amatoriale girato in Ektachrome da Sidney Chaplin sul set de *Il Grande Dittatore*

*Screening of The Great Dictator. Screening of an amateur film in Ektachrome shot by Sidney Chaplin on the set of The Great Dictator.*

Introduce / *Introduction*: Enno Patalas, storico, critico cinematografico, archivista, regista, Monaco di Baviera / *historian, film critic, archivist, filmmaker, Monaco di Baviera*

Relatore / *Presentation*: Christian Delage, storico, Università di Parigi / *historian, University of Paris*

*ore 19.00*

*Gli incontri del Gamma Group / Gamma Group Meetings*

Alfonso Del Amo, storia della pellicola cinematografica / *History of raw film materials - An Update*

### ***Cinema Fulgor***

*ore 9.00*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Brigitte Helm*

**AM RANDE DER WELT** (Germania, 1927). R.: Karl Grune. F.: Fritz Arno Wagner. In.: Brigitte Helm, Camilla von Hollay, Albert Steinrück, Wilhelm Dieterle, Max Schreck, Imre Raday, Jean Bradin, Victor Janson, Erwin Faber, John Georg, Felicitas Malten. 35mm. L.: 1918 D.: 73' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles.

Da: Deutsches Filminstitut per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

Sul finire degli anni Venti, tutti i film più emozionanti venivano realizzati in Germania, e molti di questi da Mr. Lang. Le sue donne le voleva fatali e trasformava le sue attrici per adattarele a questo ideale. La sua più grande scoperta fu Miss Helm, che egli scritturò per *Metropolis*, il primo film di fantascienza mai realizzato. In questo film il solito scienziato pazzo la rapisce e, servendosi dell'elettricità in modo alquanto disinvolto, crea un automa a immagine e somiglianza della donna, se si esclude il fatto che la Miss Helm di cromo è senza anima e ha un occhio che non si chiude mai. Nella versione originale del film l'automata si esibisce in una danza pseudo egiziana, ma nelle versioni successive questo episodio venne eliminato, probabilmente perché ritenuto troppo scandaloso. Esso venne sostituito da un'altra sequenza che, in realtà, era infinitamente più perversa.

Vediamo un pubblico interamente maschile intento a fissare una specie di sipario teatrale argentato. Improvvisamente, Miss Helm si insinua fra le tende. Indossa un abito di raso nero che la copre dalla testa ai piedi, con un lungo strascico. La donna apre lo spacco della gonna quel tanto che basta a rivelare una coscia, dalla quale strappa una giarrettiere che, con un movimento dal guizzo serpentino, essa getta al suo pubblico. Subito una foresta di mani si alza per afferrarla e la sequenza finisce. In tutto, non poteva durare più di un minuto, ma il suo impatto era indimenticabile. ~~In quel momento, Miss Helm sembrava un gander e ogni immenso e lo zuchro fiso.~~

Non riesco a immaginare nulla di più affascinante. (Quentin Crisp, *How to go to the movies*, St. Martin's Press, New York 1989.)

*In the late 1920s, all the most exciting pictures were made in Germany, many of them by Mr. Lang. He liked his women fatal and processed his actresses to fit this ideal. His greatest discovery was Miss Helm, whom he put into Metropolis, the first science-fiction movie ever made. In this movie, the usual mad scientist captures her and with some rather glib use of electricity makes a robot in her likeness, except that the chromium Miss Helm has no soul and one eye never shuts.*

*In the original version of this story, the robot does a pseudo-Egyptian dance, but this episode was cut from later copies, presumably because it was thought too shocking. An alternative sequence was substituted, which, in fact, was infinitely more perverse. An entirely male audience is seen staring intently at some silver theater curtains. Suddenly, Miss Helm insinuates herself between the curtains. She is wearing a black satin dress that reaches up to her ears, down to her knuckles, and trails along the ground behind her. She divides the slit in her skirt just enough to reveal one thigh, from which she snatches a diamante garter, which, with a darting cobra-like movement, she flings at her audience. At once, a forest of hands springs up to catch it and the sequence is over. In all, it cannot have lasted more than a minute, but its impact was unforgettable. At that moment, Miss Helm looked like a large spider that had been dipped in melted sugar. I cannot imagine anything more alluring. (Quentin Crisp, How to go to the movies, New York, St. Martin's Press, 1989.)*

ore 10.15

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Jenny Jugo*

**DIEHOSE** (Primo/Germania, 1927) R: Hans Behndt. Scg: Heinrich Richter, Franz Schröder. F: Carl Dewis. In: Jenny Jugo, Werner Krauß, Rudolf Foster, Veit Harlan, Christa Burmester, Olga Limburg. P: Pröbus Film AG, Berlino. 35mm. L: 2163m. D: 107 a. 18%. Da: ca. tedesca/Germania. Titoli

Da: Murnau Stiftung

Copia positiva stabilita da un duplicato negativo safety, la cui origine è sconosciuta. / *This print had been made by using a picture dupe negative/acetate. The origin and the source material of this negative is unknown.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Gabriel Thibaudeau

Il film si chiama prima di tutto Werner Krauss. È stata una grande serata; il suo successo più grande. Non l'ho mai ritenuto un protagonista nel film. Egli era a volte molto interessante, ma spesso anche decisamente penoso; ma non gli è riuscito mai di tenere in pugno i duemila spettatori in sala. In realtà mai è stato capace di reggere fino in fondo un film. Ieri al primo colpo ce l'ha fatta; e per due ore li ha soggiogati con pugno di ferro nella figura di Theobald Maske. È stata una cosa stupenda, da confrontarsi forse con Chaplin.

Nessuna traccia di recitazione "naturalistica": ma l'enigmatica trasformazione in un animale comico, comico-raggricciante. Il grande Franz Kafka descrisse una volta in un racconto i sentimenti di un uomo che una mattina si risveglia trasformato in insetto, senza peraltro tratteggiare come il mondo reagisca a un tale prodigio; quindi partendo dal presupposto immaginario che un evento del genere possa capitare tutti i giorni, e proprio in questo consiste la terribile trovata del tutto. Di un umorismo che similmente ti getta a terra si tratta qui. Prima, nel cinegiornale dell'Ufa si erano viste delle scimmie, strane scimmie che scherzavano con uno specchio, in parte con tratti animaleschi, in parte come potrebbero fare degli umani. Queste scimmie rinchiuso nello zoo non facevano un effetto altrettanto "zoologico" di Krauss che impersonava Theobald Maske. È una mostruosità degna di essere studiata dagli studiosi di scienze naturali: un girino, un animale assolutamente formidabile, che gracida stridulo, soffia e si muove impettito nella sua stalla domestica con la cresta ritta; come se dai vapori della birra, dall'atmosfera di società canore maschili e dal tepore del letto coniugale emergesse con prepotenza un fantasma, lo

spirito del filisteo, lo spirito di Monsieur Jourdan. Non appena muove un dito, si finisce per terra dalle risate. [...] Jenny Jugo è graziosa, appetitosa e ingenua come richiede il suo ruolo. Quando si guarda attorno con i suoi grandi occhi da bambina, con aria interrogativa e sciocca, risulta a momenti irresistibile. Non è mai stata, neanche lontanamente, al suo posto come qui. Nell'assegnarle in futuro degli altri ruoli, se la si vuole portare al successo, non si potrà prescindere da questo esperimento. (Willy Haas, *Film-Kurier*, Nr. 197, 22.8.1927, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, 1991)

*First and foremost, the film is called Werner Krauss. It was a great evening; his greatest film success. I have never considered upon him as a protagonist in a film. He was often very interesting, often quite dreadful; but he never has the two thousand viewers in a cinema palace firmly in his grip. He has never been able to really carry a film.*

*Yesterday he gripped them straight away, and held them in that iron grasp for two hours, as Theobald Maske. It was stupendous, comparable maybe to Chaplin.*

*Nothing "true to life"; instead a puzzling mutation into a comic, terrifyingly comic, animal. The great Franz Kafka once described the feelings of a man who wakes up one morning and discovers he has turned into an insect - but without portraying how the world reacts to such a miracle, that is, on the fictional assumption that something like that could happen any day: and that is what's so uncannily funny about it. In this case, the humour is similarly devastating. Beforehand, the Ufa weekly review showed monkeys playing a strange half human, half animal game with a mirror. These zoo monkeys did not seem anything as "zoological" as Krauss in the role of Theobald Maske: he's a scientific monstrosity, a tadpole, quite a formidable beast that crows and hisses and quacks and struts around the homely coop with comb raised; as if a ghost suddenly rose up out of a blend of beery haze, the ambience of a male choral society evening, and the warmth of the marital bed, the spirit of the petit bourgeois, l'esprit du Monsieur Jourdain. He only has to move a finger and you fall over laughing (...). Jenny Jugo is as nice, appetising, and silly as her role demands. When she looks at the world with her large questioning simple childish eyes, she sometimes seems irresistible. Never, not even by a long chalk, has she been so well cast. When selecting future roles for her they will do well to keep this experiment in mind, if they really want to promote her, that is. (Willy Haas, *Film-Kurier*, Nr. 197, 22.8.1927, in Wolfgang Jacobsen [et al.] (Hg.), *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, 1991)*

*Jenny Jugo* (Eugenie Walter, 1905-?). Dopo una serie di filmetti gradevoli ma senza storia, generalmente diretti da un abile artigiano di nome Fred Sauer, Jenny apparve in *Die Hose* (1927), regia di Hans Behrendt, divertente versione cinematografica della pruriginosa commedia di Carl Sternheim, dove tenne brillantemente testa ai suoi partners, Werner Krauss e Rudolf Forster, vecchie volpi del palcoscenico e del set. I film che seguono - tra questi vanno rilevati *Die blaue Maus* (Il topolino azzurro), *Die Carmen von St. Pauli* e *Sechs Mädchen suchen Nachtquartier* - sono tutti centrati sulla sua verve che man mano diviene sempre più spigliata e intraprendente. Nuovamente diretta da Behrendt alla fine del muto, Jenny è protagonista di una terna di film dove la sua briosa vivacità riesce al meglio: *Der Bund der drei* (La lega dei tre), *Die Flucht von der Liebe* (La fuga dell'amore) e *Die Schmugglerbraut von Mallorca* (Rosa di Spagna); in questi film, girati in mezza Europa per gli esterni, Jenny ha per partner Federico Benfer, un attore di origine napoletana ma prevalentemente attivo in Germania, che diventerà suo marito.

I film che l'attrice interpreterà nel sonoro non si discosteranno di molto da quelli del periodo muto, ma vennero spesso animati da sequenze musicali. Nel 1935 Jenny affrontò il ruolo più importante della sua

carriera, la Eliza Doolittle in una versione del *Pigmalione*, cavandosela con disinvolta abilità: seguirono nel 1936 un paio di film in costume, *Die Nacht mit dem Kaiser* (Una notte di Napoleone) e *Mädchenjahre einer Königin* (La giovinezza di una grande imperatrice), diretti da Erich Engel che fu il suo regista *attitré* negli anni Trenta.

Un'ottima sua aveva le successive ripetizioni, tale qual venì anche in Italia, *Non mi sposo più*. Dopo questa qualche apparizione, Jenny si ritirò a vita privata in Svizzera, non da più notizie (Vittorio Martinelli)

Jenny Jugo (*Eugenie Walter, 1905-?*). After a series of pleasant but minor films, usually directed by a good craftsman called Fred Sauer, Jenny appeared in *Die Hose* (1927) directed by Hans Behrendt, amusing cinema version of the titillating comedy by Carl Sternheim, where she held her ground with her partners, Werner Krauss and Rudolf Forster, old stage and set hands.

The following films – let us recall here *Die blaue Maus, Die Carmen von St. Pauli and Sechs Mädchen suchen Nachtquartier* – are all focussed on her verve progressively becoming livelier and more spontaneous. Directed again by Behrendt at the closing of the silent period, Jenny was the leading actress in three films where her lively spirit was at her best: *Der Bund der drei, Die Flucht von der Liebe and Die Schmugglerbraut von Mallorca*; in these films, shot all over Europe for their outdoor scenes, Jenny had as her partner Federico Benfer, an actor of Neapolitan origins but mostly working in Germany, who became her husband.

The sound films of the actress were not so different from the silent ones but they were often animated by musical sequences. In 1935 Jenny played probably the most important role of her career, *Eliza Doolittle* in a version of *Pygmalion*, a role she mastered with skilled self-possession. In 1936 other costume films soon followed, *Die Nacht mit dem Kaiser and Mädchenjahre einer Königin*, both directed by Erich Engel who was her *attitré* director in the thirties. Her verve was played in a minor key in her following interpretations, one of which was also in Italy, *Non mi sposo più*. After that and a few other acting roles, Jenny retired in Switzerland, never to be heard of again. (Vittorio Martinelli)

ore 12.05

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Lya De Putti*

**EIFERSUCHT** (*Gelosia / Germania, 1925*). R.: Karl Grune. In.: Lya De Putti, Werner Krauss, Georg Alexander, Angelo Ferrari, Mary Kid. 35mm. L.: 1463m. D.: 74' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione della Murnau Stiftung

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

*Lya de Putti* (Amalia von Putti, 1896-1931). Josie Ullstein, vedova dell'operatore Lamberti, il quale lavorò a lungo in Germania negli anni Venti, ha raccontato al sottoscritto di quando, nel 1921, era ballerina di fila assieme a Camilla Horn, Marlene Dietrich e Margo Lion, tutte sì e no ventenni, al Rudolf Nelson Theater sulla Kurfürstendamm (oggi l'Astor Kino, tempio delle retrospettive berlinesi). Un giorno si presentò un signore grasso che masticava un grosso sigaro, per chiedere a Nelson di prestargli le sue ballerine per un paio di giorni. Era il regista Joe May e stava girando *Il sepolcro indiano*.

