

Cinema Ritrovato

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

Iniziamo dalla foto che abbiamo scelto per il manifesto, perché è un'immagine rivelatrice dell'identità di questo festival. Ad un primo sguardo non suscita un interesse particolare. È la foto di scena di un film qualsiasi prodotto in un periodo in cui di cinema se ne faceva tanto, un'immagine come tante. Però se la guardiamo meglio vediamo che al centro della foto c'è uno dei grandi attori del cinema italiano, Aldo Fabrizi, il Don Pietro di *Roma città aperta*, alle prese con la giustizia. Ci accorgiamo anche che il set è il lato sud di Piazza Maggiore; si scorgono il Palazzo del Podestà, San Petronio, il Nettuno, Palazzo de' Banchi. L'immagine inizia a intrigarci. Siccome il cinema italiano è da sempre fortemente romano, pochissimi sono stati i film girati a Bologna, almeno sino agli anni '60. Ecco perché *Hanno rubato un tram*, il film da cui abbiamo sottratto quest'immagine, è una vera scoperta che ci giunge dal passato. Nonostante si tratti di una piccola produzione, di un film modesto, di cui all'epoca nessuno si accorse, poterlo vedere oggi è un'esperienza straordinaria perché ci porta nella Bologna di quarantasei anni fa e ci fa sentire tutta la distanza del tempo, le dimensioni della trasformazione, l'ampiezza dei cambiamenti, esperienza tanto più forte perché si tratta di immagini inaspettate di un film dimenticabile, che nessuno vedeva più da decenni.

Il film è anche un curioso incontro tra generazioni diverse del cinema italiano. Il soggetto lo firma Luciano Vincenzoni - che sarà poi sceneggiatore, tra gli altri, di Germi e Monicelli - insieme a un esordiente Sergio Leone; la regia la inizia Bonnard, di cui Sonego dice "che ormai sul set faceva più pennicelle che ciak". Ritiratosi Bonnard dal film, Fabrizi e il giovane Sergio Leone portano a termine un film che pone domande senza risposte. Perché il produttore Luigi Rovere ha fatto girare un soggetto che avrebbe potuto essere ambientato dovunque (infatti due anni prima Buñuel aveva girato una storia identica a Città del Messico) proprio qui? E perché a interpretarlo non ha chiamato il campione della bolognesità, Gino Cervi, impegnato in quello stesso 1954 sul set del *Cardinale Lambertini*, ma il più romano degli attori romani?

La memoria della città, dei suoi luoghi, è uno dei temi di quest'edizione. Non poteva essere diversamente nell'anno in cui Bologna è tra le capitali europee della cultura e nel momento in cui la Cineteca inizia il trasferimento nella sua nuova sede. Inauguriamo il festival con una serata che si svolgerà tra la ex Manifattura Tabacchi e Piazza Maggiore; una mostra fotografica su *Hanno rubato un tram* sarà ospitata nella Manifattura mentre, in Piazza Maggiore, il primo luglio verrà messo in scena *Bologna Towers*, installazione di suoni, luci e storia che Peter Greenaway ha creato lavorando su immagini (fotografie e film) della Cineteca di Bologna. Per tutta la settimana le vetrine di via Marconi e Riva Reno ospiteranno (grazie ai commercianti delle due strade e all'Ascom) le immagini di una zona che in cento anni è completamente cambiata. Nella saletta della ex Manifattura il programma dedicato alla memoria della città proseguirà con gli appuntamenti con Florestano Vancini, che presenterà *La banda Casaroli*, e Renzo Renzi che introdurrà la proiezione dei suoi preziosi documentari. Ci piace collegare idealmente quest'omaggio a Bologna, inedita o dimenticata città del cinema, con la serata che il *Cinema Ritrovato* dedica ad un'altra città europea, Oporto, a lungo privilegiato set naturale dell'opera di Manoel de Oliveira.

Altro percorso inedito di quest'edizione de *Il Cinema Ritrovato* è l'omaggio allo sceneggiatore *Rodolfo Sonego*, veneto d'origine, capo partigiano, pittore arrivato a Roma nell'immediato dopoguerra. Dal 1946 firma alcuni dei film più geniali del cinema italiano. Figura ancora tutta da scoprire perché gli sceneggiatori, ancorché autori essenziali di un film, finiscono per essere oscurati dai registi e dagli attori, soprattutto se questi sono personaggi del calibro di Totò, Sordi, Vitti... I film della rassegna non sono rari, ma vorremmo proporli secondo un diverso punto di vista: quello, appunto, dello sceneggiatore. Ci farà da guida in questa avventura Tatti Sanguineti, storico acutissimo che nei ritagli di tempo della sua attività televisiva, ha convinto Sonego a prestarsi ad una lunga intervista nella quale tutto il cinema italiano del dopoguerra viene rivisitato con intuizioni personali e spesso chiarificatrici (ne è nato un libro, che presenteremo nelle giornate del festival).

Ad un'altra stagione felice del cinema italiano, la prima e la più dimenticata, quella stagione del muto a cui da anni *Il Cinema Ritrovato* rivolge attenzione e ricerca, è dedicata una giornata di studio organizzata insieme all'Università di Bologna. Verranno mostrati e discussi film in versioni appena ristampate; l'analisi si concentrerà così su alcuni film come casi concreti con un metodo che ci auguriamo sia ricco di risultati, e che vorremmo riproporre anche nei prossimi anni.

La retrospettiva *Girls, Ladies, Stars: attrici americane negli anni Venti*, porta a compimento un'esplorazione sulle origini del divismo avviata cinque anni fa con l'omaggio a Greta Garbo. Una sezione ricca di opere straordinarie e già note come *Show People*, prodotto perfetto dell'arte muta, ma anche di gioielli poco noti come *Mantrap* con Clara Bow o *Smouldering Fires* con Pauline Frederick. La rassegna presenta in otto giorni alcuni dei film realizzati lungo un decennio da nove star: Vilma Banky, Clara Bow, Joan Crawford, Marion Davies, Pauline Frederick, Lilian Gish, Pola Negri, Gloria Swanson, Florence Vidor; la maggior parte di loro lavorano per la MGM e la Famous Players-Lasky / Paramount. In queste due case di produzione - che nel corso degli anni Trenta lanceranno nel firmamento star come Mae West, Carole Lombard, Marlene Dietrich, Judy Garland, Elizabeth Taylor - il divismo trova i consapevoli promotori della sua mitologia. La rassegna ci offre

anche la testimonianza del lavoro di registi (da Lubitsch a Dwan, da Stiller a Brown, da Fleming a Vidor, a Sjöström), direttori della fotografia, scenografi e costumisti, spesso di primissimo piano, a ulteriore dimostrazione che una diva, per divenire tale, ha bisogno attorno a sé di strutture e personalità straordinarie che la sostengano e ne sappiano valorizzare le doti. E soprattutto, anche in questo caso, ci invita a considerare l'opera sommersa e decisiva di chi scriveva le storie destinate a fare di certe *girls* e certe *ladies* altrettante *star*: sceneggiatori e soprattutto sceneggiatrici, lungo il decennio che più di ogni altro, nella storia del cinema americano, celebra il *glamour* della scrittura femminile.

Accanto a questa sezione, proponiamo *Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti*, otto film completamente sconosciuti che l'inesauribile archivio belga e il suo esemplare laboratorio portano a Bologna, con l'aiuto dello storico inglese Kevin Brownlow che ringraziamo per la generosità con cui ha saputo guidarci nella preparazione di questo difficile programma. Tra le molte sorprese ne indichiamo una su tutte: *The Old Homestead* diretto da James Cruze, il cineasta oggi dimenticato, che Louise Brooks, spesso così aspra nei confronti del cinema hollywoodiano, paragona addirittura a Pabst...

Ma centro vitale del *Cinema Ritrovato* è sempre la sua sezione annuale *Ritrovati & Restaurati*. Anche quest'anno forte di molte proposte: tra cui i programmi, raffinatissimi, dedicati al cinema esotico provenienti dal Nederlands Filmmuseum, un esilarante Lubitsch tedesco infine restaurato (*Die Bergkatze*), uno dei migliori Ford (*Four Sons*), sei cortometraggi inediti di Welles, e il restauro di *Modern Times*, che segna un nuovo capitolo del Progetto Chaplin.

Come l'anno passato, parallelamente al programma principale, si svolge l'omaggio ai *Quarant'anni di Cinema Libero* che vede, oltre ai programmi dedicati a due autori *differenti* come Jürgen Böttcher e Peter Kubelka, una ricchissima retrospettiva di avanguardia italiana degli anni Sessanta e Settanta. Occasione non solo per vedere film introvabili, ma anche per misurare il livello della riflessione relativo al restauro di un cinema così estremo nell'uso del materiale e delle tecniche che spesso risulta difficilissimo da restaurare.

Molte e grandi nubi si stanno addensando sugli archivi cinematografici. Il cinema, dal 1895, continua a non essere riconosciuto come un'Arte e conseguentemente le cineteche vengono scambiate ora con dei depositi, ora con dei distributori di film e diritti. Nello stesso tempo l'industria ha scoperto il potenziale commerciale dei *vecchi* film e la magia della parola restauro, che associata alle riedizioni serve ad amplificarne il successo. L'arrivo di nuove tecnologie, oltre a trovare sostanzialmente impreparati gli archivi, rischia di travolgere il lavoro di oltre mezzo secolo di attività di conservazione e un patrimonio di conoscenze ed esperienze specializzate. All'orizzonte si profila il rischio di manipolazioni incontrollate sotto l'etichetta-passe-partout di digitalizzazione. Eppure, nonostante queste pressioni e gli errori di politica culturale che molti stati, simultaneamente, stanno compiendo indebolendo le strutture cinetecarie, il programma di quest'anno dà prova di alcune tendenze positive che coinvolgono decine di archivi in tutto il mondo; ci pare evidente, anche grazie ai festival e alle attività di formazione (Archimedia e Film Archives on Line) che esista un'attenzione sempre più condivisa verso la qualità dei restauri, attenzione che non si concentra solo su pochi classici ma che ormai coinvolge tutta la storia del cinema, dai titoli più noti a quelli più ignorati. Atteggiamo a cui partecipano anche aventi diritto, come Sony-Columbia e Murnau Stiftung che partecipano anche quest'anno al nostro programma con restauri importanti. Inoltre il restauro è sempre più collegato a ricerche ed approfondimenti storici che coinvolgono cineteche, ricercatori e università. Speriamo che questo sviluppo di cooperazione tra le istituzioni e la crescita qualitativa che è derivata venga compresa anche dalle autorità dell'Unione Europea, che si accorgano delle enormi potenzialità del lavoro degli archivi e sappiano sostenerne adeguatamente le attività.

Alcune indicazioni *sull'ascolto* del *Cinema Ritrovato*. Tutti i film saranno accompagnati da pianisti già ben conosciuti al nostro pubblico come Alain Baents, Antonio Coppola, Deborah Silberer, Donald Sosin e Gabriel Thibaudeau, che si alterneranno al piano in tutte le proiezioni del festival. Coppola darà una nuova partitura a *Four Sons* (per 56 elementi), Marco Dalpane (grazie al supporto di ARTE) a *Die Bergkatze* (otto elementi), François Laurent e Guido Sodo hanno preparato un accompagnamento tratto dalla tradizione napoletana per *Vedi Napule e po' mori!* Accanto a queste grandi serate musicali ci sarà uno spettacolo insolito con il *Living Nickelodeon*, ideato e realizzato dallo storico americano Rick Altman che, ricostruendo la prassi delle esibizioni cinematografiche nel periodo precedente la prima guerra mondiale, tenta di riportare in vita pratiche d'accompagnamento legate alla canzone popolare americana. Sulle note della ricostruzione della partitura di *Modern Times*, realizzata da Timothy Brock, che permetterà di godere appieno della musica immaginata da Chaplin e Raskin, si chiuderà la nostra manifestazione.

L'augurio è che il pubblico esca dal Teatro Comunale, dopo una settimana di *Cinema Ritrovato*, leggero e raggiante come Charlie e Paulette nell'immagine finale del film.

Cinema Ritrovato

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

Let's begin with the photograph chosen for the poster, a revealing image for the festival's identity. At first glance it doesn't stir particular interest. It is a photo from a scene that could come from any film produced at a time in which there was no shortage of cinema. It is an image like many others. But if we look a little closer, in the center of the photo we can see one of the great actors of Italian cinema, Aldo Fabrizi, Don Pietro in *Roma città aperta*, struggling with the law. Then we notice that the set is the south side of Piazza Maggiore. We can make out Palazzo del Podestà, San Petronio, the Neptune Fountain, Palazzo de' Banchi. The image starts to appear intriguing. Italian cinema has always been primarily Roman. Very few films were shot in Bologna, at least until the Sixties. For that reason *Hanno rubato un tram* (*They stole a tram*), the film this image was taken from, is a real discovery from the past. Although it was a small production, a modest film that went unnoticed at the time, the opportunity to see it today is an extraordinary experience because it takes us back to the Bologna of forty-six years ago. It makes us feel the full distance of time, the dimensions of the transformation, the breadth of the changes. The experience is even stronger because we are looking at unexpected images from a forgettable film that no one had seen in decades.

The film is also a curious meeting between three different generations of Italian cinema. The story was written by Luciano Vincenzoni – who went on to write scripts for Germi and Monicelli, among others – together with a debuting Sergio Leone. Initially the director was Bonnard, but Sonego recounts “on the set at a certain point, he was taking more naps than he was doing takes”. Once Bonnard left the film, Fabrizi and young Sergio Leone would follow through to the end, this film that raises questions with no answers. Why did producer Luigi Rovere insist on filming here, when the story could have been set anywhere (two years earlier in fact Buñuel filmed an identical story in Mexico City)? And why didn't he call in champion actor from Bologna, Gino Cervi, who was working on the set of *Cardinale Lambertini* in that same year of 1954, instead of the most Roman of all Roman actors?

Remembrance of the city, of its places, is one of the themes of this edition. It couldn't have been any different this year, seeing that Bologna is among the European capitals of culture, and since the Cineteca is about to move to a new site. The festival kicks off with an evening that will be divided between the ex Manifattura Tabacchi (the ancient tobacco manufacturing building) and Piazza Maggiore. A photographic exhibition on *Hanno rubato un tram* will be on display in the Manifattura, while in Piazza Maggiore, *Bologna Towers*, an installation of sound, light and history created by Peter Greenaway using images (photographs and film) provided by the Cineteca di Bologna, will be held on July 1st. During the entire week, shop windows along via Marconi and via Riva Reno will host (thanks to shop owners on the two streets and to Ascom) images of an area that has totally changed over the course of a hundred years. At the ex Manifattura, a program dedicated to remembering the city will carry on, including meetings with Florestano Vancini who will present *La banda Casaroli*, and Renzo Renzi who will launch the screenings of his precious documentaries. We like to metaphorically link this tribute to Bologna, unprecedented and forgotten city of cinema, with the evening that *Cinema Ritrovato* is dedicating to another European city, Oporto, which for a long period of time served as the natural set for the work of Manoel de Oliveira.

Another unprecedented theme for this edition of *Il Cinema Ritrovato* is our tribute to screenwriter *Rodolfo Sonego*, originally from Veneto, partisan leader and painter who arrived in Rome right after the war. In 1946 he put his signature on some of the most perfect films in Italian cinema. His role is however still to be discovered, because even though screenwriters are the essential authors of films, they were often overshadowed by directors and actors, especially when the latter were of the caliber of Totò, Sordi, Vitti. The films in the festival are not rare, but we would like to show them under a different light: precisely that of the screenwriter. Our guide in this adventure will be Tatti Sanguineti, a keen historian who, in his free time from his television activities, convinced Sonego to do a long interview in which all of Italian cinema after the war is revisited with personal and often illuminating insight (a book came out of it, which we will present during the festival).

Another happy season in Italian cinema, the first and most forgotten, is the silent season, to which *Cinema Ritrovato* has been dedicating attention and research for years. A day of study organized in collaboration with the University of Bologna is dedicated to this season. Films in newly reprinted versions will be shown and discussed, and analysis will be focused on certain films as concrete cases. We hope that the method of analysis will bring rich results and that we can bring it back in coming years.

The retrospective *Girls, Ladies, Stars: American actresses in the Twenties* will bring to a conclusion our exploration on the origins of the star system, which we began five years ago with a tribute to Greta Garbo. This section is full of extraordinary works such as *Show People*, a perfect product of the silent art, but also includes lesser known gems such as *Mantrap* with Clara Bow and *Smouldering Fires* with Pauline Frederick. Over the eight days, this section presents films made over a ten-

year period by nine stars: Vilma Banky, Clara Bow, Joan Crawford, Marion Davies, Pauline Frederick, Lilian Gish, Pola Negri, Gloria Swanson, and Florence Vidor, most of whom worked with MGM or Famous Players-Lasky / Paramount. Within these two production houses – which over the course of the Thirties would launch into the glittering world of Tinseltown, stars such as Mae West, Carole Lombard, Marlene Dietrich, Judy Garland and Elizabeth Taylor – the star system found knowing promoters for its mythology. The festival also offers us the testimony of work by directors (from Lubitsch to Dwan, from Stiller to Brown, from Fleming to Vidor, to Sjöström), cameramen, set and costume designers, often in extreme close up, proving once more that for a star to become a star, she needs extraordinary structures and people around her that support her and know how to make the most of her talents. And above all, in this situation as well, we are invited to consider the buried but decisive work of those who wrote the stories that were destined to turn certain *girls* and certain *ladies* into *stars*: male but especially female screenwriters during an entire decade which, more than any other in the history of American cinema, celebrates the *glamour* of female writing.

Next to this section we offer *Programme Picture from the Cinémathèque Royale: B-movies from the Twenties*, eight completely unknown films that the inexhaustible Belgian archive and its exemplary laboratory bring to Bologna, with the help of English historian Kevin Brownlow. We would like to thank Mr. Brownlow for the generosity with which he guided us through the preparation of this difficult program. Among the many surprises, we will give away one above all: *The Old Homestead* directed by James Cruze, filmmaker by now forgotten, whom Louise Brooks, often bitter in regard to Hollywood cinema, even compared to Pabst.

But the vital core of *Cinema Ritrovato* has always been the annual section *Recovered & Restored*. This year as well it has a strong offering: exquisite programs dedicated to exotic cinema from the Netherlands Filmmuseum, an exhilarating German film by Lubitsch that has finally been restored (*Die Bergkatze*), one of Ford's best (*Four Sons*), six short films by Welles, never before seen, and the restoration of *Modern Times*, which marks a new chapter in the Chaplin Project.

Large, dark clouds are gathering over cinematographic archives. Cinema, since 1895, has never been recognized as an Art, and as a consequence film archives are mistaken first for storehouses, then for distributors of films and rights. At the same time, the industry has discovered the commercial potential of *old* films, as well as the magic in the word restoration, which serves to increase success when associated with re-editions. The arrival of new technology, in addition to the fact that the archives find themselves in a substantially unprepared state, risks wrecking over half a century of preservation activities in addition to a wealth of knowledge and specialized experience. On the horizon there is the risk of uncontrolled manipulation under the *pas-partout*-label of digitalization. Yet, despite such pressure and despite the errors in cultural politics being simultaneously committed by many states, errors that weaken film archive structures, this year's program gives proof of several positive trends which involve dozens of archives around the world. It seems clear to us, also thanks to the festivals and training activities (Archimedia and Film Archives on Line), that there is growing attention towards the quality of restoration, and that this attention is not only focused on just a few classics. By now it involves the entire history of cinema, from the most well-known titles to the lesser-known. This attitude is also shared by parties with a direct interest such as Sony-Columbia and Murnau Stiftung, who participate in our program again this year with important restorations. Moreover, restoration is more and more linked to historical research and investigation which involves film archives, researchers and universities. We hope that the developing collaboration between institutions and the resultant increase in quality will be understood by the European Union authorities, and that they will provide adequate support for the activities, realizing the enormous potential in the work done by the archives.

Like last year, the tribute to *Forty years of Free Cinema* will be running in parallel to the main program, including not only programs dedicated to *different* authors such as Jürgen Böttcher and Peter Kubelka, but also a copious retrospective of Italian avant-garde from the Sixties and Seventies. This is a chance both to see unobtainable films and to measure the level of reflection regarding restoration of a cinema that was so extreme in its use of materials and techniques that it often results extremely difficult to restore.

Some indications for *listening* to *Cinema Ritrovato*. All films will be accompanied by pianists who are already well-known to our public, such as Alain Baents, Antonio Coppola, Deborah Silberer, Donald Sosin and Gabriel Thibaudeau, who will alternate at the piano during all the festival screenings. Coppola has written a new score for *Four Sons* (for a 56 piece ensemble), Marco Dalpane (thanks to the support of ARTE) has done the same for *Die Bergkatze* (eight piece ensemble), François Laurent and Guido Sodo have created an accompaniment based on traditional Neapolitan music for *Vedi Napule e po' mori!* In addition to these great musical evenings, there will be an unusual performance with *Living Nickelodeon*, created and carried out by American historian Rick Altman who, by reconstructing the practices of cinematographic showings in the period prior to the first world war, has attempted to bring to light forms of accompaniment linked to popular American songs. Our festival will close on the notes of the reconstructed *Modern Times* score, carried out by Timothy Brock, which will allow us to fully enjoy the beauty of the music as imagined by Chaplin and Raskin.

Our hope is that, after a week of *Cinema Ritrovato*, the audience will leave Teatro Comunale light-hearted and radiant like Charlie and Paulette in the final image of the film.

XXIX Mostra Internazionale del Cinema Libero
IL CINEMA RITROVATO 2000
Quattordicesima edizione / 14th edition
sabato 1 luglio - sabato 8 luglio
Saturday, July 1 - Saturday, July 8

curato da / *edited by*

Cineteca del Comune di Bologna & Nederlands Filmmuseum

Assessorato alla Cultura e Commissione Cinema del Comune di Bologna

Comitato Bologna 2000

con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura

con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Dipartimento dello Spettacolo
e del Programma Media 2 dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna

Associazione Nazionale Esercenti Cinematografici

ATC Azienda Trasporti Consorziati

ASCOM

Associazione Culturale Italia-Germania

Istituto di Cultura Germanica

Con la sponsorizzazione / sponsored by:

Haghefilm (Amsterdam)

L'Immagine Ritrovata (Bologna)

Le sezioni del festival / *The sections of the festival*

Divine apparizioni - parte seconda: *Girls, Ladies, Stars: Attrici americane negli anni Venti*

Divine apparitions - second part: Girls, Ladies, Stars: American actresses in the Twenties

Un ringraziamento particolare, per i consigli e i suggerimenti a Kevin Brownlow, Mariann Lewinsky e Giuliana Muscio
Rodolfo Sonogo: Storia di uno (sceneggiatore) italiano / *Story of an Italian (script-writer)*

A cura di Tatti Sanguineti

Promosso da Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale.