Ha così inizio l'avventura cinematografica di Lya de Putti, la quale, dopo questo e qualche altro ruolo minore, si impossessa, anche se su di un registro minore e con una sensualità più sfacciata, del posto lasciato libero da Pola Negri, trasferitasi ad Hollywood. In breve, la De Putti riesce a costruire una torbida figurina di seducente adescatrice, dalla bocca a cuoricino, gli occhi pigramente socchiusi, lo sguardo ambiguamente innocente che nel personaggio di Berta-Maria di *Varieté* (1925), regia di E.A.

Dupont, ha la sua migliore espressione. A questo film, considerato uno dei migliori prodotti del muto tedesco, seguirà una *Manon Lescaut* (1926), alla quale Arthur Robison conferisce un tocco licenzioso e libertino, mal celato dai pizzi, i tendaggi, le lenzuola e le sottane che volteggiano in ogni scena.

Ad Hollywood, dove venne anche lei fagocitata, a parte un ruolo satanico in *The Sorrows of Satans* (1926) di Griffith, la trasformarono in una gelosa e vendicativa siciliana in *The Prince of Tempters* (1927), affidandole poi qualche altra parte di routine. Lya ritrovò Robison in Gran Bretagna per *The Informer* (1929), che fu il suo ultimo film. Morì a soli trentacinque anni per un'infezione alla gola, causata da un osso di pollo accidentalmente ingerito. (Vittorio Martinelli)

*Lya de Putti (Amalia von Putti, 1896-1931). Josie Ullstein, the widow of cameraman Lamberti, who worked extensively in Germany in the twenties, told the writer that in 1921 she was a chorus line dancer together with Camilla Horn, Marlene Dietrich and Margo Lion, all around their twenties, in Rudolf Nelson Theatre on Kurfürstendamm (today's Astor Kino, Berlin's temple of retrospectives).*

*One day a fat, cigar-chewing gentleman showed up asking Nelson to let him have his chorus girls just for a couple of days. He was director Joe May who was then shooting Das indische grabmal.*

*This is how Lya de Putti's adventure in motion picture started. After this role and several other minor ones, she went on to occupy the position left by Pola Negri, who had moved to Hollywood, although in a minor key and with a cheekier sensuality.*

*Briefly, de Putti managed to create a murky little figure of enticing seductress, with her heart-shaped mouth, her eyes languidly lowered, and her sidelong but ambiguously innocent glances as in Berta-Maria's role in Varieté (1925), directed by E.A. Dupont, her best feature film, and considered one of the best examples of German silent cinema. After that she played in Manon Lescaut (1926), to which Artur Robinson added a lewd and libertine touch, just partly hidden by the laces, curtains, sheets and priest's gowns bellowing in every scenes.*

*In Hollywood, where she was also swallowed up, beside a satanic role in The Sorrows of Satan (1926) by Griffith, she was turned into a jealous and vengeful Sicilian lady in The Prince of Tempters (1927), and later she played several other routine's roles. Lya found Robinson again in Great Britain for The Informer (1929), her last film. She died at 35 because of a throat infection after having inadvertently swallowed a chicken bone. (Vittorio Martinelli)*

Karl Grune è un regista al quale un giorno o l'altro dovrà essere dedicato uno studio approfondito: fortunatamente infatti molte delle sue opere sono giunte fino a noi, anche se devono essere ancora trasferite dal nitrato al supporto di sicurezza. Inoltre, sfogliando le storie del cinema dei nostri padri (Sadoul, Bardeche e Brasillach, Jeanne e Ford, Carl Vincent), sembra quasi che essi, pur riconoscendo nel suo miglior film *Die Strasse (La Strada, 1924)* alcune qualità, non manchino di indirizzargli acide frecciate: “Le milieu représenté par la fille et son souteneur sont d'un romantisme facile”, “la façon dont Eugen Klöpfer campe son personnage est trop théâtrale”; ed a proposito di *Eifersucht*, rubandosi l'un l'altro i giudizi, gli storici affermano che Grune, “s'il avait des qualités, ne possédait pas celle de tirer de ses acteurs le rendement maximum”, accusando il cast di *Eifersucht* di inadeguatezza.

Il pubblico potrà ora giudicare se questa tragicommedia in cui Grune tenta una analisi della gelosia con l'aiuto della suggestione, senza adottare notazioni dirette e arrivando così a rendere sensibili i tormenti del protagonista, sia mal recitata.

Werner Krauss, un attore dalle mille maschere, nella parte di un “cocu magnifique” è semplicemente impagabile; accanto gli è una seducente gattina che risponde al nome di Lya de Putti, mentre come terzo lato del triangolo troviamo Georg Alexander, un attore che ricorda tanto il coevo re d'Inghilterra.

Questo elegante “kammerspiel” porta con disinvoltura i suoi quasi tre quarti di secolo. (Vittorio Martinelli)

*Karl Grune is a director who would deserve a thorough research: fortunately a lot of his work has in fact survived, even if much of it remains to be transferred from nitrate. Moreover, leafing through the historiography of our fathers (Sadoul, Bardeche and Brasillach, Jeanne and Ford, Carl Vincent), it almost seems that these, conceding to his best film Der Strasse (1924) certain qualities, they still criticized him in unison: “Le milieu représenté par la fille et son souteneur son d’un romatisme facile”, “la façon dont Eugen Klöpfer campe son personnage est trop théâtrale”; and apropos of Eifersucht, withstanding judgement, the historians affirm that Grune, “s’il avait des qualités, ne possédait pas celle de tirer de ses acteurs le rendement maxium”, accusing the cast of Eifersucht of incompetence. The public can now judge whether or not this tragic-comedy in which Grune undertakes an analysis of jealousy with the help of suggestion, without using direct notations and thus rendering the torments of the protagonist more understandable, even if it is poorly acted.*

*Werner Krauss, an actor of a thousand masks, in the part of the “cocu manifique” is simply incomparable, opposite him is a seductive kitten called Lya de Putti, while at the third side of the triangle we find Georg Alexander, an actor that recalls the coeval King of England.*

*This elegant “kammerspiel” doesn’t show its age of nearly three-quarters of a century. (Vittorio Martinelli)*

*ore 14.45*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Lilian Harvey*

**LILIAN HARVEY BEZOEKT NEDERLAND** (*La visita di Lilian Harvey in Olanda / Olanda*, 1935). In.: Lilian Harvey. 35mm. L.: 45m. D.: 2’ a 24 f/s. Versione olandese / Dutch version. bn.

Da: Nederlands Filmmuseum

*Accanto alle Divine apparizioni / Besides Divine apparitions*

**NIE WIEDER LIEBE** (*Mai più l’amore / Germania*, 1931). R.: Anatole Litvak. Ass. alla Regia Max Ophüls. Sc.: Irma von Cube, Felix Joachimson e Anatole Litvak dal spettacolo teatrale “Dover. Calais” di Julius Berstel. Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig e Werner Schlichting. F.: Franz Planer e Robert Baberske. In.: Lilian Harvey (Gladys), Harry Liedtke (Sandercroft), Felix Bressart (Jean, suo servitore), Margo Lion (una cantante di sentimenti), Oskar Marion (Jack, un amico di Sandercroft), Julius Falkenstein (Dott. Basket), Theo Linggen (Rhineland), Hermann Speelmans (Tom). P.: Universum-Film A. G., Berlino.

35 mm. L.: 2173m. D.: 80’ a 24 f/s. Versione tedesca / German version.

Da: Murnau Stiftung

Copia positiva stampata nel 1982 a partire da un negativo safety a sua volta stabilito da un positivo nitrato (probabilmente proveniente dall’Archivio Ceco) negli anni Settanta.

*This print had been made in 1982 by using a combined dupe negative/acetate. This dupe negative had been made by using a nitrate positive print (probably from the Czech Filmarchive) in the Seventies.*

Lilian Harvey ha sempre avuto l’aspetto di chi già all’inizio della propria carriera stesse cercando di rilanciarsi. Sul suo viso precocemente invecchiato cala la maschera di ferro dello charme nella quale, nei momenti di sopraffazione emotiva, si aprono solchi che nessun trucco è in grado di occultare. La regia dell’Ufa, che con lei non voleva lanciare né una vamp, né una gran dama, ma “la più dolce ragazzina del mondo”, concedeva al suo viso un’unica espressione: quella di una macchinale gaiezza. La Harvey avrebbe voluto aleggiare come una fata sopra il suolo ma la sua andatura a piccoli passi la faceva assomigliare piuttosto a

una bambola cui fosse stata data la carica. I suoi gesti erano meticolosi, senza un colpo d'ala, i suoi passi di danza scolastici e, quando in preda allo stordimento, correva incontro a Willy Fritsch non muoveva i fianchi ma oscillava come una bandiera separata dal corpo. Lilian Harvey, eterno sogno biondo e beniamina della fortuna, era l'interprete perfettamente sintetica, i cui tratti umani captano e adottano con rigorosa conseguenza i movimenti a scatti dei cartoni animati. Non a caso nel grottesco impianto ispirato al nonsense di *Glückskinder* (1936) ella avrebbe voluto, come ruolo ideale, il ruolo dei suoi sogni, interpretare Topolino. (Karsten Witte, "Zu schön um wahr zu sein: Lilian Harvey" (1977), in Idem, *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im dritten Reich*, 1995)

Julius Berstl per la sua figura di giornalista emancipata, che nel film si chiamava Gladys O'Halloran, aveva pensato a Elisabeth Bergner, ma nel film il ruolo viene interpretato da Lilian Harvey. Che quest'ultima non fosse affatto tagliata per la parte lo rileva molto puntualmente Ophüls, sebbene per galanteria non la nomini (*Spiel im Dasein*, p. 138 s.), e racconta come l'attrice non fosse semplicemente in grado di tradurre in realtà le sue indicazioni e i suoi suggerimenti. Ma le deficienze del film non riguardano solo lei. La trovata della pièce era che non si chiudeva con un lieto fine, ma che la giornalista Gladys O'Halloran, dopo aver fatto girare la testa a Sandercroft e a tutto l'equipaggio, si gettava nuovamente in acqua e gli uomini restavano con un palmo di naso. Ma gli sceneggiatori invece escogitarono uno stupido intrigo per prolungare l'azione e andare a concludere con l'happy end. Forse a decretare il successo del film furono le riprese del carnevale di Nizza, o le musiche di Mischa Spoliansky, oppure l'apparizione davvero trascinante di Margo Lion nella bettola del porto con la canzone di Robert Gilbert *Leben ohne Liebe kannst du nicht* [Non puoi vivere senza amore]; è davvero difficile associarsi all'entusiasmo della critica. Ciò che dal punto di vista odierno è degno di menzione è la prestazione del cameraman Franz Planer. Planer diventò uno dei più importanti cineoperatori di Ophüls e diede un contributo decisivo all'evoluzione dello specifico stile del regista; nel film *Nie wieder Liebe* la sua impronta si riconosce nel fatto che qui, insieme a Litvak, persegue una concezione di ripresa in movimento da cui Ophüls venne manifestamente influenzato. (Helmut G. Asper, *Max Ophüls*, 1998)

*Lilian Harvey always looked as if she should try for a comeback, even at the start of her career. Her face, aged early, was routinely given an iron mask of charm, which at moments of consternation betrayed cracks no make-up could conceal. The Ufa directors, whose intention was to launch her not as a vamp or lady, but as "the sweetest girl in the world", allowed this face just one expression: mechanical mirth. Harvey always wanted to float across the floor like a fairy, but her mincing steps were more reminiscent of a wound-up doll (...). Her gestures were sharp, her dance steps drilled, and when, hell bent on captivation, she rushed towards Willy Fritsch, she not so much swung her hips as waved them, like a flag, separated from her body. Lilian Harvey, the eternal dream blonde and darling of fortune, was the perfect synthetic actress, whose human features consistently took on the mechanical aspect of a cartoon figure. It's no coincidence that she wanted to play the dream role of Mickey Mouse in the grotesque nonsense interlude in *Glückskinder* (1936). (Karsten Witte, *Zu schön um wahr zu sein: Lilian Harvey* (1977), in Idem, *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im dritten Reich*, 1995)*