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: *B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties*

Un ringraziamento particolare a Gabrielle Claes, Kevin Brownlow, Jean-Marie Buchet, Noël Desmet

Ritrovati & Restaurati / *Recovered & restored*

Evento speciale: Quarant'anni di Cinema Libero - La Mostra Internazionale del Cinema Libero/ *Special Event - Forty Years of Free Cinema: The Mostra Internazionale del Cinema Libero*

Promosso da Provincia di Bologna - Assessorato alla Cultura - Bologna 2000 - Comune di Porretta Terme - Assessorato alla Cultura

Curato con la collaborazione di Adriano Aprà (SNC - Cineteca Nazionale)

Seminario ARCHIMEDIA con il contributo del Programma MEDIA 2 dell'Unione Europea

ARCHIMEDIA Workshop promoted by the European Union MEDIA 2 program

Domenica 2 luglio - lunedì 3 luglio / *Sunday, July 2 - Monday, July 3*

Seminario sulla Sindrome dell'aceto: prevenzione, rimedi ed uso delle nuove tecnologie

Seminar on the Vinegar Syndrome: Prevention, Remedies and Use of New Technologies

Modalità d'iscrizione al seminario Archimedia:

Gli incontri professionali dedicati alla Sindrome dell'aceto si svolgeranno alla Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi. Si accede previo versamento di una quota d'iscrizione corrispondente a 20 Euro. La somma dovrà essere versata anticipatamente sul conto n. 001-3287979-46 della CGER (Caisse Générale d'Epargne et de Retraite/Fossé aux Loups/1000 Bruxelles) all'attenzione di Gabrielle Claes, Cinémathèque Royale de Belgique, rue Ravenstein 23, 1000 Bruxelles. Si prega di indicare il nome, l'indirizzo e la seguente dicitura: "Archimedia Bologna". La vendita dei biglietti verrà comunque assicurata 30 minuti prima dell'inizio di ogni incontro.

Archimedia Seminar Enrolment:

Professional meetings dedicated to the Vinegar Syndrome will take place in the Sala Cinema at the Ex Manifattura Tabacchi. Access to the meetings requires an enrolment fee of 20 Euro. The fee must be paid in advance to account # 001-3287979-46 of the CGER (Caisse Générale d'Epargne et de Retraite/Fossé aux Loups/1000 Bruxelles) to the attention of Gabrielle Claes, Cinémathèque Royale de Belgique, rue Ravenstein 23, 1000 Bruxelles. Please indicate your name, address and the following reference: "Archimedia Bologna". Remaining tickets will also be sold 30 minutes prior to the start of each meeting.

Durante il festival si terranno i lavori del progetto **MultiFaol** promosso dal Gruppo Gamma e dal Programma Leonardo.
*During the festival, meetings will be held for the **MultiFaol** project, promoted by the Gamma Group and the Leonardo Programme.*

Luoghi del festival / Festival locations:

- Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon sessions at **Cinema Fulgor** - via Montegrappa 2*
- Eventi speciali e Segreteria/ *Special events at **Cineteca (Ex Manifattura Tabacchi)** - via Riva di Reno 72*
- Proiezioni serali / *Evening showings in **Piazza Maggiore**, al **Teatro Comunale** e nel **Cortile di Palazzo d'Accursio***
- Omaggio a Bertrand Tavernier/ *Homage to Bertrand Tavernier* in collaborazione con l'ASCOM **Cinema Lumière** - Via Pietralata 55

Modalità di accesso / Modalities of access:

- L'accesso alle proiezioni che si tengono al **Cinema Fulgor**, al **Cinema Lumière** e alla **Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi** è libero previa presentazione della tessera FICC (che si può acquistare a Lire 10.000), limitatamente alla disponibilità dei posti. Verrà data priorità d'accesso agli accreditati. Sono sospesi abbonamenti Student Card e altre riduzioni.
- Entrance to the screenings at Cinema Fulgor, at Cinema Lumière and Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi is free, but requires presentation of FICC Membership card (cost: Lire 10.000): Accredited guests will be given priority for entrance, according to seat availability.*

- Le proiezioni serali che si tengono in **Piazza Maggiore** sono gratuite.

Screenings in Piazza Maggiore are free.

- Le proiezioni serali che si tengono nel **Cortile di Palazzo d'Accursio** sono a pagamento, limitatamente alla disponibilità dei posti. Biglietto intero Lire 13.000, biglietto ridotto (Tessera Ficc e accreditati) Lire 10.000. Per gli accreditati sarà aperta una prevendita per la stessa serata presso la cassa del Cinema Fulgor aperta dalle 14.45 alle 19.

The evening screenings in Cortile di Palazzo d'Accursio require a paid ticket. Full price ticket Lire 13.000; reduced ticket (FICC membership card and accredited guests) Lire 10.000. The accredited guests may purchase tickets in advance for the same evening at Cinema Fulgor from 14.45 to 19.

- La proiezione di **Modern Times** di sabato 8 luglio alle 21.30, che avrà luogo al **Teatro Comunale** è a pagamento. Biglietto intero Lire 25.000. Biglietto ridotto (Tessera Ficc e accreditati) Lire 15.000. La prevendita è aperta presso la biglietteria del **Teatro Comunale** (Largo Respighi 1) da martedì 27 giugno dalle 15.30 alle 19 (dal martedì al venerdì). Per gli accreditati sarà possibile acquistare il biglietto alla cassa del Cinema Fulgor.

*Tickets are required for entrance to the screening of **Modern Times** on Saturday, July 8th at 21.30, at **Teatro Comunale**. Full price ticket: Lire 25.000. Reduced ticket (Ficc membership card and accredited guests) Lire 15.000. Tickets will be on sale in advance at the Teatro Comunale box office (Largo Respighi 1) starting Tuesday 27th from 15.30 to 19.00 (Tuesday through Friday). Accredited guests may purchase tickets at the Cinema Fulgor box office.*

Mostre presso la segreteria del festival / Exhibitions at the festival office:

- Mostra di bozzetti per costumi, a firma Max Réé e di alcune fotografie del set del film **The Scarlet Letter** (USA, 1926) di Victor Sjöström con Lillian Gish nella parte di Hester Prynne e Lars Hanson nella parte del Reverendo Arthur Dimmesdale. Tutti i pezzi fanno parte della collezione personale di Max Réé, depositata presso il Danish Film Institute/Museum and Cinémathèque.

*Exhibition of costume designs by Max Réé and some photos from the set of the film **The Scarlet Letter** (USA, 1926) by Victor Sjöström with Lillian Gish in the role of Hester Prynne and Lars Hanson in the role of Reverend Arthur Dimmesdale. All items belong to the personal collection of Max Réé, at the Danish Film Institute/Museum and Cinémathèque.*

- Mostra di fotografie del set del film **Hanno rubato un tram** (Italia, 1954) di Aldo Fabrizi, ambientato a Bologna. Le fotografie sono di W. Breveglieri, L. Grandi e O. Civirani.
- *Exhibition of photos from the set of the film **Hanno rubato un tram** (Italia, 1954) by Aldo Fabrizi, shot in Bologna. Photos by W. Breveglieri, L. Grandi and O. Civirani.*
- **Tre mutoscopi** moderni i cui disegni sono stati fatti da Elisabeth Brinkmeier (Berlino) e Basil Vogt (Zurigo), saranno esposti nella segreteria.
- ***Three mutoscopes**, designed by Elisabeth Brinkmeier (Berlin) and Basil Vogt (Zurich), will be on display in the secretariat.*
- Il **DVD del Progetto Europa esotica - Racconti di viaggio nel primo cinema**, disponibile in inglese, tedesco e olandese, può esser consultato presso la segreteria del Festival. Il progetto è sponsorizzato dalla Commissione europea - Progetto Raffaello, con il coordinamento dell'Istituto Tecnico Superiore per la tecnologia ed economia a Berlino (*Fachhochschule für Technik und Wirtschaft*). I partner nel Progetto sono il *Bundesarchiv-Filmarchiv* di Berlin/Koblenz, il *Cinema Museum* di London, e il *Nederlands Filmmuseum* di Amsterdam.
- *The **DVD for the Exotic Europe Travelogues in Early Cinema project**, which provides English, German and Dutch languages, can be consulted in the secretariat of the festival. It is sponsored by the European Commission - Raphael Program and coordinated by the Technical College for Technology and Economics in Berlin (Fachhochschule für Technik und Wirtschaft). Partners in the project are the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin/Koblenz, the Cinema Museum in London, and the Nederlands Filmmuseum in Amsterdam.*

Mostre parallele / Paralel Exhibitions

• Mostra di opere di **Jürgen Böttcher** viene allestita presso l'**Istituto di Cultura Germanica**, con la collaborazione della Galleria d'Arte L'Ariete. La Mostra sarà inaugurata lunedì 3 luglio alle 18 in presenza dell'artista/regista. L'Istituto ha sede in Strada Maggiore, 29 - tel. 051 22 56 58 e l'esposizione rimarrà aperta fino al 18 luglio 2000, con il seguente orario: 9 - 12 e 15.30 - 18.30. L'ingresso è gratuito.

• *An exhibition of works by Jürgen Böttcher will be held at Istituto di Cultura Germanica (German Cultural Institute), in collaboration with the Galleria d'Arte L'Ariete. The exhibition will open on Monday July 3 at 18, with the presence of the artist/painter. The Istituto is located in Strada Maggiore, 29 - tel. 051 22 56 58 and the exhibition will continue until July 18th 2000. Opening hours 9 to 12 and from 15.30 to 18.30. Free entrance.*

• In occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Cineteca, l'ASCOM e i Comitati degli operatori economici delle vie Marconi, Riva di Reno e Falegnami esporranno immagini delle stesse strade tra il 1900 e il 1970, conservate nell'archivio fotografico della Cineteca.

• *In honor of the inauguration of the new Cineteca site, ASCOM and the shop owners organization of Via Marconi, Via Riva di Reno and Via Falegnami will display in their shop windows images of the same streets between 1900 and 1970, conserved by the Cineteca photographic archive.*

***In caso di pioggia, le proiezioni serali si terranno al Cinema Fulgor
In case of rain, evening screenings will take place at Cinema Fulgor***

• Tutte le serate, nonché le proiezioni e gli incontri che hanno luogo al Cinema Fulgor, hanno una traduzione in italiano e in inglese tramite simultanea o sottotitolatura. Tutti gli incontri e le proiezioni nella Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi non sono tradotti (tranne l'incontro con Jürgen Böttcher, che verrà tradotto in consecutiva in italiano).

• *All evening projections, as well as projects and events at Cinema Fulgor, will be translated into Italian and English by subtitling or simultaneous translation. Meetings and screenings at the Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi will not be translated (except the meeting with Jürgen Böttcher that will be translated into Italian).*

Per informazioni / Information:

• Ex Manifattura Tabacchi - Nuova sede / *new site* della Cineteca, Segreteria del Festival e Sala Cinema / *Secretariat of the Festival* - Via Riva di Reno 72 - Bologna - Tel. 051. 20 48 20 - 051. 20 48 08 - Fax 051. 20 48 21 - segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 1 al 8 luglio / open 1 - 8 July. Hours: 9 am - 6 pm

• Cineteca Comunale - vecchia sede / *former site* - Via Galliera 8 - Bologna - Tel. 051. 23 70 88 - Fax: 051. 26 16 80

• Cinema Fulgor - Via Montegrappa 2 - Bologna - Tel. 051. 23 13 25

Cinema Fulgor

ore 14.30

1 *Divine apparizioni / Divine apparitions* - Pauline Frederick

THREE WOMEN (t. it.: *Tre donne*, USA, 1924). R.: Ernst Lubitsch. F.: Charles J. Van Enger. S.: Ernst Lubitsch, Hans Kraly. Sc: Hans Kraly. Scgf.: Svent Grade. Ass. R: James Flood, Henry Blanke. In: May McAvoy (*Jeanne Wilton*), Pauline Frederick (*Mabel Wilton*), Marie Prevost (*Harriet*), Lew Cody (*Edmund Lamond*), Willard Louis (*Harvey Craig*), Pierre Gendron (*Fred Armstrong*), Mary Carr (*sua madre*), Raymond McKee (*amico di Fred*). P.: Warner Brothers Pictures. 35mm. L.: 2025m. D.: 91' a 20 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: George Eastman House - Motion Picture Department.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

Quando agli inizi del 1913 *Pauline Frederick* (Pauline Libbey. Boston 12/8/1883 - Los Angeles 19/9/1938) accettò il ricco contratto offertole dalla Famous Players Film co., l'attrice aveva già alle spalle una brillante carriera teatrale iniziata agli albori del secolo, e che l'aveva portata ad essere una delle più celebri protagoniste dei palcoscenici nordamericani. Jesse Lasky, il patròn della Famous Players aveva convinto la Frederick ad interpretare *The Eternal City*, un romanzo dell'inglese Hall Caine, divenuto anche una *pièce* di successo sui palcoscenici londinesi, con l'accordo che il film sarebbe stato girato a Roma.

In Italia il film è rimasto inedito, mentre in America riscosse un enorme successo e la Frederick accettò volentieri di interpretare *Bella Donna* (1915), un romanzo di Robert Hichens che Alla Nazimova aveva trasformato in lavoro teatrale e portato al successo tre anni prima. Nel 1920, alla soglia dei quarant'anni, interpretò *Madame X.*, quello che verrà poi giudicato il suo miglior film: tratto da un cupo melodramma di Alexandre Bisson, *Madame X.* è la storia di una donna non più giovanissima, ingiustamente sospettata di tradimento dal marito e che andrà incontro ad una sempre maggiore

degradazione, una vera discesa agli inferi fino alla straziante morte negli ultimi fotogrammi. Dopo questo film, Pauline ripeté più volte ruoli di mature signore predestinate a tormenti sentimentali, generalmente avviati al fallimento. La si veda in *Let No Man Put Asunder* (*Catene del cuore*, 1924) o nel bellissimo *Smouldering Fires* (*La donna che amò troppo tardi*, 1925). Pur essendo attivissima durante tutti gli anni Venti nel cinema, la Frederick non abbandonò mai del tutto il palcoscenico, su cui continuò sino alla morte - sopraggiunta in ancor giovane età - a raccogliere gli applausi di un pubblico che ne aveva fatto una delle sue beniamine. (Vittorio Martinelli)

At the beginning of 1913 when Pauline Frederick (Pauline Libbey. Boston 12/8/1883 / Los Angeles 19/9/1938) accepted the advantageous contract offered to her by Famous Players Film, the actress already had a brilliant theatrical career behind her which, begun at the dawn of the century, had led her to become one of the most famous leading ladies on North American stages. Jesse Lasky, head of Famous Players, had convinced Frederick to act in The Eternal City, with the agreement that the film would be shot in Rome. The film was never released in Italy, but it was an enormous success in the States. Frederick thus happily agreed to act in Bella Donna (id. 1915), novel by Robert Hichens transformed into a highly successful stage play three years earlier by Alla Nazimova.

In 1920, on the verge of turning forty, she played the leading role in Madame X. (id.), which would later be judged as her best film: based on a despondent melodrama by Alexandre Bisson, Madame X. is the story of a woman no longer in her prime who is unjustly suspected of adultery by her husband, and who will slip further and further into degradation, truly declining into the lowest depths all the way to her agonizing death in the last frames. After this film, Pauline played several roles of a mature woman fated to emotional turmoil, usually on their way to failure. This is clearly seen in Let No Man Put Asunder (1924), as well as the marvelous Smouldering Fires (1925). Though she was very active in cinema during the twenties, Frederick never completely abandoned the stage, where she would continue until her death – which reached her at an early age – to gather applause from a public that had elected her as one of their favorite darlings. (Vittorio Martinelli)

La regia di Lubitsch brilla in primo luogo nella cura del dettaglio, e ciò è dovuto al suo meraviglioso buon gusto, oltre che all'impetuosa e teatrale velocità delle scene di grande drammaticità. (...)

E inoltre bisogna citare il nome della straordinaria interprete protagonista: Pauline Frederick. Forse lo sapevamo già che lei è la miglior attrice tragica del cinema americano. Ma finora non si era mai presentata in modo così affascinante e trascinante. E Lubitsch non ha mai lavorato in maniera così brillante con un'attrice sin dai tempi di Pola Negri. (Willy Haas, "Kinematograph", 1924, in Herbert Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, Heyne Verlag, München, 1992)

Lubitsch's direction is brilliant firstly for his attention to detail, this being due to his exquisitely good taste, and secondly for the efficient, theatrical speed in the highly dramatic scenes. (...) The name of the extraordinary leading actress must also be mentioned: Pauline Frederick. We already know that she is the best tragic actress of American cinema. But until now, she has never appeared so fascinating and enthralling. And since the time of Pola Negri, Lubitsch has never worked so brilliantly with an actress. (Willy Haas, "Kinematograph", 1924, in Herbert Spaich, Ernst Lubitsch und seine Filme, Heyne Verlag, München, 1992)

ore 16.05

1 *Divine apparizioni / Divine apparitions* - Pauline Frederick

SMOULDERING FIRES (t. it.: *La donna che amò troppo tardi*, USA, 1925). R.: Clarence Brown. F.: Jackson Rose. In: Pauline Frederick, Malcolm Mc Gregor, Laura La Plante. P.: Universal. Betacam SP D.: 83' a 22 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Photoplay Productions.

Trascodifica su Betacam SP di una copia 16mm virata d'epoca / *Multi-tinted 70-year old 16mm print transferred to Betacam SP*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

Forse gli autori del soggetto non hanno visto *Three Women*, che Ernst Lubitsch ha girato per la Warner (...). In ogni caso hanno scritto una storia in cui la situazione principale è tanto simile a quella del film precedente da sembrare più di una semplice coincidenza, soprattutto perché Miss Frederick è ancora nel cast.

Smouldering Fires è decisamente un passo in avanti rispetto alla produzione media della Universal. Dal punto di vista commerciale, sembra un film che avrà più successo della media delle pellicole Universal-Jewel. Ha due nomi di rilievo quali Pauline Frederick e Laura La Plante ed è recitato da un cast che sa quello che fa, grazie alla direzione di Clarence Brown che, a questo punto, meriterebbe il grado più alto fra i registi della Universal (Fred., *Variety*, 1 aprile 1925)

-160

Maybe the authors of screen play didn't see Three Women, which Ernst Lubitsch produced for the Warners (...). Either way they have turned out a story in which the central situation is so similar to the one in the previous picture it seems to be more than a mere coincidence, especially as Miss Frederick is in the cast.

Smouldering Fires is a decided step forward as far as the average run of Universal productions go. From a boxoffice standpoint it looks as though here is a picture that will do far better than the average Universal-Jewel. It has two names in Pauline Frederick and Laura La Plante and is acted by a cast that seemingly knows what it is about, due to the direction of Clarence Brown, who, by this time, should rate the top grade among the Universal directors (Fred., Variety, 1 aprile 1925)

ore 17.30

s *Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma dell'Academy Film Archive - Oskar Fischinger in America*

Presenta Bill Moritz/presenter: Bill Moritz

ALLEGRETTO - EARLY VERSION (USA, 1936). R.: Oskar Fischinger. Mu.: Ralph Rainger. 35mm. D.: 3' a 24 f/s. Col. Da: Academy Film Archive. Preservato dai masters di separazione nitrato / *Preserved from the nitrate separation masters*.

ALLEGRETTO - LATE VERSION (USA). R.: Oskar Fischinger. 35mm. D.: 3' a 24 f/s. Col. Da: Academy Film Archive. Preservato da una copia nitrato, dato che i materiali di produzione sono andati perduti / *Preserved from a nitrate print, as the materials used to produce it have not survived*.

AN OPTICAL POEM (USA, 1937). R.: Oskar Fischinger. Mu.: *Rapsodia Ungherese N° 2*, Franz Liszt. 35mm. D.: 7' a 24 f/s. Col. Da: iota Center

AMERICAN MARCH (USA, 1940). R.: Oskar Fischinger. Mu.: *The Stars and Strips*, John Philip Sousa. 35mm. D.: 3' a 24 f/s. Col. Da: Academy Film Archive.

Preservato da una copia nitrato che il regista aveva tagliato a pezzi. È stato ricostruito con cura per stampare un nuovo internegativo. La colonna sonora viene dal negativo originale nitrato / *Preserved from a nitrate print that the director had cut into pieces. It was carefully assembled and used to strike a new internegative. The track came from a nitrate optical track negative*

MOTION PAINTING N° 1 (USA, 1947). Fotografato e dipinto da Oskar Fischinger (colori a olio su vetro 18x24). Mu.: *Concerto Brandeburghese N° 3* di J.S. Bach. 35mm. D.: 11' a 24 f/s. Col.

Da: Academy Film Archive. Preservato dal negativo nitrato ottenuto con esposizioni successive e dalla colonna sonora originale / *Preserved from the nitrate successive exposure negative and a nitrate optical track negative.*

RADIO DYNAMICS (USA, 1943). R.: Oskar Fischinger. *A Color Music Composition*. 35mm. D.: 4'15" a 24 f/s. Col., muto. Da: Academy Film Archive. Preservato dal positivo originale colore / *Preserved from the original color master positive.*

Nato nel 1900, Oskar Fischinger iniziò la propria carriera nei primi anni Venti realizzando film d'animazione astratti; verso la metà degli anni Trenta aveva ormai ultimato circa una trentina di opere di "Musica Visiva". Per le sue opinioni liberali, tuttavia, e per il fatto di sostenere la causa dell' "arte degenerata", egli si trovò ben presto in una posizione pericolosa rispetto al governo nazista. Sia la MGM che la Paramount intendevano offrirgli un contratto che gli permettesse di allontanarsi dalla Germania; l'offerta della Paramount fu la prima ad arrivare, e Fischinger salpò per l'America, la "Terra Promessa", nel febbraio 1936. Dopo *Motion Painting* Fischinger non realizzò più nessun film importante, soprattutto a causa delle sue esigue risorse finanziarie. Realizzò invece numerosi film pubblicitari (in uno dei quali visualizzò un "suono artificiale") ed effetti speciali (come navi spaziali) per alcune produzioni cinematografiche e televisive. All'inizio degli anni Cinquanta si cimentò con il 3D stereofonico, ma soltanto in poche occasioni riuscì a presentare la sua deliziosa opera di un minuto, e non ne realizzò mai di più lunghe. Tentò anche di produrre un nuovo "motion-painting" riprendendo i suoi quadri a passo uno, ma riuscì a girare soltanto un minuto di materiale. Disegnò centinaia di animazioni astratte per mutoscopio, regalandone una serie (dipinta a olio e oggi perduta) a Solomon Guggenheim in occasione del suo compleanno. Continuò a realizzare centinaia di tele, fino ai suoi ultimi giorni in cui terminò un grande dipinto, serenamente intitolato *Nirvana*. Scomparve nel 1967, ma una terza generazione di artisti suoi seguaci era già emersa tra quanti si dedicavano alla nuova *computer art* (Lary Cuba e Vibeke Sorensen) e alla videoarte (Michael Scroggins). Così, nel campo della "Musica Visiva", Oskar Fischinger rimane l'artista del secolo. (Bill Moritz)

Born in 1900, Oskar Fischinger began making abstract animation films in the early 1920s and completed about 30 Visual Music by the mid-1930s. His liberal politics, however, and his championing of "degenerate Art" placed him in a dangerous position with the Nazi government. Both MGM and Paramount wanted to put him under contract in order to rescue him from Germany, but Paramount's offer arrived first, and he set sail for America, the "Promised Land", in February 1936. (...) Fischinger made no major films after Motion Painting, largely due to extreme poverty. He made several advertising films, one of them including drawn "synthetic sound". He also made special effects (like rocket ships) for a few films and television productions. He experimented with 3-D stereo film in the early 1950s (as did Harry Smith, Norman McLaren, Hy Hirsh and Dwinell Grant), but never got to screen this lovely 1-minute abstract "motion-painting" piece much, nor make a longer one. He also made a few starts for another Motion Painting, shooting single frames as he painted canvases, but never carried these on for more than a minute of film time. He did design hundreds of abstract animations on mutoscope cards, one reel of which (oil-painted) he gave to Solomon Guggenheim as a birthday present (and it was subsequently destroyed). But he painted hundreds of canvases, up to his dying days when he completed a large serene painting entitled Nirvana. He died in 1967, but a third generation of his followers have already emerged among the practioners of the new computer arts (such as Lary Cuba and Vibeke Sorensen) and video art (Michael Scroggins). So Oskar Fischinger remains the man of the century of Visual Music. (Bill Moritz)

ore 18.25

t Ritrovati & restaurati / *Recovered & restored*

LE CRIMINEL (tr. I.: *Il Criminale*, Francia, 1926). R.: Alexander Ryder. S.: dal romanzo omonimo di André Corthis. F.: Geo Blanc. In.: André Nox, Teresina Boronat, Madeleine Barjac, Jean Lorette, Roger San Juana, Paquerette. 35mm. L.: 2521m. D.: 110' a 20 f/s.