*Julius Berstl had Elisabeth Bergner in mind for his emancipated journalist Gladys O'Halloran - and Lilian Harvey played the role in the film. Ophüls has described her inept acting with great precision ("Spiel im Dasein", pp. 138f), gallantly avoiding to mention her name, and claimed that Harvey was simply incapable of translating his directions and suggestions. But this film not only suffers from her. The point of Berstl's play was that it did not have a happy ending; the journalist Gladys O'Halloran jumps back into the water again, having turned the heads of both Sandercroft and his crew, and the men do not get a look in. Instead of that, the scenarists have thought up an additional silly long drawn out intrigue with a happy ending. Maybe it was the carnival scenes in Nice that made the film so successful at the time, maybe Mische Spoliansky's music, maybe Margo Lion's really charming appearance in the harbour pub singing Robert Gilbert's "Leben ohne Liebe kannst du nicht"; the critics' enthusiasm is hard to comprehend. From today's point of view, the only thing that really seems remarkable is Franz Planer's camera work. Planer became one of Ophüls' most important cameramen and was instrumental in developing his specific style. His work in*

Nie wieder Liebe illustrates that in this film, together with Litvak, he was already pursuing a concept of the moving camera take, and that this obviously influenced Ophüls. (Helmut G. Asper, Max Ophüls, 1998)

ore 16.10

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Filmliga*

La Filmliga Olandese era un'importante associazione per la diffusione del cinema come forma di arte impegnata. Con la sua catena di cineclub diffusi su tutto il territorio nazionale, tra il 1927 e il 1933 presentò e distribuì film dell'avanguardia francese, tedesca, russa e di altri paesi, insieme alle opere dell'avanguardia "locale". Il principale obiettivo della Filmliga era quello di mostrare "film che non venivano proiettati nelle sale commerciali, o solo per errore". I programmi presentati spaziavano attraverso un'ampia gamma di generi: antologie di cinegiornali, documentari, pubblicità, esperimenti surrealisti e altri film di avanguardia; a volte, per contrasto (o forse per suscitare un effetto di comicità), veniva proiettato un breve programma di film del cosiddetto anteguerra, per mostrare come il cinema si fosse "evoluto". Le proiezioni della Filmliga rappresentavano una reazione alle programmazioni delle sale commerciali, ricche di elementi accessori e disturbanti, come narratori, prestigiatori e musicisti, spesso pessimi. I matinée della Filmliga, invece, erano essenziali per non dire austeri, volti alla sperimentazione e alla sensibilizzazione. Gli interessi della Filmliga erano rivolti all'evoluzione del linguaggio cinematografico: il problema ricorrente era quello di stabilire se un film rappresentasse un successo in termini di valore artistico. Il Nederlands Filmmuseum presenta il seguente programma nell'ambito della retrospettiva sulla Filmliga. La struttura del programma rispecchia fedelmente quella delle proiezioni della Filmliga. (Ruud Visschedijk e Jan van den Brink, NFM)

*The Nederlandsche Filmliga was an important association for the propagation of film as a serious art form. For its chain of nationwide cine-clubs it introduced and distributed international avant-garde films, from France,*

*Germany, Russia and other countries as well as 'homegrown' avant-garde work between 1927 and 1933. The Filmliga's main objective was to screen "films that were not shown in commercial cinemas or only by mistake".*

*The programmes of films screened were made up of a variety of genres, e.g. newsreel compilations, documentaries, commercials, surrealist experiments and other avant-garde films; sometimes, for contrast (perhaps even comic relief) a short programme of so-called avant-guerre films were shown, to show how cinema had 'evolved'. Filmliga screenings were a reaction to the entertainment programmes in commercial cinemas, with, in their opinion, unnecessary and distracting elements, such as lecturers, magicians and music, often bad music. The Filmliga-matinee on the other hand, were plain, not to say austere and were intended for experimentation and edification. Concerned as the Filmliga was about the evolution of film language, the ever returning question in debates was whether a film was successful in terms of artistic merit.*

*The Nederlands Filmmuseum presents the following programme as part of its retrospective of the Filmliga. The order and make-up of the programmes are copies of the original Filmliga screenings. (Ruud Visschedijk and Jan van den Brink, NFM)*

**LEO TOLSTOI** (Russia, 1908/1909) R.: Aleksander Drankov e Joseph Mundviller

Compilazioni di scene dell' 80esimo compleanno del Conte Leo Tolstoj nel 1908 (girato da Aleksander Drankov) e della sua visita a Mosca nel 1909 (girato da Joseph Mundviller).

*Compilation of scenes of the 80th birthday of Count Leo Tolstoj in 1908 (filmed by Aleksander Drankov) and his visit to Moscow in 1909 (filmed by Joseph Mundviller).*

35mm. L.: 360m circa. D.: 14' a 18 f/s. bn. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

**AUTOUR DE L'ARGENT** (Francia, 1928). R.: Jean Dréville. In.: Marcel l'Herbier, Brigitte Helm, Pierre Alcover, Antonin Artaud.

35mm. L.: 699m. D.: 35' a 18 f/s. bn. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

**LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN** (Francia, 1928). R.: Germaine Dulac. S.: Antonin Artaud. In.: Alex Allin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille.

35mm. L.: 750m. D.: 28' a 18 f/s. bn. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

**L'INVITATION AU VOYAGE** (Francia, 1927). R.: Germaine Dulac In.: Emmy Gynt, Raymond Dubreil.

35mm. L.: 797m. D.: 25' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Wim Van Tuyl

*ore 17.55*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**CHELSEA PENSIONERS** (Episodio della serie TV *Around the World* / Inghilterra, 1955) R.: Orson Welles. P.: ITV. 35mm. L.: 758m. D.: 29' a 24 f/s. Versione inglese / English version.

Da: Cinémathèque Française

- Per lei, la televisione è dunque una sintesi tra cinema e radio?

- Ricerca sempre la sintesi: è un lavoro che mi appassiona, perché, devo essere sincero con me stesso, non sono che uno sperimentatore. Il solo valore ai miei occhi è che non emano leggi, ma sono uno sperimentatore; sperimentare è la sola cosa che mi entusiasma. Non mi interessano le opere d'arte, i posteri, la gloria, ma soltanto il piacere della sperimentazione in se stessa: è il solo campo in cui mi sento veramente onesto e sincero. Non ho nessuna devozione verso quello che ho fatto: è veramente senza valore ai miei occhi. Sono profondamente cinico nei confronti del mio lavoro e nei confronti della maggior parte delle opere che vedo nel mondo: ma non sono cinico nei confronti del lavoro su un materiale. E' difficile da far capire. Noi che ci professiamo sperimentatori abbiamo ereditato una vecchia tradizione: alcuni di noi sono stati grandi artisti, ma non abbiamo fatto mai delle nostre muse le nostre amanti. Per esempio, Leonardo si considerava come un sapiente che dipingeva, e non come un pittore che voleva essere un sapiente. Non vorrei farvi credere che mi paragono a Leonardo, ma solo spiegarvi che c'è una lunga schiera di persone che giudicano le loro opere secondo una diversa gerarchia di valori, praticamente dei valori morali. Non vado dunque in estasi davanti all'arte: sono in estasi davanti alla funzione umana, a ciò che facciamo con le nostre mani, i nostri sensi, ecc... Una volta finito, il nostro lavoro non ha ai miei occhi tanta importanza, quanta a quelli degli esteti: è l'atto che mi interessa, non il risultato, e non mi interessa al risultato che quando emana l'odore del sudore umano, o un pensiero. (A. Bazin e C. Bitsch, "Entretien avec Orson Welles", in *Cahiers du cinéma*, giugno 1958)

*-For you, television is therefore a synthesis between film and radio?*

*-I always look for the synthesis: it is a job that deeply interests me because I have to be sincere with myself, I am nothing more than an experimenter. True value in my opinion exists outside the law, but I am an experimenter. To experiment is in fact the only thing that interests me. I am not interested in masterpieces, posterity, glory, but only the pleasure of experimenting for the sake of experimenting: it is the only field in which I feel truly honest and sincere. I don't have any devotion to that which I have done: in my eyes it's all really insignificant. I am profoundly cynical when confronted with my work and with the majority of the work that I see in the world: but I'm not cynical when confronted with work on a material. It is a difficult sentiment to communicate. We who profess ourselves to be experimenters have inherited an ancient tradition: some of us were great artists, but we haven't ever turned our muses into our lovers. For example, Leonardo considered himself a scientist who painted, and not a painter who wanted to be a scientist. I don't want to lead you to compare me to Leonardo, but only to explain that there exists a large flock of people judging their art on the basis of a different hierarchy of values, on the basis of moral values. I do not therefore go into a state of ecstasy in front of art: I find ecstasy in front of the human presence, in front of what we do with our hands, our senses, etc... Once finished, our work has no longer great importance, as the aesthetes would say: it is the act that interests me, not the product, and I am not interested in the result unless it emanates the odor of human sweat, or is charged with an idea. (A.Bazin and C. Bitsch, "Entretien avec Orson Welles", in Cahiers du cinéma, June 1958)*

ore 18.25

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**THE STRANGE WOMAN** (*Venere peccatrice* / USA, 1946). R.: Edgar G. Ulmer. Sc.: Herb Meadow, dal romanzo di Ben Ames Williams. Scgf.: Nicolai Remisoff. F.: Lucien Andriot. C.: Carmen Dragon. In.: Hedy Lamarr (Jenny Hager), George Sanders (John Evered), Louis Hayward (Ephraim Poster), Dennis Hoey (Tim Hager), Gene Lockhart (Isaiah Poster), Olive Blakeney (la signora Hollis), Moroni Olsen (il reverendo Thatcher), Jessie Arnold, Rhys Williams (Adams), June Storey (Lena Tempest), Alan Napier (il giudice Saladine), Hillary Brooke (Meg Saladine). P.: United Artists.

35mm. L.: 2711 m. D.: 100' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1998 a partire da un controtipo nitrato / *Preserved in 1998 from a nitrate dupe negative.*

Senza dubbio ogni attrice desidera ardentemente un tour de force e Hedy Lamarr, che interpreta la parte della protagonista in *The Strange Woman*, può ritenere questo desiderio del tutto realizzato. Il dramma a fosche tinte della soave peccatrice di Bangor (Maine), ambientato nel secolo scorso, offre a Miss Lamarr il ruolo più sostanzioso degli ultimi anni, con una generosa quantità di dialoghi di prim'ordine e l'opportunità di sfoggiare un guardaroba che le signore non mancheranno di ammirare. Come studio di un singolo personaggio femminile messo in risalto da un ristretto circolo di maschi caduti in rovina, questo adattamento del romanzo di Ben Ames Williams, grande successo di qualche anno fa, trova il modo di trasmettere la propria forza. Sintomatica analisi di una rapace femme fatale, il film manca tuttavia di motivazioni rispetto ad alcuni dei suoi personaggi secondari, mentre ritmo e suspense non riescono a farne un dramma toccante.

Nel ruolo dell'avidica e astuta lasciva, Hedy Lamarr è perfetta, perfino in crinolina. E' una donna desiderabile, appassionata e accortamente perversa, che riesce a sedurre gli uomini facilmente e in modo assai credibile. Ma la sua scoperta, alquanto repentina, della propria meschinità, attraverso l'ammonimento del predicatore evangelico - "le labbra della sconosciuta stillano miele, ma la sua fine

sarà amara come l'assenzio" - risulta un poco troppo facile e improvvisa. Gene Lockhart è giustamente bigotto, diffidente e tirchio nella parte del primo marito. Il personaggio interpretato da Louis Hayward, nella breve parte del figlio sfortunato, è ritratto in modo credibile anche se incompleto, mentre George Sanders, per una volta nel ruolo positivo del secondo marito, interpreta il più eccezionale dei suoi personaggi. Come l'opera di Williams, *The Strange Woman* è il risultato di una mano esperta, ma per qualche ragione le emozioni della protagonista raramente riescono a superare lo schermo. (A.W., *New York Times*, 24 febbraio 1947)

*Undoubtedly every actress yearns for a tour de force and Hedy Lamarr, who plays the title role in The Strange Woman, can consider that yearning wholly fulfilled. For the somber drama of a suave sinner in Bangor, Maine, of a century ago affords Miss Lamarr her meatiest assignment in years, with lots of choice dialogue and an opportunity to wear a wardrobe that won't go unnoticed by the ladies. But as a study of singular female character set off by a coterie of ruined males, this adaptation of Ben Ames Williams' best-selling novel of a few years back has a way of telegraphing its punches. A revealing dissection of a predatory femme fatale it nevertheless lacks motivation for some of its supporting players, pace and suspense to make it a completely moving drama.*

*As the grasping, wily wanton, Hedy Lamarr is beautiful, even in peplum and bustle. She is a desirable, sagaciously vicious and passionate woman, who very conceivably might captivate men easily. But her rather sudden discovery of her baseness through the evangelist's warning that "the lips of the strange woman drip honey, but her end is as bitter as wormwood", is a mite too glib and abrupt. Gene Lockhart is properly sanctimonious, suspicious and penurious as her first spouse. Louis Hayward's brief role, as his ill-fated son, is not a full portrait, but a credible one, while George Sanders, as the overseer, and for once, a good man, makes the most out of the character he portrays. Like Mr. Williams' prose, The Strange Woman is expertly handled, but somehow the excitements of her life are rarely projected from the screen. (A.W., New York Times, February 24, 1947)*

## **Teatro Comunale**

ore 21.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

**CHARLES CHAPLIN CONDUCTING "KID" MUSIC** (Inghilterra, 1972)

35mm. D.: 3' a 24 f/s. Colore

P.: Aka (Allan King Associates, Londra)

Da: Roy Export Company Establishment

Blow up da un 16mm positivo realizzato da Cinarchives (Paris) / *Blow-up from an original 16mm print, made by Cinarchives (Paris)*

Charles Chaplin ha ricordato precisamente il momento in cui, come diceva lui, "la musica ha penetrato la mia anima per la prima volta". Quando era bambino e viveva in povertà a Kennington, sentì un paio di musicisti di strada che suonavano *the Honeysuckle and the Bee* su clarinetto e armonica a bocca a Kennington Cross. "Fu proprio qui che ho scoperto la musica per la prima volta, oppure dove ho apprezzato la sua bellezza rara, una bellezza che mi rallegra e che mi tormenta da quel momento." La sua reazione forte alla musica aveva un legame stretto con la sua pantomima comica, che dall'inizio era notevole per il suo carattere fortemente ritmico. La musica aveva un ruolo importante nelle

presentazioni della Karno Comedy Sketch Company con cui il giovane Chaplin aveva girato nei circuiti del vaudeville prima della sua carriera cinematografica. Ha ricordato che la Karno avrebbe raggiunto un contrasto comico tramite il miscuglio di slapstick con elementi delicati settecenteschi. Appena fu in grado di permettersi gli strumenti musicali, Chaplin imparò a suonare il violino e il violoncello da solo, e passò tante ore improvvisando con il pianoforte e l'organo.