Didascalie francesi / *French intertitles*. Da: Cinémathèque Française

Restaurato nel 2000 da un negativo nitrato, con didascalie rifatte / *Restored in 2000 from nitrate negative, with intertitles remade*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

"*Le criminel* è uno di quei drammi violenti che pare possano avere luogo solo in Spagna o in Italia... il giorno stesso in cui Isabelle dovrebbe diventare la moglie di don Joaquim, lei scompare, portata via da un altro ... - così Raymond Villette inizia su "Mon Ciné" (27 novembre 1927) la recensione del film, terminando con un giudizio ampiamente positivo - La regia del signor Ryder è eccellente, l'interpretazione è all'altezza della messa in scena e ciò mi permette di rivolgere a tutti gli attori lo stesso elogio".

Ignorato bellamente dalle storie del cinema, Alexandre Ryder (1891-1966), regista francese dalle origini polacche, ha dimostrato una indubbia capacità di realizzatore, affrontando nei suoi trent'anni di carriera, i generi più disparati, dal drammatico *Le criminel* a *Le double* (1921), un film a colori sulla teoria della doppia personalità, all'idilliaco *Rose de Nice* (1921), a due opere di ispirazione religiosa, tratte dai romanzi di Pierre l'Hermite, *La femme aux yeux d'or* e *Comment j'ai tué mon enfant* (amb. 1925), all'impegnativo *La grande épreuve* (1927), epico affresco sulla prima guerra mondiale. Nei primi anni del sonoro, la sua attività si risolve quasi tutta nella trascrizione in immagini di allegre commedie boulevardières, come *L'âne de Buridan* (1930), *Faut réperer Sophie* (1933) *Le nouveau testament* (1936) con Sacha Guitry, mentre nel 1940 è autore di un insolito *Après "Mein Kampf"*, *mes crimes* dove ricostruisce gli anni giovanili di Hitler e la presa del potere del nazismo. Il film esce nel marzo del 1940, viene nascosto quando la Francia viene occupata e, con scene aggiunte della vittoria alleata, verrà nuovamente proiettato nella Parigi liberata. (Vittorio Martinelli)

"Le criminel is one of those violent dramas that could only be set in Spain or Italy...the same day that Isabelle is supposed to marry don Joaquim, she disappears, whisked away by another ... - this is how Raymond Villette began his review of the film in "Mon Ciné" (November 27, 1927), ending with a largely positive judgement – The direction by Mr. Ryder is excellent, the acting is at the level of the staging, allowing me to shower all the actors with the same praise".

*Nicely avoided by the history of cinema, Alexandre Ryder (1891-1966), French director of Polish origins, showed unquestionable capabilities as a filmmaker. Over the span of his thirty year career he handled a wide variety of genres, from the dramatic *Le criminel* to the color film *Le double* (1921) on the theory of double personalities, to the idyllic *Rose de Nice* (1921), to two works of religious inspiration based on novels by Pierre l'Hermite, *La femme aux yeux d'or* and *Comment j'ai tué mon enfant* (both 1925), to the serious *La grande épreuve* (1927), an epic fresco of the first world war, filmed in cooperation with the Ministry of War.*

*During the first years of sound film, his activities were almost entirely limited to transcription into images of upbeat boulevardières comedies such as *L'âne de Buridan* (1930), *Faut réperer Sophie* (1933) *Le nouveau testament* (1936) with Sacha Guitry. In 1940 however, he was author of the unusual *Après "Mein Kampf"*, *mes crimes* which reconstructs the years of Hitler's youth, the Nazi rise to power, the assassinations of Roehm, Schleicher and Chancellor Dollfuss, and the persecution of the Jews. The film came out in March of 1940, but was hidden when France was occupied. Later, with added scenes of the allied victory, it was once again shown in a free Paris. (Vittorio Martinelli)*

Ex Manifattura Tabacchi

ore 20.30

Inaugurazione della nuova sede della Cineteca del Comune di Bologna / *Inauguration of the new site of the Cineteca del Comune di Bologna.*

In collaborazione con Ascom/*In collaboration with Ascom*

Piazza Maggiore

ore 22.30 - 24

BOLOGNA TOWERS 2000: un progetto di Peter Greenaway

"Scrivere sull'architettura": è l'idea di base di Bologna Towers 2000, installazione di suoni, luci e storia che il regista britannico Peter Greenaway ha immaginato per Bologna 2000, città europea della cultura, con il supporto di The British Council. Dal tramonto a mezzanotte, le facciate dei palazzi che incorniciano Piazza Maggiore diventano altrettanti "schermi" per la proiezione di testi manoscritti in continuo movimento, tutti legati a date ed eventi significativi della storia di Bologna. Alla materializzazione visiva dei testi si accompagna la proiezione di immagini fisse della città, di spezzoni di film che hanno fatto la storia del cinema italiano e di materiali filmati appositamente per l'evento, con la regia di Greenaway. Una colonna sonora composta ad hoc integra musica, voci, dialoghi ed effetti sonori. Lo spettacolo a ingresso libero viene replicato ciclicamente tra le 22.30 e le 24 e dura circa venti minuti.

"Writing on architecture": is the idea behind Bologna Towers 2000, an installation of sound, light and history that British director Peter Greenaway imagined for Bologna 2000, European city of culture, with the support of The British Council. From dusk 'til midnight, the facades of the buildings lining Piazza Maggiore will become "screens" for the projection of handwritten text in continuous movement, all linked to significant dates or events in the history of Bologna. Visual materialization of the text will be accompanied by projection of still images of the city, parts of films that made the history of Italian cinema, and material filmed specially for the event, under the direction of Greenaway. An ad hoc sound track combines music, voice, dialogue and sound effects. The performance is free and will be repeated cyclically from 10:30pm to midnight. Duration is approximately twenty minutes.

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

ore 9.00 - 13.00 e 15.00 - 19.00

Assemblea Nazionale dei Documentaristi Italiani DOC.IT

Cinema Fulgor

ore 9.00

1 *Divine apparizioni / Divine apparitions* - Vilma Banky

THE NIGHT OF LOVE (tr. I.: *La notte dell'amore*, USA, 1927). R.: George Fitzmaurice. F.: George Barnes, Thomas Brannigan. Sc.: Lenore J. Coffee. Scgf.: Karl Oscar Borg. In.: Ronald Colman (*Montero*), Vilma Banky (*Principessa Marie*), Montagu Love (*Duca de la Garde*), Natalie Kingston (*Donna Beatriz*), John George (*il burlone*), B. Hyman, Gibson Gowland (*i banditi*), Laska Winters (*la sposa rom*), Sally Rand (*un ballerino rom*). P.: Samuel Goldwyn Inc. 35mm. L.: 2234m. D.: 84' a 24 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

Vilma Bausly, nata il 9 gennaio 1898 a Haygroog in Ungheria, tra il suo esordio nel 1920 e il 1925 riesce ad affermarsi come una delle attrici europee più popolari, tra Berlino, Vienna e Parigi. Benché oggi quasi tutti i film di questo periodo sembrano andati perduti, ad eccezione di *L'Image* (1925) di Jacques Feyder e *Le Roi du Cirque* (1925) ultima interpretazione di Max Linder (suicidatosi subito dopo averlo terminato), le cronache d'epoca sono piene di elogi per film come *Hotel Potëmkin* (1924) di Max Neufeld o *Das erbotene Land* (1924) di Friedrich Féher, da un romanzo di Felix Salten, dove Vilma è l'apprezzata protagonista.

In giro per l'Europa a caccia di talenti, Samuel Goldwyn ebbe l'occasione di vedere delle fotografie della Banky, in un cinema di Vienna, rimase incantato davanti alla bellezza dell'attrice in *Das schöne Abenteuer* (1923) che comperò e successivamente presentò in America come *The Lady from Paris*, infine si recò a Budapest, dove, a suon di dollari, la convinse a firmare un contratto quinquennale. Il primo film a Hollywood fu *The Dark Angel* (1925), in coppia con Ronald Colman, giovane attore inglese in rapida ascesa. Quindi, Vilma viene "prestata" da Goldwyn alla United Artists dove gira due film insieme a Rodolfo Valentino, *The Eagle* (1925) e *The Son of the Sheik* (1926). Quindi, tornata alla casa-madre, realizza altre tre pellicole con Colman: il western *The Winning of Barbara Worth* (1926), nel quale compare anche un giovanissimo Gary Cooper, *The Night of Love* (1927) e *The Magic Flame* (1927). E mentre tutto faceva supporre che Vilma e Colman se l'intendessero anche nella vita privata, l'attrice si sposava invece con Rod La Roque. Il loro matrimonio è durato 42 anni e finì solo con la morte di lui. Vilma recitò ancora in qualche film, ma col sonoro, il forte accento che le lezioni di dizione non erano riuscite a togliere, non le permise ulteriori sviluppi. (Vittorio Martinelli)

Vilma Bausly, born January 9th, 1898 in Haygroog, Hungary, became one of the most popular European actresses in Berlin, Vienna and Paris, between her debut in 1920 and 1925. Almost all the films from that period seem today to be lost, with the exception of L'Image (1925) by Jacques Feyder and Le Roi du Cirque (1925), the last film where Max Linder appears as an actor (he committed suicide immediately after completing the film). However, news media from that period is full of praise for films such as Hotel Potëmkin (1924) by Max Neufeld and Das Verbotene Land (1924) by Friedrich Féher, based on a novel by Felix Salten, where Vilma is the esteemed leading lady.

While talent hunting in Europe, Samuel Goldwyn saw pictures of Banky, and at a theater in Vienna he was spellbound by the actress's beauty in Das schöne Abenteuer (1923). He bought the film and presented it in the States as The Lady from Paris. Finally, he went to Budapest where he convinced Banky, at the sight of the dollar signs, to sign a five year contract. Her first Hollywood film was The Dark Angel (1925), paired with Ronald Colman, a young English actor on a rapid rise to success. Vilma was then "loaned" by Goldwyn to United Artists, where she made two films with Rudolph Valentino, The Eagle (1925) and The Son of the Sheik (1926). Once back with Goldwyn she made three more films with Colman: the western The Winning of Barbara Worth (1926), in which an extremely young Gary Cooper also appears, The Night of Love (1927) and The Magic Flame (1927).