*Charles Chaplin remembered precisely the moment when, as he said "music first entered my soul". As a small boy, living in poverty in Kennington, he heard a pair of street musicians playing the Honeysuckle and the Bee on clarinet and harmonica at Kennington Cross. "It was here that I first discovered music, or where I first learned its rare beauty, a beauty that has gladdened and haunted me from that moment."*

*His powerful response to music was closely linked to his comic pantomime, which was from the start marked by a strong rhythmical, balletic character. Music played an important part in the presentation of the Karno comedy sketch company with whom young Chaplin toured the vaudeville circuits before going into pictures. He recalled that Karno would achieve comic contrast by accompanying the grossest slapstick with delicate 18th century airs.*

*As soon as he was able to afford instruments, Chaplin taught himself to play the violin and cello, and spent hours improvising on piano and organ.*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**THE KID** (*Il monello* / USA, 1921). R., S.: Charles Chaplin. F.: Rollie Totheroh. C.: Charles Chaplin. In.: Charles Chaplin (il vagabondo), Jackie Coogan (il monello), Edna Purviance (la madre), Carl Miller (L'artista), Tom Wilson (il poliziotto), Chuck Reisner (il "cattivo" del quartiere), Albert Austin (il ladro), Henry Bergman (il padrone dell'ospizio), Lita Grey (l'angelo), Nellie Bly Baker, Monta Bell, Raymond Lee. P.: United Artists.

35mm. L.: 1565 m. D.: 83' a 21 f/s. Didascalie inglesi

Da: Cineteca del Comune di Bologna, in collaborazione con Roy Export Company Establishment

Positivo stabilito sulla base di un elemento nitrato di prima generazione corrispondente alla versione 1921. Le scene eliminate da Chaplin per l'edizione 1971 vengono presentate al termine della proiezione. Restauro in corso con tecniche fotochimiche e digitali da parte dell'Immagine Ritrovata e della Dyte. / *Preserved from an original first generation element corresponding to the 1921 version. The scenes eliminated by Chaplin for the 1971 version will be shown at the end of the screening. Restoration in progress by using photochemical and digital techniques by L'Immagine Ritrovata and Dyte.*

*Accompagnamento* musicale di Charles Chaplin, *diretto* dal Maestro Roberto Polastri, *eseguito* dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

*Andrea Tinuper* e la *Prevost Srl* sono lieti di poter offrire i propri impianti  
per la prima proiezione della versione restaurata de *Il monello*.

Charlie - *Il monello*. Mi pare che il titolo di uno dei film più popolari di Chaplin sia del tutto degno di essere accostato al suo nome: aiuta a coglierne l'essenziale (...). La particolarità di Chaplin è la seguente: nonostante i suoi capelli bianchi, ha conservato uno "sguardo di bambino" e la facoltà di

cogliere al primo grado il più piccolo evento. Da qui la sua libertà nei riguardi dello “sguardo moralizzatore” (...).

Il salto nell’infantilismo è il mezzo che Chaplin sceglie per sfuggire al mondo reale, delimitato e regolamentato che lo circonda. E’ insufficiente. E’ un palliativo. Ma è alla sua misura, alla misura dei suoi mezzi (...). Questo è il segreto di Chaplin. Il segreto dei suoi occhi, del suo sguardo. E’ in questo che è inimitabile. In questo sta la sua grandezza (...). Vedere gli eventi più terribili, più pietosi, più tragici attraverso gli occhi di un bambino ridente. Essere capace di catturare queste diverse manifestazioni della vita immediatamente, in un solo colpo, al di fuori di tutti gli apprezzamenti morali o etici, di tutti i giudizi, di tutte le condanne - essere capace di percepirle come le guarda il bambino in un accesso di riso: ecco in cosa è diverso, incomparabile, unico.

Quest’immediatezza e questa spontaneità dello sguardo genera una sensazione comica. Un sentimento del comico (...). La capacità di *vedere come un bambino* appartiene solo a Chaplin, non è uguale in nessun altro (...). Vedere il mondo così e avere il coraggio di farlo vedere così sullo schermo, è appannaggio del genio (...).

~~Chaplin è un autore “incopia” tutto un sequela di tecnico.~~

Elie Faure ha scritto di Chaplin: “Danza da un piede all’altro, - ma che tristezza quei piedi! - mostrando in questo modo i due estremi del pensiero: l’uno si chiama conoscenza, l’altro concupiscenza. Saltellando da un piede all’altro, cerca l’equilibrio dell’anima, che trova per perderlo subito”. Ciò che un autore satirico deve sviluppare su due piani nella sua opera, Chaplin lo mette su un solo e stesso piano. Ride spontaneamente, ingenuamente (...).

Se il metodo dello sguardo di bambino di Chaplin decide la scelta tematica e lo sviluppo delle commedie, a livello del soggetto, è quasi sempre un comico di situazione a mettere in confronto un approccio naif-infantile della vita e una maniera rude-adulta di affrontarla (...). L’amoralità crudele della condotta infantile (che è il punto di vista di Chaplin nelle sue commedie) traspare attraverso i suoi personaggi con tutte le altre caratteristiche commoventi dell’infanzia (...).

L’ultima inquadratura del *Pellegrino* è come uno schema del carattere intrinseco dell’eroe: è lo schema che ricorre di film in film attraverso tutti i conflitti, che potremmo riportare ad una situazione fondamentale; è il grafico del metodo che gli permette di ottenere i suoi incredibili effetti.

La fuga a cavallo sulla frontiera, è praticamente il simbolo della via senza uscita dove si trova l’individuo metà adulto / metà bambino in un ambiente e una società definitivamente adulti (...).

Qualunque sia la lettura fatta da Chaplin stesso del suo finale, è chiaro che, per il “piccolo uomo” nella società contemporanea non c’è nessun posto dove andare (...).

E’ la libertà del tono nei confronti della morale, che è così sconvolgente nella maniera di Chaplin.

Niente catene, niente impedimenti: ciò dà all’autore la possibilità di mostrare sotto una luce comica qualsiasi fenomeno e fornisce la chiave del carattere del suo personaggio. (Sergej Eizenstejn, *Charlie Chaplin*, Circé, Belfort, 1997).

*Charlie - The Kid. It seems to me that the title of one of Chaplin’s most popular films ought to be accosted specifically for its name: let’s consider the essentials (...).*

*Chaplin’s particularity is the following: despite his white hair, he conserved his “child-like gaze” and his instinct to react in the first degree at the drop of a hat.*

*From here his freedom with regard to the “moralizing gaze” (...).*

*Chaplin chose to return to infantilism as a means to evade the real world, the bound and regulated world that revolves around him. It is insufficient. It is a palliative. But it is relatively within his proportions, the proportions of his means (...).*

*This is the secret of Chaplin. The secret of his eyes, of his gaze. It is in this sense that he is inimitable. Here lies his greatness (...). To perceive even the most terrible, most pitiful, most tragic events through the smiling eyes of a child. To be capable of capturing these various manifestations of the world immediately, in a single stroke of genius, beyond any sort of moral or ethic appreciation, devoid of judgment and without condemnation - to be capable of perceiving them as a child does in a fit of laughter: in this sense he is different, incomparable, unique.*

*This immediacy and this spontaneity of the gaze generates a comic sensation. A comic sentiment (...).*

*The capacity to see as a baby sees appertains only to Chaplin, present in no one else (...).*

*To see the world in this manner and to have the courage to manifest it on the screen, is the genius' prerogative(...).*

*Chaplin and reality act in unison, "in a pair", all in a series of circus entrances (...).*

*Elie Faure wrote of Chaplin: "Dances from one foot to the other, - and what sad feet they are! - showing in this way the two extremes of thought: one is called consciousness, the other concupiscence. Hopping from one foot to the other, he seeks an equilibrium of the soul, that he finds with the intention to quickly lose it."*

*That which a satiric author must develop on two levels of his work, Chaplin puts on only one level. He laughs spontaneously, ingenuously (...).*

*If the method of Chaplin's child-like gaze makes a thematic decision that eventually develops the comedy, at the level of the subject matter, he is almost always a situation comedian opposing an infantile approach to life with a rude-adult manner of affronting it (...).*

*The cruel amorality of infantile conduct (the nature of Chaplin's comedies) shines through his characters along with all the rest of the emotionally moving quirks of infancy.*

*The last frame of The Pilgrim is practically the consummate model of the intrinsic characteristics of a hero: in fact, it is the model that recurs from one film to the next in every conflict, that we could reduce to a single, fundamental situation; it's a diagram of the method that permits him to obtain all those incredible effects.*

*The flight on horseback across the frontier, is effectively the symbolic dead-end where one finds the individual half-adult/half-child in an environment and a society that is decisively composed of grown-ups.*

*However Chaplin might interpret his finale, it is clear that, for the "little man" in contemporary society there is no place to go(...).*

*That which is so disconcerting is the liberty of Chaplin's moral tones. No chains, no obstacles, no impediments: this gives the author the possibility to project a comic light upon the phenomenon that might furnish his character with its distinguishing traits. (Sergei Eisenstein, Charlie Chaplin, Circé, Belfort, 1997)*

### **Cinema Lumière**

*ore 11.00*

*Quarant'anni di Cinema Libero: Programma dell'Anthology Film Archive / Forty years of free cinema: Program of the Anthology Film Archive*

**STREET SONGS** (USA, 1966 / 1983). R.: Jonas Mekas.

16mm. D.: 11'a 24 f/s.

**HARE KRISHNA** (USA, 1966). R.: Jonas Mekas.

16mm. D.: 4'a 24 f/s.

**AWARD PRESENTATION TO ANDY WARHOL** (USA, 1964). R.: Jonas Mekas. F.: Jonas Mekas, Gregory Markopoulos.

16mm. D.: 12' a 24 f/s.

**REPORT FROM MILLBROOK** (USA, 1965 / 1966). R.: Jonas Mekas.

16mm. D.: 12' a 24 f/s.

**CASSIS** (USA, 1966). R.: Jonas Mekas.

16mm. D.: 5' a 24 f / s.

**NOTES ON THE CIRCUS** (USA, 1966). R.: Jonas Mekas.

16mm. D.: 12' a 24 f /s.

**CUP / SAUCER / TWO DANCERS / RADIO** (USA, 1965 / 1983). R.: Jonas Mekas. In.: Kenneth King, Phoebe Neville.

16mm. D.: 23' a 24 f/s.

### **Tre film di Amy Greenfield**

Alla fine degli anni sessanta Greenfield ha proposto che si può scoprire attraverso il cinema un corpo di idee di un potere originario con un impatto universale. In *Transport* (1971) vediamo attraverso una macchina da presa molto soggettiva (diretto da Greenfield) il corpo di una donna (Greenfield) alzata dal suolo e elevata in una specie di volo tra imitazioni di violenza nella colonna sonora e movimenti di macchina. Dura 5,5 minuti. *Element* (1973) inizia una trilogia di film che tratta di donne che lottano contro gli elementi. In *Element* un film muto di 12 minuti, diretto e interpretato da Greenfield, e fotografato da Hilary Harris, vediamo una donna nuda ricoperta di fango che sta andando carponi attraverso una palude, periodicamente tentando di alzarsi in piedi sulla superficie acquosa e viscosa. In *Tides* (1982) il mare sostituisce la sabbia e il fango e Greenfield si libera. Due anni fa ha compiuto il ciclo con una videocassetta *Wildfire...* terra, acqua, fuoco, tutto contro la volontà umana e la visione cinematografica partecipativa. (Robert Haller)

### **Three films by Amy Greenfield**

*At the end of the 1960s Greenfield proposed that through cinema one could discover in the body ideas of primal power and universal impact. In Transport (1971) we see, through a very subjective camera (directed by Greenfield) the body of a woman (Greenfield) raised from the soil and elevated into a kind of flight amidst intimations of violence on the sound-track and camera movements. It is 5.5 minutes long. Element, (1973) begins a trilogy of motion pictures of women struggling against / sometimes mastering the elements. In Element, a silent, 12 minute film directed by and featuring Greenfield, and photographed by Hilary Harris, we see a nude but mud-coated woman crawling across a tidal flat, periodically attempting to rise to her feet in the watery, viscous surface. In Tides (1982) the ocean replaces the sand and mud, and Greenfield bursts free. Two years ago she completed the cycle with a videotape Wildfire ...earth, water, fire, all measured against human will and participatory cinematic vision. (Robert Haller)*

**TRANSPORT** (USA, 1971). R.: Amy Greenfield.

16mm. D.: 5' a 24 f/s. Col. Muto

**ELEMENT** (USA, 1973). R.: Amy Greenfield.

16mm. D.: 12' a 24 f/s. Muto.

**TIDES** (USA, 1982). R.: Amy Greenfield.

16mm. D.: 12' a 24 f/s. Col. Muto

**Alla presenza di Amy Greenfield / With special guest Amy Greenfield**

ore 15.00

*Quarant'anni di Cinema Libero: Programma dell'Anthology Film Archive / Forty years of free cinema: Program of the Anthology Film Archive*

**FOR LIFE, AGAINST THE WAR**

Un film-collage di due ore e mezza, realizzato in 16 mm, da più di 50 Filmmakers americani.  
Dichiarazioni personali contro la guerra nel Vietnam (1967).

*A collage film by over 50 American Filmmakers:*

*Personal Declarations against War in Vietnam (1967).*

Con il contributo di:

Manfred Kirkheimer, Peter Elison, Ron Finne, Lee Savage, Lionel Martinez, Lloyd M. Williams, USCO, Peter Gessner, Hilary Harris, Leo Hurwitz, Peggy Lawson, Tommy Hurwitz, Lewis Jacobs, Stan Vanderbeek, Robert Fiore, Larry Jordan, Don Duga, Barbara Fultz, Stan Brakhage, Rudy Burckhardt, Nina Feinberg, Wendy Clarke, Shirley Clarke, Betty Ferguson, Maurice Amar, Richard Preston, Robert Breer, Max Phillips, Jerry Wakefield, Tom Bissenger, Ken Jacobs, Mark Sadan, Norman V. Berg, Fred Wellington, Allen Siegel, Allen Schaff, John Willmeyer, Henry J. Korn, Jonas Mekas, Abbot Meader, George Breidenbach, Abbe Borov, Ben Van Meter, Michael Snow, Joyce Wieland, A. M. Jimenez, Stephen Sellinger, Victor Grauer, Charles Levine, Bob Kinney, Dave Lambet, Mat Hoffman, Karl Bissenger, and M. Movie Subscription Group.

Restauro cofinanziato da Sony Pictures. / *This full length film has been out of distribution for more than a decade. Restored with the support the Sony Pictures.*

ore 19.00

*Gli incontri del Gamma Group / Gamma Group Meetings*

Nicola Mazzanti, Natalia Guido

Presentazione del progetto Film Archives on Line promosso da Gamma e progetto Leonardo dell'Unione Europea / *Presentation of the Film Archives on Line project promoted by Gamma and the project Leonardo of the European Union.*

***Cinema Fulgor***

ore 9.00

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Olga Tschechova*

**MOULIN ROUGE.** (Inghilterra, 1927). R.,S.: E. A. Dupont. F.: Werner Brandes. Asst. F.: James Rogers. In.: Olga Tschechova (Parysia), Eve Gray (Margaret), Jean Bradin (André), Georges Tréville (suo padre), Marcel Vibert (Il marchese), Blanche Bernis (La ragazza del guardaroba), Forrester Harvey, George Gee, Ellen Pollock, Hilda Moore. P.: E. A. Dupont. 35mm. L.: 3470m. D.: 138' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: National Film and Television Archive, per concessione di Canal+ Image International

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

La coproduzione britannico-tedesca di *Moulin Rouge* ebbe inizio nell'estate del 1927. Il film venne presentato muto nel marzo 1928, e poi nuovamente distribuito nel 1929 con una colonna sonora musicale composta da John Reynerds. Questa versione venne realizzata negli Stati Uniti, pare con nuove didascalie appositamente composte.

Anche se il National Film and Television Archive possiede da tempo la versione sonora, non si aveva notizia dell'esistenza dell'originale versione muta. Nel 1990 Il NFTVA ha avviato una ricerca di materiali relativi a questa versione nell'ambito degli archivi aderenti alla FIAF, scoprendo che la cineteca di Copenhagen e la Cinemateca Brasileira di San Paolo possedevano copie nitrato complete. Dal confronto delle due copie con altri materiali è emerso che la versione danese era quella più simile all'originale.

Quella che vedremo è una copia della versione danese con le didascalie tradotte da Jytte Jensen e Clyde Jeavons.

*Work started on the British-German co-production Moulin Rouge in the summer of 1927. It was premiered as a silent film in March 1928, and re-released in 1929 in an abridged form and with a soundtrack of music composed by John Reynders. This version was prepared in the United States of America and it seems likely that new intertitles were written for it.*

*Though the National Film and Television Archive has long held material for the sound version, the original British silent version was missing. In 1990, the NFTVA asked colleagues in the FIAF if they held any materials, the Danske Filmmuseum (Copenhagen) and the Cinemateca Brasileira (São Paulo) held full-length nitrate prints. Comparison of these prints with other materials and information suggested that the Danish version was closest to the original British release.*

*What you are about to see is a print made from the Danish version, with a translation of the intertitles by Jytte Jensen and Clyde Jeavons.*

*Olga Tschechowa* (Olga von Knipper-Dölling, 1897-1980). Altra grande signora dello schermo tedesco, dotata di una bellezza riposante e di una innata distinzione. Dalla natia Russia si trasferì in Germania dopo aver divorziato dall'attore Michael Cechov, nipote del celebre drammaturgo ed aver attraversato non senza momenti dolorosi il periodo della rivoluzione bolscevica.

Tschechowa aveva già avuto qualche esperienza cinematografica in patria, Starevic l'aveva già diretta in un *Cagliostro* (1918) ed era anche apparsa in un giallo avventuroso su Arsenio Lupin. A Berlino incontrò Murnau che le affidò un ruolo di un certo rilievo in *Schloss Vogelöd* (1921). Subito dopo interpretò il film antibolscevico *Der Todesreigen* (Nel cerchio della morte, 1922) e fu protagonista di *Nora* (1923, regia di Berthold Viertel, tratto da *Casa di bambola* di Ibsen). Durante tutti gli anni Venti ed anche i Trenta, Tschechowa lavorò intensamente in film d'ogni genere, senza mai rifiutare un ruolo, in produzioni importanti come in filmetti di poco conto, in Germania e all'estero; da rimarcare la sua presenza nel *Chapeau de paille d'Italie* di Clair (1927), in *After the Verdict* (1928) di Galeen, girato in Gran Bretagna, dove fu anche splendida protagonista di *Moulin Rouge* (id., 1928), diretta da Dupont.

La perfetta conoscenza delle lingue le permise di interpretare anche le versioni francesi dei film tedeschi del primo sonoro; fu diretta da registi come Ophüls, Lamprecht, Wiene, Forst, Jutzi, Hochbaum e spesso anche dagli italiani Gallone, Righelli e Malasomma, attivi in Germania. Ovunque fosse necessaria una dama che fosse bella, elegante e leggermente materna, Tschechowa veniva immancabilmente invitata a illegiadrire drammi o commedie.

All'inizio degli anni Cinquanta, quando la sua attività cinematografica cominciò a segnare il passo, Tschechowa creò a Monaco un'industria di cosmetici che in breve divenne un marchio di rinomanza mondiale, con filiali in tutt'Europa ed anche negli Stati Uniti. (Vittorio Martinelli)

*Olga Tschechowa (Olga von Knipper-Dölling, 1897-1980). Another grand lady of the German screen, with a peaceful beauty and an innate nobility. Born in Russia, she went to Germany after the difficult period of the revolution and her divorce from actor Michael Cechov, the famous playwright's nephew. Tschechowa had already had some acting experience in Russia: Starevic directed her in Cagliostro (1918) and she also appeared in an thriller about Arsen Lupin. In Berlin Murnau offered her a rather interesting role in Schloss Vogelöd (1921). Soon after that she acted in the anti-Bolshevik film Der Todesreigen (1922) and was the heroine in Nora (1923, directed by Berthold Viertel, from Ibsen's Doll House).*

*Throughout the twenties and in the thirties, Tschechowa worked intensely in films of all kinds, without ever saying no to any role, in important productions as well as in modest little films, in Germany and abroad; worth mentioning were her appearances in Clair's Chapeau de paille d'Italie (1927), in Galeen's After the Verdict (1928), shot in Great Britain, and in Moulin Rouge (1928), directed by Dupont where she was the exciting and splendid leading actress.*

*Her language proficiency enabled her to act also in the French version of German films in the early years of sound; she worked with directors of the like of Ophüls, Lamprecht, Wiene, Forst, Jutzi, Hochbaum, and also with many Italian filmmakers like Gallone, Righelli and Malasomma, who were active also in Germany.*

*Whenever a certain type of lady was needed, who had to be beautiful, elegant and slightly motherly, Tschechowa was surely called up on the set to add her charm to dramas or comedies.*

*In the early fifties, when her cinema career started to wane, Tschechowa opened a cosmetic firm in Munich, which soon had international success, with branches all over Europe and the United States. And today, beyond the glamour transpiring every time one of her one hundred and thirty films are screened, Olga Tschechowa's name cannot but be associated with a magic whiff of fragrance. (Vittorio Martinelli)*

*ore 11.20*

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Marlene Dietrich*

**GEFAHREN DER BRAUTZEIT. LIEBESNÄCHTE** (*I rischi del fidanzamento* / Germania, 1929).

R.: Fred Sauer. Sc.: Walter Wassermann, Walter Schlee. Scgf.: Max Heilbronner. F.: Lázlgic whiff of fragranceational success, with branches all over Europe and the United States. And today, beyond the glamour transpiring every time one ocClure), Bruno Ziener (Miller), Albert Hoerrmann, Otto Kronburger, Hans Wallner. P.: Strauß-Film-Fabrikation e Verleih GmbH, Berlino. 35mm. L.: 2147m. D.: 98' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles

Da.: Stiftung Deutsche Kinemathek

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Donald Sosin

*Restored by Martin Koerber in 1998 with the financial support from the Goethe Institut and duplicated by the Bundesarchiv-Filmarchiv. The restauration is a version which tries to eliminate the censorship-cuts and is based on a nitrate print with Czech intertitles from the Bundesarchiv-Filmarchiv and an Italian nitrate print with a sound track. The intertitles were made according to the text from the censorship card.*

Restaurato nel 1998 da Martin Koerber con il supporto finanziario del Goethe Institut, stampato dal Bundesarchiv-Filmarchiv. Il restauro ha reinserito le parti censurate e si è basato su una copia nitrato del Bundesarchiv-Filmarchiv con didascalie ceche e su una copia nitrato italiana con colonna sonora. Le didascalie sono state rifatte sulla base del Visto di censura.

ore 14.45

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Marlene Dietrich*

**DAS SCHIFF DER VERLORENEN MENSCHEN** (*La nave degli uomini perduti* / Germania, 1929). R., S.: Maurice Tourneur, da un romanzo di Franzos Keremen. Scgf.: Franz Schroedter. In.: Marlene Dietrich (Ethel Marley, trasvolatrice oceanica), Fritz Kortner (Capitano Vela), Robin Irvine (William Cheyne, un giovane americano), Gaston Modot (Morain, un evaso in fuga), Wladimir Sokoloff (Grischa, il cuoco), Boris de Fas (il tatuato), Fedor Schaljapin (Nick), Max Maximilian (Tom Butley, il timoniere), Fritz Alberti, Robert Garrison, Heinrich Gotho, Harry Grunwald, Emil Heyse, Fred Immler, Alfred Loretto, Gerhard Ritterband, Aruth Wartan, Heinz Wemper. P.: Max Gläß-Produktion GmbH, Berlino.