And while everything led to the believe that Vilma and Colman were also partners in real life, the actress instead married Rod La Roque, also a very popular actor. Many thought the newlyweds would appear together on the screen, but it was not to be. It may be precisely for that reason that their marriage lasted 42 years, ending only with the death of La Roque. Vilma acted in a few more films, but her strong accent, that persisted despite diction lessons, would not allow her to go much further after the advent of sound. (Vittorio Martinelli)

Eroina romantica ma non angelicata, è perfetta per film in costume come *The Night of Love* (George Fitzmaurice, 1927), adattamento di un testo di Calderon de la Barca, scritto da Lenore Coffee, una sorta di Robin Hood spagnolo. Un po' come in

The Son of the Sheik, interpreta la donna bianca aristocratica, tenuta prigioniera da un focoso Ronald Colman (Montero), esotico figlio del re degli zingari diventato bandito, di cui ovviamente si innamora, pur essendo sposata a Montagu Love (il duca de la Garda), colui che ha costretto Montero al banditismo, avendo imposto lo *ius primae noctis* alla sua ragazza, che piuttosto di cedere, si era suicidata. L'erotismo in costume è un pezzo forte del cinema americano degli anni Venti, che permette di spostare il desiderio e la trasgressione nel passato e in un ambiente esotico, ammantandoli magari di cultura, e scatenandosi in produzioni spettacolari dai costumi sontuosi quanto, a volte, inverosimili. (Giuliana Muscio, "Girls, Ladies, Stars", *Cinegrafie*, n. 13, 2000)

*Romantic but not an idealised heroine, she was perfect for costume films such as The Night of Love (George Fitzmaurice, 1927), from a text by Calderon de la Barca, written by Lenore Coffee, a sort of Spanish Robin Hood. As in The Son of the Sheik, she plays the white aristocratic woman, held prisoner by fiery Ronald Colman (Montero), the exotic son of a gypsy king, turned into a bandit. Obviously she falls in love with him, although being married to Montagu Love (Duke de la Garda), the man who made Montero an outlaw, having forced the ius primae noctis on to his betrothed (who preferred killing herself rather than accepting his vile attentions). Eroticism in costume is one of the strong points of American cinema of the Twenties, as it enabled to shift desire and transgression into the past and in an exotic setting, with maybe a veneered touch of culture, giving free rein to spectacular productions with sumptuous as well as - sometimes - highly improbable costumes. (Giuliana Muscio, "Girls, Ladies, Stars", *Cinegrafie*, n. 13, 2000)*

ore 10.30

n Rodolfo Sonogo: *Storia di uno (sceneggiatore) italiano / Story of an Italian (script-writer)*

TOTÒ E CAROLINA (Italia, 1954). R.: Mario Monicelli. S.: Ennio Flaiano. Sc.: Age, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonogo, Mario Monicelli. In.: Totò, Anna Maria Ferrero, Gianni Cavalleri, Maurizio Arena, Arnoldo Foà, Fanny Landini, Mario Castellani, Enzo Garinei, Claudio Agostinelli, Nino Milano, Tina Pica. F.: Domenico Scala. P.: Antonio Altoviti per la Rosa Film. 35mm. Lunghezza della versione ricostruita. 2386m. D.: 110' a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale e Cineteca del Comune di Bologna

Il film ha avuto una complicata vicenda censoria subendo tagli alle immagini e cambiamenti dei dialoghi e della colonna sonora. La storia di queste modifiche è registrata in dossier dedicati al film che si trovano presso l'ufficio responsabile della revisione a Roma. Grazie al ritrovamento di un negativo originale "precedente la censura", la versione mostrata oggi include molte delle scene che erano state eliminate nel montaggio finale del film. Sfortunatamente il negativo ritrovato era privo di colonna sonora, perciò i dialoghi delle scene censurate saranno accompagnate da sottotitoli.

The film had a complicated history of censorship, with cuts imposed on the images and cuts and modifications on the soundtrack and the dialogues. The history of these modifications is recorded in the files regarding the film in the bureau responsible for censorship in Rome, but it was also possible to locate some extremely interesting film materials which enable us to have an idea of the work of the censored. In fact the version shown today incorporates many of the scenes eliminated from the final cutting of the film, thanks to the finding of an original negative "before censorship". Unfortunately the negative had no soundtrack, and therefore the dialogues of the censored scenes will be shown as subtitles.

Delle grane di censura di *Totò e Carolina* a me non fu detto niente. Devo averne letto sul giornale. Devo dire francamente che, vedendo la pellicola quella mattina d'estate, avevo avuto l'impressione che Monicelli avesse calcato la mano e ci fosse andato giù un po' troppo pesante, con questo prete di campagna un po' morboso e quasi omosessuale. Per quanto l'interprete del prete fosse un attore veneto, Gianni Cavalleri -che sarebbe morto pochi anni dopo- io non lo conoscevo ancora. Il prete che avevamo immaginato noi era semplicemente un po' vigliacchetto, uno che cercava di cavarsela senza impegnarsi troppo. C'era una scena totalmente scritta da me e ambientata nella misera casa di Caccavallo, una scena di cui non c'è più traccia nel film, né dentro ai materiali che avete sin qui rinvenuto. Una preghiera di Totò che, un po' incazzato col Padreterno, gli si rivolgeva pressappoco così: "Oh, mio Signore, guarda che un vero signore non si comporta con le donne in questo modo..." Un'altra parte del copione che è andata perduta era quella inventata da Flaiano e sviluppata da me: Caccavallo che da secondino sboccia all'arte, grazie all'incontro in carcere con lo scultore.

Nel film è finito anche molto dialetto veneto e sicuramente ce l'ho messo io. Ero stato il primo dei veneti a calare a Roma: gli altri, Parise e Brass, non erano ancora arrivati. Mi piaceva molto giocare con il veneto dei miei vecchi racconti partigiani. Dalle carte della censura si capisce bene che ciò che si ritiene venga minacciato dal film è la dignità della polizia. Scelba aveva elevato il livello di scontro frontale con la sinistra: per questo camionette e gipponi erano intoccabili. (Rodolfo Sonogo intervistato da Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

Nothing was said to me about the censorship problems with Totò e Carolina. I had to read it in the paper. (...) I must say though, that when I saw the film that summer morning, I had the impression that Monicelli had overdone it a bit, that he'd

gone a little too far with that country priest who was a little morbid and seemed almost homosexual. An actor from the Veneto region played the part of the priest, Gianni Cavallieri – who would die only a few years later – but I didn't know him yet. The priest we had imagined was simply a bit of a weasel, someone who tried to get by without working too hard. There was a scene that I had written completely, set in Caccavallo's wretched home. There isn't a trace of that scene in the film, or in the material that's been recovered here. A prayer by Totò who, a little angry with God Almighty, turned to Him more or less like this: "Oh Father, you know, a true gentleman doesn't treat women like that (...)". Another part of the script that was lost is the part created by Flaiano, which I developed: Caccavallo, who is a jailer, opens up to art thanks to meeting a sculptor in jail. A lot of Veneto dialect ended up in the film, and I'm definitely the one who put it there. I was the first of us from Veneto who went down to Rome. The others, Parise and Brass, hadn't arrived yet. I really liked playing with the Veneto dialect of my old partisan stories. From the censor reports, it's clear that what was considered as threatened in the film was the dignity of the police. Scelba had raised the level to a direct confrontation with the left. That's why all those jeeps were untouchable. (Rodolfo Sonego talking to Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

ore 14.45

Programma Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

CLOTHES MAKE THE WOMAN (USA, 1928). R.: Tom Terriss. Sc.: T. Terriss. F.: Chester Lyons. In.: Walter Pidgeon, Eve Southern, Duncan Renaldo, George E. Stone, Charles Byer, Adolph Milar, Gordon Begg, Catherine Wallace, Carliss Palmer, Margaret Selby, H. D. Pennell. 35mm. L.o.: 1587m. L.: 1250m.ca. D.: 54' a 22 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Deborah Silberer

-160

La vita di Tom Terriss sembra esser molto più appassionante della sua opera. Figlio di due attori famosi, nasce a Londra il 28 settembre 1872. Studia ad Oxford, poi si imbarca come marinaio su una nave. Diventa cercatore d'oro in Colorado, poi allevatore in Australia. È solo al suo rientro a Londra che diviene attore. Arriva negli Stati Uniti con una troupe che recita degli adattamenti di Dickens a teatro. Nel 1914, Herbert Blaché lo assume per recitare in una versione cinematografica di *The Chimes*. Lo stesso anno è protagonista e sceneggiatore di *The Mystery of Edwin Drood*, che realizza insieme a Blaché. Nel 1915 diventa produttore di se stesso ed apre un suo studio a Yonkers vicino a New York. Nel 1917 è ingaggiato dalla Vitagraph che lo incarica di dirigere i film di Alice Joyce. Dopo un passaggio alla Paramount e un film per la Metro Goldwyn, lavorerà solo per delle piccole compagnie. Nel 1928 termina la sua carriera di regista girando due film per Tiffany-Stahl: *Clothes make the Woman* e *The Naughty Duchess*. (Jean-Marie Buchet)

Tom Terriss' life seems to have been much more passionate than his work. Son of two famous actors, he was born in London on September 28th, 1872. He studied at Oxford and then took to the sea as a marine. He became a gold prospector in Colorado and then an animal breeder in Australia.

Only on his return to London did he become an actor. He arrived in the United States with a theater company that performed Dickens adaptations. In 1914, Herbert Blaché hired him to act in a film version of The Chimes. In that same year he was leading actor as well as script writer for The Mystery of Edwin Drood, which he produced together with Blaché. In 1915 he became his own producer and opened a studio in Yonkers, nearby New York. In 1917 he was hired by Vitagraph to direct Alice Joyce's films. After a stint with Paramount and one film for Metro Goldwyn, he worked only with small companies. In 1928 he ended his career as a director with two films for Tiffany-Stahl: Clothes Make the Woman and The Naughty Duchess. (Jean-Marie Buchet)

ore 15.40

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Omaggio a Jürgen Böttcher

Tre incontri con i film di Jürgen Böttcher, accompagnati da una piccola mostra che inaugurerà lunedì 3 luglio alle 18 all'Istituto di Cultura Germanica con disegni, collage e interventi pittorici di Strawalde. Rimane al pubblico di percepire e riconoscere l'identità artistica di Böttcher-Strawalde. Verranno presentati sei degli oltre quaranta film firmati da Böttcher come regista, da solo o insieme ad altri.

Il cinema di Jürgen Böttcher non è un'opera conclusa ma piuttosto brani di un confronto con la realtà, continuamente interrotto, e continuamente rinnovato – un confronto con la realtà tedesca, la realtà della Germania orientale, degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. La frammentarietà cui la sua arte fu condannata dalla politica, ne determina anche la qualità.

Jürgen Böttcher è nato nel 1931, figlio di un insegnante mandato precocemente in pensione dai nazisti. È cresciuto a Strahwalde, un paese nella regione di Brandeburgo. Il sanguinoso finale della Seconda Guerra Mondiale e del nazismo lo hanno profondamente segnato. Diventò comunista, frequentò l'Accademia d'Arte a Dresda e poi, non vedendo alcun futuro per la sua pittura nell'ambito del socialismo reale, la Deutsche Hochschule für Filmkunst a Potsdam. Era entusiasta dei film

di Dovcenko, Rossellini e De Sica. Terminò gli studi di cinema nel 1960. Da subito fu interdetto il suo primo documentario realizzato per il dipartimento documentaristico della Defa.