35 mm. L.: 2620m. D.: 95' a 24 f/s. bn. Didascalie tedesche / German intertitles

Da: Library of Congress

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Wim Van Tuyl

Tourneur è un artista, e un grande temperamento. Egli ha ritratto l'atmosfera dei quartieri del porto e delle bettole, i profili dei ponti di poppa e delle tughe in una serie di immagini il cui mirabile chiaroscuro sfumato fa pensare all'arte del ritratto dei maestri francesi (fotografia: Nikolaus Farkas). Ma non è tollerabile mostrare per tutta la lunghezza di un film l'infuriare di una unica, interminabile rissa, senza un crescendo di effetti, senza cesure, senza pause e momenti di calma. Sempre unicamente demoniache comparse ubriache, vacillanti, sbraitanti, e ancora sempre Marlene Dietrich, stupenda bensì a vedersi, perennemente in fuga in un labirinto di botole e oblò! E non è tollerabile far interpretare a Fritz Kortner la parte di un capitano che sembra scambiare il ponte di comando con la poltrona di regista alla Jessner. Solo Gaston Modot, minaccioso e distante nella maschera di un criminale, e Wladimir Sokoloff che interpreta il cuoco della nave in modo umano, semplice e suggestivo, hanno quell'immediatezza di espressione che non discende dalla riflessione ma dall'istinto. Per il resto: un film di attori perduti. (Hans Sahl, "Ein deutscher Millionen-Film. Das Schiff der verlorenen Menschen. Der Montag Morgen", Berlin, Nr. 38, 23.9.1929, in Gero Gandert (Hg.), *Der Film der Weimarer Republik*, 1929, 1993)

*Tourneur is an artist and a man of temperament. He has conjured up the atmosphere of the harbour district with its low dives, of ship's cabins and afterdecks, in a series of images, the beautifully tinged and shaded chiaroscuro of which is reminiscent of the portraiture of the French masters (photograph: Nikolaus Farkas). But it's just not acceptable to show nothing more over the whole length of a film than one single raging brawl, without climaxes or turning-points, breaks or tranquil moments. Again and again, yelling drunken extras swaying to and fro demonically. Again and again Marlene Dietrich, though glorious to behold, being pursued through a labyrinth of trapdoors and bulls eyes! And it's just not acceptable to have Fritz Kortner play a captain, who mistakes the bridge for a director's chair à la Jessner. Gaston Modot, strange and threatening in the guise of a criminal, and Wladimir Sokoloff as a ship's cook characterised in a human, simple, and suggestive way, were the only ones with that directness of expression born not of deliberation but of instinct. Otherwise, a film of lost actors. (Hans*

Sahl, "Ein deutscher Millionen-Film. Das Schiff der verlorenen Menschen. Der Montag Morgen", Berlin, Nr. 38, 23.9.1929, in Gero Gandert (Hg.), Der Film der Weimarer Republik, 1929, 1993)

ore 16.20

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored -Filmliga*

Accompagnamento musicale di Sander den Broeder / *Musical accompaniment composed by Sander den Broeder*

**A RECONSTRUCTED COMPILATION OF MICROSCOPIC SHOTS OF CRYSTAL STRUCTURES AND OPENING FLOWERS: WORKING MATERIAL BY J.C. MOL**

**CRISTALLI IN COLORE** (Olanda, 1928) D.: 10'. Col

**OPENING FLOWERS** (Compilation of shots, Olanda, 1928) D.: 7'. Col.

(Olanda, 1927/1932)

35mm. D.: 17' a 18 f/s, bn. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

J. C. Mol ottenne riconoscimenti da parte della Filmliga per i suoi film scientifici. Le sue riprese accelerate, rallentate e microscopiche tendono all'astrazione e all'enfatizzazione del movimento. Per questo esse corrispondono alle idee della Filmliga sul "cinema assoluto". Non sappiamo con certezza quali sequenze la Filmliga abbia proiettato. Mol probabilmente utilizzò i suoi materiali montandoli in vari modi. Il Netherlands Filmmuseum ha realizzato questa antologia come tentativo di ricostruzione delle proiezioni dell'epoca della Filmliga.

*J.C. Mol gained the Filmliga's recognition with his scientific films. His accelerated, decelerated and microscopic shots tended to abstraction and emphasized movement. Because of this they fitted into the Filmliga's ideas on 'absolute film'. It is not known exactly which sequences of crystals and flowers the Filmliga screened. J.C. Mol probably used his rough material in varying combinations for different purposes. The Netherlands Filmmuseum made this compilation as a reconstruction of the Filmliga's screenings at the time.*

Che il lavoro di Mol venga classificato come di riproduzione, non trova giustificazione nell'usuale divisione fra arte e natura; ma in questo caso non si è cercato di trasformare la natura in un mezzo per l'uomo e l'intenzione del cineasta non va oltre un'attenzione per gli elementi naturali, visti attraverso occhi umani. In questo senso vi è un'altra importante differenza fra un documentario medico e un film di Mol. Nel primo caso la realtà naturale viene appena alterata dalla macchina da presa. Nel secondo, si ha la decisa e sconosciuta sensazione che il mondo microscopico che vi viene raffigurato, divenga qualcosa di gigantesco, che non si sarebbe mai potuto nemmeno sognare. Qui siamo ormai al confine e manca un passo perché microbi e cristalli divengano gli attori di un film di Man Ray. Allora, l'intenzione prevarrebbe del tutto sulla natura e il documentario diverrebbe una libera composizione. Tuttavia, il cineasta che documenti obiettivamente la vita del mondo microscopico, ma ingrandendolo fino a dimensioni innaturali, non si oppone già alla natura? (Menno ter Braak, *Filmliga*, n. 11, maggio 1928)

*That Mol's work is classified as reproduction, does not find justification in the usual division between art and nature; but in this case one does not seek to transform nature into a means for man, and the intention of the filmmaker does not go beyond the human eye's perception of the natural elements. In this sense there is another important difference between a medical documentary and a Mol film. In the*

*first case, natural reality is scarcely altered by the movie camera. In the second, one has the unconscious, yet decisive sensation that the depicted microscopic world has really become something gigantic, of unimaginable dimensions. By now we are just one step from the borderline, considering that crystals and microbes become the actors in one of May Ray's films. So, the intention would prevail over nature and the documentary would become a free composition. Nevertheless, the filmmaker that objectively documents the life of the microscopic world, but magnifies it to an unnatural dimension, is it not already opposed to nature? (Menno ter Braak, Filmliga, n. 11, May 1928)*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**VOETBAL (FOOTBALL)** (Olanda, 1927). R.: Dick Laan. F.: J. C. Mol, Ch. Pointl. P.: Multifilm. 35mm. L.: 322m. D.: 16' a 18 f/s. bn. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

Trionfo comico del programma, *Voetbal* di Dick Laan è un lavoro realizzato con la competenza di un regista professionale americano. Un colpo da maestro di un poeta occasionale: veni, vidi, vici. Si resta sorpresi a vedere con quale pratica e precisione siano utilizzati i migliori elementi del cinema comico per creare un eccellente insieme, così armonioso che si rischia di non intravedervi più tutta l'energia che ha richiesto l'impresa. Questo film, nuovo, fresco, senza pretese ma pieno di umorismo è molto suggestivo. Avremmo voluto accogliere questa "riserva" che ha segnato un magnifico goal con più onori, portandolo sulle spalle, tre volte intorno al campo.

(Henrik Scholte, *Filmliga*, n. 5, febbraio 1930 in F. Bono, A. Boschi e E. Reiter, *Filmliga*, Bologna, 1991)

*The comic triumph of the program, Dick Laan's Voetball is a piece realized with the competence of a professional American director. A masterstroke of an occasional poet: veni, vidi, vici. You will be surprised by the practice and precision of the best elements of comic cinema utilized to create an excellent ensemble, so harmonious that one risks to not to catch a glimpse of all the energy that the enterprise required. This film, new, fresh, unpretentious but full of humor, is very evocative. We will have to accept this "reserve" that marks a magnificent goal with more honors, hoisting it up onto our shoulders to take three victory laps around the field.*

(Henrik Scholte, *Filmliga*, n.5, February 1930 in F. Bono, A. Boschi and E. Reiter, *Filmliga*, Bologna, 1991)

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Filmliga*

**HANDELSBLADFILM (A CENTURY OF JOURNALISM)** (Olanda, 1927). R.: Cor Aafjes. P.: Polygoon per Algemeen Handelsblad. 35mm. L.: 336m. D.: 12' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles  
Da: Nederlands Filmmuseum

Per capire quanto anche una materia morta possa diventare elemento cinematografico non è necessario pensare a Man Ray o a Léger. Seeber ha elevato in un genere a sé la produzione di film per le aziende. Ed è con particolare piacere -e un po' di sorpresa- che si può constatare che l'Olanda, ovvero la Polygoon, non ha certamente fatto una brutta figura con l'*Handelsbladfilm*. Certo, non ci sono le immagini brillanti e perfette di una società come la Kipho-film, e le invenzioni degli ultimi anni all'estero hanno lasciato una traccia. Ma la composizione delle inquadrature è buona, variata e attenta a sottolineare le forme delle macchine, e il ritmo è rapido e convincente. Nonostante i difetti, il film

costituisce un risultato positivo e per niente insignificante, come fino ad oggi ancora non se n'erano visti in Olanda. E' almeno dieci volte più autenticamente cinematografico di Norma Talmadge, che dopo appare sullo schermo come un favo ricoperto di miele in *La Traviata*. (Henrik Scholte, *Filmliga*, n. 5, febbraio 1930)

*To understand how even dead material can become a filmic element it is not necessary to think of Man Ray or Léger. Seeber devoted the production of corporate films into a genre of its own. It is a particular pleasure - and some surprise - to ascertain that Holland, that is Polygon, has certainly not made a bad name for itself with Handlbad film. Sure, the images are not brilliant nor perfect like those of Kipho film, and there are traces of recent developments abroad, but the shots are composition well framed, varied and underline the form of the machines, and the rhythm is rapid and convincing. Despite its defects, the film represents a positive result, by no means insignificant, and until today never seen in Holland. It is at least ten times more cinematic than Norma Talmadge, after she appeared on the screen as a honey comb laden with honey in *La Traviata*. (Henrik Scholte, *Filmliga*, n. 5, February 1930)*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**ZUIDERZEEWERKEN** (Olanda, 1929). R.: Joris Ivens.

35mm. L.: 1152m. D.: 52' a 18 f/s. bn. Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Nederlands Filmmuseum

*Zuiderzee* raffigurava i metodi usati nel gigantesco progetto sulla base del quale un'insenatura avrebbe dovuto essere prosciugata per ottenere nuovo terreno. Il progetto non era ancora terminato; così, mentre continuavo a lavorare a *Zuiderzee*, girai anche altri due film. Per le riprese di *Zuiderzee* fui aiutato dal gruppo che si era formato attorno alla *Filmliga* e ai miei film per il sindacato. Non ci definimmo mai come gruppo di produzione, perché ci consideravamo sempre singoli individui, uniti però dall'amicizia e da ideali comuni. (...)

La conclusione dell'opera di conquista della prima, vasta area ebbe luogo il 28 maggio 1932, due minuti esatti dopo le tredici. I costi globali del progetto ammontavano, fino a quel giorno a un miliardo di fiorini. Diecimila uomini avevano lavorato, in due turni, per ben dieci anni per ottenere questa nuova terra. Ma in questi dieci anni il mondo era cambiato moltissimo, e la storia esigeva ora un finale drammatico, a sorpresa; un terzo atto. Conclusione scontata del film sarebbe stato il raccolto trionfale nei nuovi campi. Ma di fatto accadde che migliaia di uomini che avevano collaborato al progetto, si trovarono improvvisamente disoccupati; il primo, trionfale raccolto fu smerciato sottocosto, come una delle tante sovrapproduzioni del mercato mondiale, che già tentava disperatamente di risolvere i suoi problemi smerciando il caffè in Brasile e affondando navi cariche di grano. Il mezzo migliore per analizzare questa strana, "logica" svolta della storia e rappresentarla in modo vivo era il film. (Joris Ivens, *Io-Cinema*, Longanesi, Milano, 1979)

*Zuiderzee* portrays the procedure used in the enormous project of draining an inlet to create new land. The project had not been completed yet; and so, while I continued working on *Zuiderzee*, I was able to make two other films. The shooting of *Zuiderzee* was assisted by a group formed around *Filmliga* and my other films for the worker's union. We wouldn't ever define ourselves as a production group, because we have always considered ourselves individuals united by friendship and by common ideals. The final conquest of the first vast area took place on the 28th of May 1932, exactly two minutes after one o'clock in the afternoon. The overall cost of the project at that point amounted to one thousand million florins. Ten thousand men had worked, in two shifts, for over ten years to obtain this new land. But in these ten years the world had changed a lot, and so our story asked for dramatic conclusion, an unexpected third act. In fact thousands of men that had worked on the project suddenly found themselves unemployed. The first triumphal crop was sold below cost, as one of the many cases of

*overproduction in the world market, that had already desperately attempted to resolve its problems by selling coffee in Brazil and sinking ships loaded with grain. The best way to analyze the strange "logic" of this historical shift and to represent it vividly was on film. (Joris Ivens, Io-Cinema, Longanesi, Milano, 1979)*

ore 18.05

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**SAINT-GERMAIN DES PRÉS** (Episodio della serie TV *Around the World*, Inghilterra, 1955). R.: Orson Welles. P.: ITV. 35mm. L.: 729m. D.: 28' a 24 f/s. Versione inglese / English version.

Da: Cinémathèque Française

ore 18.35

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored*

**THE PIRATES OF CAPRI** (*I pirati di Capri* / USA, 1949). R.: Edgar G. Ulmer. Asst. R.: Giuseppe Maria Scotese. Sc.: Sidney Alexander, da un soggetto di A. Colonna e Giorgio Moser, basato su un'idea di Victor Pahlen. Scgf.: Guido Fiorini. F.: Anchise Brizzi. C.: Nino Rota. In.: Louis Hayward (Capitan Scirocco / il conte di Amalfi), Mariella Lotti (la contessa Mercedes), Binnie Barnes (la regina Carolina), Rudolph Serato (Massimo Von Holstein), Alan Curtis (il commodoro Van Diel), Mikhail Rasumny (Pepino), Tony Morino, Virginia Belmont (Annette), Franca Marzi (Carla), William Tubbs (Pignatelli), Linda Christian, Eleonora Rossi-Drago. P.: Rudolph Monter, Victor Pahlen per la A.F.A. e le industrie Cinematografiche Sociali.