Fu premiato a diversi festival nel 1962 e nel 1963 con un reportage industriale, *Ofenbauer*, e con un film sulle operaie dal titolo programmatico *Stars*. Fino alla scomparsa della RDT la carriera di Böttcher si alternò tra il divieto e il riconoscimento. Come punizione per film giudicati pessimisti e "intimisti" Böttcher dovette girare film su operai o addirittura su un segretario di partito. Il risultato era paradossale. Ha affrontato i suoi personaggi con una tale simpatia che sono nati originali ritratti individuali che spesso, a loro volta, misero in imbarazzo i committenti. All'estero e ai festival i film di Böttcher fecero onore alla RDT – dove spesso però non furono mai proiettati. (Enno Patalas)

Three meetings with films by Jürgen Böttcher, accompanied by one small exhibition at the Institute of German Culture with drawings, collages and bifures by Strawwalde. It is up to the public to perceive and recognize the artistic identity of Böttcher-Strawwalde.

Three evenings of film, one feature film, one long documentary and four short films. Six of the more than forty films directed solely by Böttcher or in collaboration with others. Jürgen Böttcher's cinema is not a finished work. It is a series of pieces from a continuously interrupted, and continuously renewed, confrontation with reality – German reality, reality of the GDR in the Sixties, Seventies and Eighties. The disjointedness his art was condemned to by politics, is also determinant of its quality. Jürgen Böttcher was born in 1931, son of a teacher sent into early retirement by the Nazis. He grew up in Strahwalde, a town in the Brandenburg region. Fascism and the bloody end to the Second World War made a profound impression upon him. He became a Communist. He attended the Academy of Art in Dresden and then, seeing no future for his painting in socialist realism, attended the Deutsche Hochschule für Filmkunst in Potsdam. He held much enthusiasm for films by Dovjenko, Rossellini and De Sica. He finished his film studies in 1960, and his first documentary made for Defa was immediately banned.

He received awards at various festivals in 1962 and 1963 for Ofenbauer, an industrial reportage, and for a film, having the programmatic title Stars, on female laborers. Böttcher's career alternated between banning and recognition until the disappearance of the GDR. As punishment for films judged as pessimistic and "intimist", Böttcher was forced to make films about laborers and even party secretaries. The results were paradoxical. He dealt with his characters with great fondness, and his portrayals were so original and individual that they were often found embarrassing by those who commissioned them. Abroad and at festivals, Böttcher's films brought honor to the GDR – though they were often never shown there. (Enno Patalas)

JAHRGANG 45 (tr. I.: *Generazione 45*, Germania, 1966). R.: Jürgen Böttcher. In.: Rolf Römer, Monika Hildebrandt, Paul Eichbaum, Holger Mahlich, Renate Reinecke. 35mm. D.: 90' a 24 f/s. Bn.

Versione tedesca / *German version*. Da: Münchner Filmmuseum, con permesso di Progress Film-Verleih (Berlino).

ore 17.10

1 *Divine apparizioni / Divine apparitions* - Marion Davies

THE PATSY (t. it.: *Fascino biondo*, USA, 1928). R.: King Vidor. F.: John Seitz. Sc.: Agnes Christine Johnson. Titoli: Ralph Spence. M.: Hugh Wynn. Cost.: Gilbert Clark. In.: Marion Davies (*Patricia Harrington*), Orville Caldwell (*Tony Anderson*), Marie Dressler (*Mamma Harrington*), Delle Henderson (*Papà Harrington*), Lawrence Gray (*Billy*), Jane Winton (*Grace Harrington*). P.: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 35mm. L.: 2198 m. D.: 82' a 24 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: National film - Television Archive con permesso di Hollywood Classics

Preservato negli anni 70 da un nitrato della collezione AFI/Marion Davies / *1970's preservation from a nitrate print in the AFI/Marion Davies Collection*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Marion Davies, nata a Brooklyn col nome di Marion Cecilia Douras, nel 1897, educata in convento, debutta sul palcoscenico a 16 anni, apparendo nelle "Ziegfield Follies" del 1916, e poi si dedica al cinema. Ancora giovanissima incontra il magnate della stampa William Randolph Hearst, che mostra per lei un interesse immediato e vorrebbe farne una grande star. Hearst, raccontato da Orson Welles in *Citizen Kane* (1941), intrattiene nel film una relazione con Susan Alexander che rimanda, per l'appunto, al rapporto tra l'editore e l'attrice. Infatti anche Hearst investe molto nel lancio e nella carriera della sua protetta, mettendo in piedi per lei una casa di produzione, la Cosmopolitan Pictures, e usando i propri giornali per promuovere i suoi film e sostenere a tutti i costi la sua carriera di attrice. Dal 1919 i film della Cosmopolitan vengono distribuiti dalla Paramount, ma essendo troppo costosi, non recuperano mai i costi; pare che, nell'impresa, Hearst ci abbia rimesso sette milioni di dollari.

Marion Davies è molto carina e ha decisamente talento, soprattutto per la commedia, ma i suoi film non sempre hanno successo, forse per via delle (aggressive e ruffiane) campagne promozionali di Hearst, che infastidiscono pubblico ed esercenti, e perché l'autoritario magnate impone all'attrice ruoli verginali vittoriani, inadatti alla sua verve brillante. Nel 1924

la Cosmopolitan si sposta presso Samuel Goldwyn e lo segue anche nel *merger* con la Metro: Mayer intuisce immediatamente il vantaggio (sociale e pubblicitario) di questo sodalizio con Hearst e si offre di finanziare i film della piccola compagnia, pagando a Marion Davies lo stipendio notevolissimo di 10.000 dollari alla settimana. Mayer fa costruire per lei, nello studio, un "bungalow" di 14 stanze, destinato a diventare il centro della vita mondana della MGM, per quanto Marion possa contare anche sulla casa a Santa Monica, con 110 stanze e 55 bagni, sulla villa di Beverly Hills, e naturalmente, sul castello sul mare di San Simeon, il mitico Xanadu di Kane. Marion Davies e William Hearst costituiscono una coppia affettuosa per quanto mai ufficiale, dato che la moglie del magnate non gli concesse mai il divorzio. Negli anni Trenta, quando l'impero di Hearst vacilla per la Depressione, Marion Davies va in suo soccorso con un prestito personale di un milione di dollari. Col sonoro la sua carriera entra in crisi perché l'attrice ha una leggera balbuzie; siccome alcuni ruoli pensati per lei vengono affidati invece alla moglie del produttore Irving Thalberg, Norma Shearer, Davies e Hearst decidono di lasciare la MGM e trasferirsi alla Warner con tutto il bungalow. Il declino però è inarrestabile: dopo il tracollo dell'impero di Hearst nel 1937, Marion Davies, probabilmente senza grossi rimpianti, abbandona il cinema e diventa un'abile imprenditrice finanziaria, potendo contare su un ingente patrimonio personale. (Giuliana Muscio, "Girls, Ladies, Stars", *Cinegrafie*, n. 13, 2000).

Marion Davies is a typical American, born in Brooklyn with the name Marion Cecilia Douras in 1897. She received her education in a convent. Her stage debut was at age 16, and she appeared with the "Ziegfeld Follies" in 1916. From thereon she dedicated herself to cinema. Still at a quite young age she met press magnate William Randolph Hearst. He showed immediate interest in her, wanting to turn her into a big star. Hearst, as described by Orson Welles in Citizen Kane (1941), has a relationship in the film with Susan Alexander which recalls, for the record, the relationship between the editor and the actress. Hearst in fact invested a great deal in the launch and upkeep of his protégé's career. He founded a production house, Cosmopolitan Pictures, for her, and also used his newspapers to promote her films and bear the costs of her acting career. From 1919 on, films by Cosmopolitan were distributed by Paramount, but due to their high costs, they never broke even. It seems that Hearst lost seven million dollars in the venture.

Marion Davies was very pretty and definitely talented, especially in comedy, but her films were not always successful. This could have been because of Hearst's (aggressive and sycophant) promotional campaigns, annoying both to the public and to those in the business, and because the authoritarian magnate imposed virginal, Victorian-style roles on the actress that were unsuited to her coquettish verve.

In 1924 Cosmopolitan changed over to Samuel Goldwyn, later following the merger with Metro as well: Mayer immediately realized the advantages (social and in terms of advertising) of this association with Hearst, and he offered to finance the small company's films, paying Marion Davies the remarkable salary of 10,000 dollars per week. Mayer also had a 14 rooms "bungalow" built for her at the studio that would become the center of the social life at MGM, even though Marion could already count on her home in Santa Monica, with 110 rooms and 55 bathrooms, her villa in Beverly Hills, and of course, the castle on the sea at San Simeon, Kane's legendary Xanadu.

*Marion Davies and William Hearst were an affectionate couple, though never official since the magnate's wife wouldn't grant him a divorce. In the Thirties, when the Hearst empire fluctuated due to the Depression, Marion Davies came to his aid with a personal loan of one million dollars. Her career went into a slump with the advent of sound film because she stuttered. Several roles created for Davies were assigned to Norma Shearer, wife of producer Irving Thalberg, so Davies and Hearst decided to leave MGM, switching over to Warner, bungalow and all. The decline was however unstoppable: after the collapse of Hearst's empire in 1937, Marion Davies bowed out of cinema, probably without any major regrets. She went on to become a shrewd business woman, able to count on an enormous personal estate. (Giuliana Muscio, "Girls, Ladies, Stars", *Cinegrafie*, n. 13, 2000)*

ore 18.35

Divine apparizioni / Divine apparitions - Marion Davies

GOING HOLLYWOOD (t. it.: *La strada per Hollywood*. USA, 1933). R: Raoul Walsh. S.: Frances Marion. Sc.: Donald Ogden Stewart. F.: George Folsey. Scgf.: Merrill Pye, Frank Sullivan. R. danza: Albertina Rasch. Dir. Orch.: Lennie Hayton. Reg.: Douglas Shearer. Missaggio: Stan Lambert. In: Marion Davies (*Sylvia Bruce*), Bing Crosby (*Bill Williams*), Fifi D'Orsay (*Lili Yvonne*), Stuart Erwin (*Ernest P. Baker*), Ned Sparks (*Bert Conroy*), Patsy Kelly (*Jill Barker, Bobby Watson Jack Thompsom*), Mae Clarke, Robert Montgomery, Marie Dressler (*loro stessi*), Hector Sarno (*il portiere messicano*), Clara Bendick (*Signora Perkins*). P: Metro-Goldwyn-Mayer. 35mm L.: 2292m. D.: 84' a 24 f/s. Bn

Versione inglese / *English version*. Da: Library of Congress

Preservato negli anni '70 da un nitrato della collezione AFI/Marion Davies / *1970's preservation from a nitrate print in the AFI/Marion Davies Collection*.

(...) In questo periodo Walsh dirige il suo primo musical, *Going Hollywood (La strada per Hollywood)*. L'incarico gli viene affidato da William Randolph Hearst in persona, e Marion Davies è naturalmente la protagonista. Il film è basato su una

spiritosa sceneggiatura di Donald Ogden Stewart, già attore e commediografo, brillante collaboratore (in particolare) di Cukor. La storia riguarda una maestrina francese la quale segue nella capitale del cinema il suo idolo canoro (Bing Crosby, allora all'inizio della scalata al successo) e riesce a sfondare come attrice, non senza aver spodestato dal cuore del cantante la precedente fiamma (Fifi D'Orsay).