35mm. L.: 2597 m. D.: 96' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Da: Cinémathèque Française

Copia stabilita nel 1998 a partire da controtipo nitrato / *Preserved in 1998 from a nitrate dupe negative.*

“Davvero, sto cercando una assoluzione per tutte le cose che ho fatto per la salute del mio conto in banca”, ha detto Ulmer a Peter Bogdanovich nel 1970. Già allora era stato da tempo scoperto dai cineasti della Nouvelle Vague francese, specialmente Truffaut (il cui *Jules e Jim* deve molto a *The Naked Down*) e Godard (che ha dedicato il suo *Detective* all'autore di *Detour*). Il riconoscimento arrivò troppo tardi, naturalmente: esiliato in Europa, divenne figura di culto ma non riuscì più a trovare un sostegno. Il suo nuovo ruolo fu quello di ispirare le generazioni più giovani, le quali avevano molto da imparare dall'ultimo “smuggler”. Tutti i giovani cineasti dovrebbero apprendere molto da *I pirati di Capri*, commedia di maschere e specchi, che rappresenta una metafora esemplare della strategia personale di Ulmer. Di nuovo, la dicotomia è un dato “a priori”: l'eroe è un pirata e un poeta. Come Conte Amalfi, impersona un cinico cicisbeo che indulge nei rituali decadenti della nobiltà. Come Capitan Scirocco, guida la resistenza del popolo contro la tirannia di un barone tedesco le cui atrocità evocano quelle del nazismo. La sua arma segreta è il teatro, i giullari e gli acrobati della commedia dell'arte. Nel corso della messa in scena di una rappresentazione sulla flotta nemica, è abile a conquistarla in un allucinante esibizione di fuochi di bengala. Più tardi, a corte, Amalfi presenta una pantomima sovversiva, *La bella e la bestia*, dove, opportunamente si riserva il ruolo del leggendario Scirocco. Il suo messaggio cifrato è affidato alla regina: “Mostra il tuo cuore al popolo!”. Alla fine realtà e artificio instaurano un rapporto dialettico: la mascherata porta ad una rivoluzione benevola, con Scirocco-Amalfi che sconfigge il cattivo in un duello che scorre attraverso la sala musicale del palazzo e raggiunge il suo apice sul palcoscenico (...).

Questa perla barocca è forse il film di Ulmer, più euforico, la gioiosa celebrazione dell'illusione e dell'ingenuità. Artista clandestino capace di assumersi grossi rischi nel seguire la propria arte, dovette

godersi il trionfo dell'attore mascherato come liberatore. E' in questo modo che avrebbe voluto essere ricordato lui stesso, come pirata del cinema o addirittura come il santo protettore di tutti i pirati del cinema. Non ho dubbi che, quando sarà il momento, le porte del paradiso si spalancheranno anche per lui. (Michael Henry Wilson, *Cinegrafie*, n. 12, 1999).

*"I really am looking for absolution for all the things I had to do for money's sake," Ulmer told Peter Bogdanovich in 1970. By then, he had long been discovered by the French New Wave cineastes, notably Truffaut (whose Jules and Jim owes much to The Naked Dawn) and Godard (who dedicated his Detective to the author of Detour). The recognition came too late, of course: exiled in Europe, he had become a cult figure, but could no longer find a backer. His new role was to inspire younger generations. They had a lot to learn from the ultimate "smuggler." All independent filmmakers should take a look at The Pirates of Capri, a comedy of masks and mirrors, which provides a delightful metaphor of Ulmer's personal strategy. The dichotomy is again a given: the hero is a poet and a pirate. As Count Amalfi, he impersonates a cynical fop indulging in the decadent rituals of the nobility. As Captain Scirocco, he leads the resistance of the people against the tyranny of a German baron whose atrocities evoke the Nazis. His secret weapon is the theater, the jesters and acrobats of the commedia del arte. By staging a representation on the enemy's flagship, he is able to take it over in a dazzling display of Bengal lights. Later, at court, Amalfi presents a subversive pantomime, "The Beauty and the Beast," in which he conveniently gives himself the part of the legendary Scirocco. Its cryptic message is addressed to the queen: "Show your heart to the people!" In the end, reality and artifice blend dialectically: the masquerade sparks a benevolent revolution, with Scirocco-Amalfi defeating the villain in a duel which carries them across the palace's music room and climaxes on the theater stage (...). This baroque gem, mostly shot day for night or at the magic hour, was probably Ulmer's most euphoric film, the witty celebration of illusion and ingenuity. A clandestine artist who took great risks in pursuing his art, he had to enjoy the triumph of the masked player as liberator. This is how he might be remembered himself — as a film pirate or possibly the patron saint of all film pirates. I have no doubt that when the time came, the gates of heaven swung wide open for him too. (Michael Henry Wilson, *Cinegrafie*, n. 12, 1999).*

### ***Cortile dell'Archiginnasio***

*ore 22.00*

*Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Etienne-Jules Marey au cinéma*

**HC2** (Francia, 1882-86). Lavoro scientifico diretto da: Etienne-Jules Marey

35mm. L.: 4m. D.: 8 secondi a 16 f/s.

Da: Cinémathèque Française

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Josette Andriot*

**PROTEA** (Francia, 1913). R.: Victorin Jasset. F.: Lucien Andriot. In.: Josette Andriot, Alexandre Arquilliere. P.: Eclair.

35mm. L.: 1059 m. D.: 45' a 20 f/s. Didascalie francesi / French intertitles.

Da: Cinémathèque Française

Copia positiva stabilita nel 1998 a partire da un negativo nitrato, da un positivo nitrato d'epoca e da un controtipo negativo safety senza didascalie, che sono state riscritte / *Preserved in 1998 from a nitrate*

*negative, an original nitrate positive and a safety dupe negative lacking intertitles, which were rewritten.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

*Divine apparizioni / Divine apparitions - Marlene Dietrich*

**DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHNT** (*La donna che ognuno desidera* / Germania, 1929). R.: Kurt Bernhardt. Sc.: Ladislaus Vajda, dal romanzo anonimo di Max Brod (1927). Scgf.: Robert Neppach. F.: Curt Courant, Hans Scheib. In.: Marlene Dietrich (Stascha), Fritz Kortner (Dr. Karoff), Frida Richard (Frau Leblanc), Oskar Sims / Uno Henning (Charles Leblanc / Henri Leblanc, suo figlio), Karl Etlinger (il vecchio Poitrier), Edyth Edwards (Angèle Poitrier, sua figlia), Bruno Ziener (Philipp, cameriere dai Leblanc). P.: Terra-Film AG, Berlino.

35m. L.: 2095m. D.: 76' a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles. bn.

Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di Deutsches Filminstitut e della Murnau Stiftung  
La copia è stata stampata dal Bundesarchiv-Filmarchiv / The print was made by the Bundesarchiv-Filmarchiv.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Antonio Coppola

La Dietrich in America sarebbe un'incantevole interprete di irresistibile fascino. Qui deve fare la Garbo, la donna di cui il cinema tedesco ha nostalgia. Con un'acconciatura di sconvolgente magia. Peccato. Ma lei sembra fatta apposta per il cinema. (Ernst Blass, *Filme, nach denen man sich sehnt*, Berliner Tageblatt, Nr. 210, 5.5.1929, in Gero Gandert (Hg.), *Der Film der Weimarer Republik, 1929*, 1993)

Nella sala Mozart il Dr. Becce ha avuto modo, a più riprese, di accompagnare con sottofondo musicale il film *Die Frau, nach der man sich sehnt*. Le opportunità gli furono offerte in primo luogo dalla regia con scene d'atmosfera a larghe tinte, come per esempio all'inizio quando Henri di notte in macchina intravede davanti all'albergo "la donna bramata". Qui per caratterizzare la vita notturna dagli incerti contorni in strada e nel locale, Becce ricorre a una inquietante e lievemente misteriosa musica di sottofondo che induce nello spettatore il presentimento che qualcosa di terribile deve accadere nel corso del film. Come tema principale della "donna bramata" Becce ha composto un incantevole tango melanconico dal titolo *Sei tu la felicità che io bramo?* che precede a guisa di ouverture il film, eseguito con una levità e cantabilità indicibili dal disciplinatissimo complesso sinfonico Terra. Questo nobile tango dalla ammaliatissima melodia potrebbe diventare il motivo di successo nelle più eleganti sale da ballo. Con delicatezza e tocco insinuante la musica dipinge il primo incontro del giovane marito con la donna straniera davanti e poi sul treno di lusso, mentre il fluire della musica viene interrotto dai freddi, cupi accordi che connotano il brutale e inquietante accompagnatore della donna. Una lieve, accorata melodia sottolinea la scena in cui la giovane donna abbandonata dà corso al proprio dolore. Prima e nell'interludio tra questi motivi puramente lirici incombono i gravi ritmi martellanti delle macchine nelle officine di Leblanc. Le scene nell'hotel di lusso in Svizzera sono accompagnate dal folleggiare degli inebrianti e sfrenati motivi di danza fino a quando l'azione raggiunge il suo apice nella baranda di una festa danzante nella notte di San Silvestro. Qui Becce fa ricorso a un singolare tango-foxtrott di sua invenzione, melodico e ritmico a un tempo, in un accelerato sempre più indavolato fino a quando la tormentosa tensione non giunge al suo scioglimento. Le tragiche scene finali vengono sottolineate da una musica discreta, epicamente raffrenata, da cui lentamente, ancora una volta, si leva tristissimo il tango del preludio. (Waldemar Lydor, "Reichsfilmbblatt, Berlin", Nr. 18, 4.5.1929, in Gero Gandert (Hg.), *Der Film der Weimarer Republik, 1929*, 1993)

Il modo in cui guardo a Marlene è parziale e partigiano. In lei mi interessa esclusivamente quanto fa progredire il cinema. Le mie impressioni si compongono a partire da quanto di lei si vede nei suoi film. Il mio vantaggio: in questo approccio ciò che è in gioco è la femminilità al cinema, il suo monumento trasparente. Il monumento fatto di femminilità fatta a sua volta di celluloido.

Dall'*Angelo blu* impersonò i ruoli che le offrivano. Elegante lo era già allora. I suoi abiti in *Ich küsse Ihre Hand, Madame* erano fantastici, ricorda Louise Brooks. La sua gestualità appare un po' lasciva. Il suo sguardo è velato, ma più eloquente di qualsiasi parola. E di quando in quando ella porta il monocolo sull'occhio destro. Marlene, l'emblema del cinema, fa capire che il mondo in cui ha sfondato non è un mondo di donne né un mondo fatto per le donne. Ma non permette, come la Garbo, che le cose giungano al punto da trasformarla in una vittima passiva. Né è misteriosa o, va da sé, inamovibile nelle sue decisioni.

Dato che si adatta, non vi è occasione per lei di sacrificarsi o di rinunciare a se stessa. Marlene semplicemente è una donna troppo pragmatica per farlo. (*Marlene Dietrich. Dokumente, Filme, Essays, 1977*).

*My view of Marlene is limited and biased. All that interests me about her is what served to advance cinema. My impressions consist of what one can see of her in her films. My advantage: that this is about femininity in the cinema, its transparent monument. A monument of femininity in celluloid.*

*Before Der Blaue Engel, she played whatever roles were offered. She was elegant even then. In Ich küsse Ihre Hand, Madame her clothes were fantastic, Louise Brooks recalls. Her gestures seem a bit lascivious. Her gaze appears veiled, but it speaks more openly than words ever could. Now and again she wore a monocle at her right eye.*

*The cinema figure Marlene reveals that the world in which she has to assert herself is not one created by women for women. But she never allows herself to become the suffering victim, like Garbo. She is neither enigmatic in her decisions, nor inalterably natural. The way she adapts, there is no chance of self-denial or self-abandonment. Marlene is simply much too practical. (Frieda Grafe, *Das Bild Marlene und wie daraus ihr Image wurde*, in Werner Sudendorf (Hg.), *Marlene Dietrich. Dokumente, Filme, Essays, 1977*)*

*In the Mozart Hall, Dr. Becce had all sorts of possibilities for providing the film *Die Frau, nach der man sich sehnt* with background music. He was presented with these possibilities mainly by the direction, with its broad atmospheric scenes, such as the one at the beginning, when Henri catches a fleeting glimpse of the "desired woman" at night in a car in front of the restaurant. To characterise the restless night life on the streets and in the restaurant, here Becce has a slightly uncanny, somewhat mysterious music sound quietly, giving the viewer a feeling of anticipation: something terrible is going to happen in this film. As the main theme for the "desired woman", Dr. Becce has composed an enchantingly melancholic tango entitled "Bist Du das Glück, nach dem ich mich gesehnt?" which precedes the film as an overture and is interpreted with a fantastic delicacy and harmony by the composer and his well-disciplined Terra Symphony orchestra. This fine, attractively melodic tango is sure to become a hit in all the elegant ballrooms. An insistent yet gentle music accompanies the first encounter between the young married man and the strange woman outside and inside the luxury train, interrupted only by the cold dusky chords that characterise the woman's brutal and mysterious companion. The scene in which the abandoned young woman gives in to her pain is underscored by a refined, quietly lamenting melody. Before and in between these purely lyrical motifs heave the stomping rhythms of the hammering machines at the Leblanc plant. Exuberant, lively dance melodies romp along*

again to the scenes in the Swiss luxury hotel, until the plot reaches a climax in the hustle and bustle of a New Year's Eve ball. Here, Becce uses a melodically and rhythmically strange tango-foxtrott of his own, the agitated tempo of which takes up more and more speed until the excruciating tension is relieved. The tragic final scenes are accompanied by discrete epically structured music, from which, sadly and quietly, the tango of the prologue resounds just one more time.

(Waldemar Lydor, "Reichsfilmblatt", Berlin, Nr. 18, 4.5.1929, in Gero Gandert (Hg.), Der Film der Weimarer Republik, 1929, 1993)

### **Cinema Lumière**

ore 11.00

*Quarant'anni di Cinema Libero/ Forty years of free cinema: Programma della Cinémathèque Française*

**CABEZAS CORTADAS** (Spagna/Brasile, 1970) R., Sc.: Glauber Rocha. Scgf.: Fabian Puigserver. F.: Jaime Deu Casas. In.: Francisco Rabal (Diaz II), Pierre Clementi (pastore), Martha May (Donna Soledad), Rosia Maria Penna (Dulcinea), Emma Cohen (zingara-prostituta), Luis Ciges (mendicante). P.: PROFILMES, S.A., Barcellona.

35mm. L.: 2565m. D.: 84' a 24 f/s. Versione portoghese con sottotitoli francesi / *Portuguese version with French subtitles*

**LETTER TO JANE** (Francia / 1972) R.: Jean-Luc Godard. Sc.: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin  
16mm. L.: 575m. D.: 21' a 24 f/s. Versione inglese / *English version*

*Programma della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale*

**TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE** (Italia, 1969) R.: Piero (Pierfrancesco) Bargellini  
Copia donata alla Cineteca Nazionale dalla vedova di Piero Bargellini, la signora Oriana Buscemi.  
*Copy donated to the Cineteca Nazionale by Mrs. Oriana Buscemi, widow of Piero Bargellini.*

ore 17.00

*Quarant'anni di Cinema Libero/ Forty years of free cinema*

**EASY RIDER** (USA, 1969). R.: Dennis Hopper. S., Sc.: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Sothern. F.: Lazlo Kovacs. Scgf.: Jerry Kay. M.: Donn Cambren. In.: Peter Fonda (Wyatt "Capitan America"), Dennis Hopper (Billy), Jack Nicholson (George Hanson), Antonio Mendoza (Jesus), Phil Spector (Connection), Mac Mashourian (guardia del corpo), Luana Anders (Lisa). P.: Pando Company, Raybert Productions, Peter Fonda.

35mm. D.: 94'

Prima mondiale della versione restaurata / *World premiere of the restored version*

Da: Sony Columbia

Il restauro di *Easy Rider* è iniziato circa un anno e mezzo fa, quando, nel corso di una valutazione complessiva degli elementi visivi e sonori del film, si è scoperto che due dei dieci rulli del negativo originale erano in realtà stati sostituiti con negativi duplicati. Evidentemente questi due rulli del negativo originale erano stati danneggiati nel corso della seconda metà del 1969, probabilmente in seguito a un loro eccessivo utilizzo per la stampa di copie positive in coincidenza con la prima uscita del film, cosa che provoca molteplici graffiature verticali sull'emulsione della pellicola. Il restauro di *Easy Rider* non è ancora definitivo, essendo stati riprodotti soltanto 20 dei 25 minuti previsti, che

necessitano ancora di ulteriori miglioramenti, soprattutto per quanto riguarda il bilanciamento. A parte questi nuovi materiali, si prevede anche di sostituire in breve tempo altre 18 parti danneggiate nel resto del film. I loro difetti consistono soprattutto in graffi verticali o in lacerazioni che interessano dai 3 ai 7 fotogrammi in vari rulli, e in sette parti danneggiate soltanto nel rullo uno. Nella copia attuale cinque delle 18 parti danneggiate sono già state sostituite utilizzando procedimenti digitali. Altre sostituzioni verranno effettuate nel corso delle prossime settimane. Inoltre, poiché il negativo originale era stato dotato di un rivestimento di protezione nel corso degli anni '70, l'emulsione del film non è perfettamente pulita, e presenta piccoli punti bianchi soprattutto nelle scene notturne. Alcuni test eseguiti alla Kodak di Rochester e al laboratorio Cinetech hanno dimostrato che la rimozione del rivestimento di protezione potrebbe danneggiare il negativo.

*The restoration of Easy Rider began approximately 18 months ago when, during an overall evaluation of the picture and audio elements, it was discovered that two of the ten reels of Original Camera Negative were actually duplicate replacement negatives. The Original Negative for these two reels were evidently damaged during the latter half of 1969, probably through overprinting at the time of initial release, the result being multiple vertical scratches to the emulsion of the film. The restoration of Easy Rider is still very much a work in progress, with 20 of the expected 25 minutes of negative digitally reproduced. The new reels need further refinement to a degree, primarily to correct for some minor mix-registration. Also, in addition to the previously mentioned two reels, there are 18 other sections throughout the rest of the film that have damage that will be replaced shortly. Most of this damage is in the form of vertical scratches or 3 to 7-frame tears in various reels, seven damaged sections in reel one alone. In the current print, five of the 18 damaged sections have been replaced using digital processing, at both 2K and 4K resolution. Other replacements will be integrated in the coming weeks. Also, because the original camera negative had been treated with a lacquer coating during the 1970's, there is still embedded dirt in the emulsion of the film. This dirt is manifested by small white dots that cross the image at times, most notably in night scenes. Tests at Kodak in Rochester and at Cinetech lab proved that to remove this lacquer would risk damaging the negative.*

*ore 18.30*

*Gli incontri del Gamma Group / Gamma Group Meetings*

*Giovanna Fossati (Nederlands Filmmuseum), presentazione del progetto Filmliga / presentation of the Filmliga project*

*ore 19.15*

*Gli incontri del Gamma Group / Gamma Group Meetings*

*Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata), presentazione del restauro di The Kid / presentation of the restoration of The Kid*

***Porretta: Cinema Kursaal  
Domenica 11 luglio***

**Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema**  
***The Mostra Internazionale del Cinema Libero 1959-1999***

Promosso da Provincia di Bologna - Assessorato alla Cultura "Invito in Provincia" - Bologna 2000 -  
Comune di Porretta Terme / Associazione Pier Paolo Pasolini / Cineteca del Comune di Bologna /  
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero / Carisbo

*ore 16.00*

Testimonianze ed interventi di / *testimonies and interventions from* Mino Argentieri, Carlo Maria Badini, Vittorio Boarini, Ugo Casiraghi, Carlo di Carlo, Bruno Grieco, Lino Micciché, Luciano Pinelli, Renzo Renzi, Gian Paolo Testa, Sandro Toni, Bruno Torri, Dario Zanelli.

*ore 19.30*

Ricostruzione di Tatti Sanguineti delle disavventure censorie di *Ultimo tango a Parigi* presentato in prima nazionale a Porretta il 15 dicembre 1972 (videoproiezione).

*Tatti Sanguineti's reconstruction of the censorship misadventures of The Last Tango in Paris national premiere presented in Porretta, in national première in December 15, 1972 (videoprojection).*

*ore 21.30*

**Ultimo tango a Parigi** (Italia, 1972) R.: Bernardo Bertolucci

## **XXVIII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO - 1999**

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.

*Segretario:* Gianni Biagi

*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 artistico:* Gian Luca Farinelli

### **IL CINEMA RITROVATO - 1999**

*Promosso da Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum*

*Curatore:* Nicola Mazzanti

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

*Coordinatore:* Guy Borlée

*Catalogo:* Mariann Lewinsky, Claudia Giordani, Giacomo Manzoli e Maud Simon con la collaborazione di Victoria Fernández Andrino, Roberto Benatti, Guy Borlée, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Vittorio Martinelli, Sandro Toni.

*Consulente musicale:* Marco Dalpane

*Grafica:* Anna Zamboni

~~Ufficio di Segreteria: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Daniela Zani~~

*Cura editoriale:* Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

*Stagiste:* Maud Simon (Duesse), Claudia Giordani (Duesse)

*Ospitalità e Segreteria:* Victoria Fernández Andrino, Manuela Marchesan, Paolo Simoni, Lucio Angelotti, Maria Sole Checcoli, Francesca Leali, Mauro Bonifacino, Steve Baker, Laura Bernardini.

*Coordinamento Archimedia a Bologna:* Anna Fiaccarini

*Coordinamento Gamma Group e Faol Project:* Enrica Serrani

*Ufficio di Segreteria:* Massimo Torresani, Mara Mazzoni

*Ricerca Sponsor:* Andrea Grilli

*Amministrazione:* Milena Spiga, Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli (Cineteca)

*Logistica:* Paolo Pasqualini

*Regia copie:* Valerio Cocchi

*Supervisione tecnica:* Andrea Tinuper

*Operatori del Cinema Fulgor:* Genesio Baiocchino, Elena Cortesia

*Operatori del Cinema Lumière e delle serate:* Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

*Revisione copie:* Giuseppina Siotto, Simona Accattatis

*Responsabile di sala:* Nicoletta Elmi

*Personale di sala:* Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani

*Gestione delle pellicole al cinema Lumière:* Chiara Mariani

Traduzione del catalogo: Steve Baker, Elena Broseghini, Pauline Cumbers, Cristiana Querzè, Maura Vecchietti. Un particolare ringraziamento a Chris Wagstaff

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Loredana Bongermano, Patricia Hilliges, Francesco Pitassio, Olga Poutsileva

Sottotitolo elettronico: Cisia Querzè, Anna Vaccari, Victoria Fernández Andino

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Ha prestato la sua preziosa collaborazione l'ufficio di Bo-Est: Monica Vaccari Emanuele Scigliuolo,

Le altre manifestazioni promosse dalla Mostra Internazionale del Cinema libero nel 1999:

**Il Sud del Cinema (terza edizione) - a cura di Guy Borlée**

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

**Future Film Festival - a cura di Giulietta Fara, Andrea Romeo, Andrea Morini**

**Emir Kusturica, visioni gitane di un acrobata - a cura di Luisa Ceretto**

**Ringraziamenti:**

Gian Piero Brunetta, Tatti Sanguineti, Eric De Kuiper, Martin Koerber, Natalya Nussinova, Enno Patalas, Peter von Bagh, Michael Friend (Academy Film Archive), Michael Wilson, Jacques Mény, Marianne Ulmer Cipes (Edgar G. Ulmer Preservation Corp.), Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Marina Vlady, Luciano Emmer, Bertrand Tavernier, Kenneth Anger, Amy Greenfield, Jean Loup Passek, e tutto il personale della biblioteca della Cineteca

HsMthBak(Crgh)GmBnt(OtcrSfrizd)EmRongui(AroToxan)MkFzCdlHvareBikNocKkAyCndMkKdngMusMnOaBingGnamFosi  
(NobuHmuan)GndCsrPcBrNlDcmGmnicRyBleDniquPaCudeKafanBndMndBndBndGmnicFrzicVrbAubalLoiGfde  
RyNthVmnCLeAdiedHh)PaPaCocMkHmnGmnicEloheEdmPecCtaHrPBuqataPcNyaCndicHedDnoBndUhamAndé  
CndGmnicSisPflLioMchAwAngLariAdmApMmMandLanAgatCtaNandSudNandGmPaMhDudLoubFmkngNduWoy  
(HndiAur)MnaNgilPdHAdieRudH)AtubgHmAdieAgteNpCompriPantpeAndHingHieBuwByonDonNimH&TbinAdieKeiBowbw  
PilsShryLynWdePmpPulónDudRhioLeimelliamnt)CmPdChicGutVaiCmpiluarBnd(HncaEspñ)LeBndAneMndMndMndA)  
GocCp(SyCndi)InLaz(RhaoZaZuda)AncaHhite)MeMnd(hydCngs)MndMhndMndDndMndBndCofndRus)MndQndNndi  
HnyAdi)VaGjy(MgaHniz)KdCpHdPndHmRegBndadiHdi)KusVndCndUhamMndHmuanSchuan)EaChzWduSihSng  
DndKndMndHdShmankdCann)HmWngCndUicFaktMnd)KyMndKndDndHmuan)HnzCndWspPndPndMndSngCnd  
DndNndKndMndMndDndSndHndkndNndGndZDndNndellmndCndDndHmuan)OndMndCjndHndSklonndOndHndHndCnd  
NndMndMndArdy)RndPndCndFndCndSndHndic)SndLndMnd

Johan Prijs (Haghefilm)

Un saluto a Massimo Marzaduri che, quest'anno, ci è molto mancato ma che aspettiamo per la prossima edizione de *Il cinema Ritrovato / A salute to Massimo Marzaduri whom we have deeply missed this year, but we eagerly expect him for the next edition of Cinema Ritrovato.*