L'elemento musicale della vicenda è padroneggiato con disinvoltura. Walsh filma con souplesse scene vaste come piazze d'armi (gli Studi sono quelli della Metro), in cui squadroni di ballerine compiono evoluzioni ora di geometrica simmetria ora di gusto bizzarro, stile Busby Berkeley (i coreografi sono Albertina Rasch, moglie di Dimitri Tiomkin, e George Cunningham). Una delle sei canzoni del film, *Temptation* (cinque sono di due grandi firme di Tin Pan Alley, Nacio Herb Brown e Arthur Freed) diventa un hit. A girare *Going Hollywood* tutta la troupe si diverte: la lavorazione dura sei mesi per le continue interruzioni dovute a giochi, scherzi, numeri estemporanei sul set. (E. Comuzio, *Raoul Walsh*, Firenze, La nuova Italia, 1982)

... During that period Walsh directed his first musical, Going Hollywood. He was given the job by William Randolph Hearst himself, and Ms. Davies was naturally chosen as the leading lady. The film is based on a spirited script by Donald Ogden Stewart who was also an actor and a comedy writer, as well as Cukor's (in particular) brilliant co-writer. The story is about a French schoolmarm who follows her idol of song (Bing Crosby, who was then at the beginning of his rise to success) to the film capital, and manages to make it big as an actress, but not without first ousting the singer's prior flame (Fifi D'Orsay) from his heart.

The musical aspect of the film is handled with great naturalness. Walsh films incredibly vast scenes with agility (Metro Studios were utilized). We see giant squads of dancers carrying out numbers which evolve from geometric symmetry to bizarre tastes, Busby Berkeley style (choreographers are Albertina Rasch, wife of Dimitri Tiomkin, and George Cunningham). One of the six songs in the film Temptation (five are written by Tin Pan Alley giants, Nacio Herb Brown and Arthur Freed) becomes a hit. The entire cast had fun making Going Hollywood: it took six months to finish due to continuous interruptions from games, tricks and impromptu numbers on the set. (E. Comuzio, Raoul Walsh, Firenze, La nuova Italia, 1982)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Exotic Europe

Il progetto *Documentari Esotici Europei nel Primo Cinema (Exotic Europe Travelogues in Early Cinema)* è sponsorizzato dalla Commissione Europea come parte del Programma Raffaello. Il progetto è stato ideato e coordinato da Fachhochschule für Technik und Wirtschaft. Hanno collaborato al progetto il Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlino-Coblenza), Cinema Museum (Londra), e Nederlands Filmmuseum (Amsterdam). Il progetto riguarda i primi film non-fiction, il restauro di una loro parte, rendendone possibile l'accesso alla visione e alla loro presentazione. Il progetto si suddivide per questo in diverse parti. Nei primi mesi del 2001, una mostra itinerante si terrà in Germania e in Gran Bretagna. Circa 40 film sono stati restaurati e saranno disponibili a una nuova presentazione sullo schermo, mentre due brevi programmi saranno visibili durante quest'edizione del *Cinema Ritrovato*. Infine, 15 brevi film di non-fiction realizzati tra il 1905 e il 1925 saranno presentati in DVD. Questo DVD offre differenti modalità di accesso: un viaggio attraverso tempi e destinazioni turistiche su una mappa europea fornirà all'utente un'adeguata orientazione cronologica e geografica. In aggiunta, tre saggi tematici: viaggio, lavoro, atteggiamento verso la macchina da presa, mostreranno la diversità dei primi lavori non-fiction, così come i differenti approcci alla visione. Un breve film in video spiega, invece, come l'immagine in movimento sia sopravvissuta, introducendo così il discorso sul restauro e la conservazione. Il DVD, consultabile in lingua inglese, tedesca e olandese, sarà disponibile presso la segreteria del Festival. (Mark Paul Meyer)

The project Exotic Europe Travelogues in Early Cinema is sponsored by the European Commission as part of the Raphael Program. The project was initiated and coordinated by the Technical College for Technology and Economics in Berlin (Fachhochschule für Technik und Wirtschaft). The partners in the project are the German Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin/Koblenz, the Cinema Museum in London, and the Nederlands Filmmuseum in Amsterdam. The project concentrated on the early nonfiction films, on the restoration of a selection of these films, but also on their accessibility and the context of presentation. The project consisted therefore of several parts. A travelling exhibition will be shown in Germany and Great Britain beginning in 2001. About 40 films have been restored and will be available again for presentation on the silver screen and during this edition of Cinema Ritrovato two short programs of these films will be presented. And last but not least 15 short nonfiction films from 1905 - 1925 are presented on a DVD. This DVD offers different ways of access: a journey through time and travel destinations on a map of Europe provide a chronological and geographical orientation for the user. In addition three thematic essays Travel, Labour and Posing for the camera show the diversity of early nonfiction and

suggest three of the many ways of looking at these films. A short videofilm on How moving images survived gives an introduction to film preservation and restoration. The DVD, which supports the languages English, German and Dutch, can be consulted in the secretariat of the festival. (Mark Paul Meyer)

OEVEERS DER VIEGE (1915ca.)

35mm. D.: 6' a 16 f/s. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum. Copia restaurata da una copia positiva nitrato / *Print restored in 1999 from nitrate positive print*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

SOURCES OF THE RIVER PESCHIERA (Italia) P.: Cines

35mm. D.: 4' a 16 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinema Museum

Copia restaurata nel 1999 da una copia positiva nitrato / *Print restored in 1999 from nitrate positive print*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

DIE BLUMEN UNSERER GÄRTEN ZUR SOMMERSZEIT (t.o.: *Les fleurs dans les jardins*, Francia, 1914ca.) P.:

Pathé. 35mm. L.: 110m. D.: 5' a 18 f/s

Da: Filmarchiv Austria

Copia restaurata nel 1999 da un positivo nitrato "pochoir", duplicato su internegativo / *Print preserved in 1999 from stencil coloured nitrate positive via internegative*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

IDEALE FILMERZEUGUNG (tr. 1.: *Produzione di film ideale*. Austria, 1913ca.) R., Sc. e trucchi: Ludwig Schaschek P.:

Sascha. 35mm. L.: 124m. D.: 6' a 18 f/s.

Da: Filmarchiv Austria

Copia restaurata nel 1999 con il metodo Desmet da un positivo nitrato virato / *Print preserved in 1999 from tinted nitrate positive with the Desmet-method*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Un film Sascha d'animazione sulla perforazione, l'impressione, lo sviluppo e la stampa di un film. Uno dei primi film che mostrano, non semplicemente il medium in quanto tale, ma in particolare i suoi aspetti tecnici. La società di produzione Sascha ha scelto il suo equipaggiamento tra i migliori. La macchina da presa Pathé, "modello professionale", la stampatrice Pathé, la perforatrice Debrie, così come la lavatrice e altre attrezzature Debrie, anche lo sviluppo era "alla francese", visto che in Inghilterra si preferivano i tamburi per lo sviluppo. Colui che ha realizzato il film, Ludwig Schaschek (1888-1948) era, in Austria, un noto operatore del periodo del muto. (Nikolaus Wostry)

A Sascha trickfilm about perforating, taking, developing and printing a film. One of the very first films reflecting not just the medium itself but especially it's technical aspects. The production company Sascha took equipment from the best: the Pathé camera "modelle professionnel", the Pathé printer, the Debrie perforator, the Debrie naming and brushing machine as well as the Debrie cleaning machine; the developing facilities were of the French system (drums for developing were preferred in England). The maker of the film, Ludwig Schaschek (1888-1948) was in Austria a well known cameraman of the silent period. (Nikolaus Wostry)

Divine apparizioni / Divine apparitions - Marion Davies

SHOW PEOPLE (t. it.: *Maschere di celluloido*. USA, 1928). R.: King Vidor. S.: Agnes Christine Johnston, Laurence Stallings. F.: John Arnold. Scgf.: Cedric Gibbons. M.: Hugh Wynn. Canzone: *Crossroads*, William Axt, David Mendoza. In.: Marion Davies (*Peggy Pepper*), William Haines (*Billy Boone*), Dell Henderson (*Colonello Pepper*), Paul Rally (*André*), Tenen Holtz (*il direttore del casting*), Harry Gribbon (*il regista delle commedie*), Sidney Bracy (*il regista dei drammi*), Polly Moran (*la donna di servizio*), Albert Conti (*il produttore*), John Gilbert, Mae Murray, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Elinor Glyn (*loro stessi*). P.: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 35 mm. L.: 2179m. D.: 79' a 24 f/s. Bn.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Warner Bros. con il permesso di Hollywood Classics

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

C'era una commedia, penso si chiamasse *Polly Preferred*. Una schifezza, ma l'avevano comprata ed era loro: io e Stallings la riscrivemmo ispirandoci alla vita di Gloria Swanson, che da bellezza al bagno di Mack Sennett era diventata prima una diva, poi Marchesa de la Falaise de la Coudraye, sicché quando era tornata agli studi della Paramount l'avevano trattata con tutti gli onori, De Mille in persona l'aveva aiutata a scendere dalla carrozza, eccetera eccetera. Con Marion Davies abbiamo fatto

lo stesso. Ed è venuto fuori *Show People*, che sfrutta le sue capacità di imitatrice e attrice comica: e lei in questo film è davvero fantastica, secondo me.

In *Show People* prendo anche in giro me stesso, mettendo in caricatura una scena d'amore di *Bardelys the Magnificent*. Ho girato nello studio di Mack Sennett, che nessuno usava più, prima che lo smantellassero. Tutte le scene comiche le abbiamo girate lì. Abbiamo anche lavorato con gli attori di Mack Sennett, poi ci siamo trasferiti alla Metro-Goldwyn-Mayer, man mano che la Davies faceva carriera. Poi, ho rifatto una scena di *The Big Parade*, con Marion Davies nella parte che era stata di Renée Adorée, e me stesso in quella del regista. Rivedendomi, mi sono detto, "Caspita, se ero bello. Avrei dovuto fare l'attore". In quel film, non ho recitato mica male. (King Vidor, *A Tree Is a Tree*, Harcourt, New York, 1953)

There was a comedy, I think it was called Polly Preferred. It was terrible, but they had bought it and it was theirs. Stallings and I rewrote it, taking inspiration from the life of Gloria Swanson who, starting as one of Mack Sennett's bathing beauties, had become first a star and then Marquise de la Falaise de la Coudraye, so when she returned to Paramount studios she was treated with great honor. De Mille himself helped her out of the coach, etcetera, etcetera. We did the same with Marion Davies, and out of it came Show People, which makes the most of Davies' abilities as an impersonator and comic actress: and in my opinion she is truly fabulous in this film.

In Show People I even make fun of myself by caricaturing a love scene from Bardelys the Magnificent. I filmed in Mack Sennett's studio, which no one used anymore, before they tore it down. All the comical scenes were filmed there. We even worked with Mack Sennett's actors. Then we moved to Metro-Goldwyn-Mayer, as Davies' career gradually took off. Then I redid a scene from The Big Parade, with Marion Davies in the part that Renée Adorée had played and me in the part of the director. Looking back at myself I said, "Gosh! I sure was handsome. I should have been an actor". My acting wasn't bad at all in that film. (King Vidor, A Tree Is a Tree, Harcourt, New York, 1953)

Nella sua carriera degli anni Venti, si nota una cura particolare nella scelta delle sceneggiatrici che scrivono per lei, con la messa a fuoco di personaggi via via a lei più congeniali. Marion Davies è molto amica di Frances Marion, la sceneggiatrice, che riconosce la sua intelligenza e il suo spirito, proponendole storie più stimolanti. Ma è soprattutto nella collaborazione con King Vidor e la sceneggiatrice Agnes Christine Johnston, in una serie di film associati al mondo dello spettacolo che Marion Davies rivela le sue doti migliori di interprete, in particolare in *The Patsy* (1928) e *Show People* (1928). Alla scrittura di entrambi i film collabora Agnes Christine Johnston, una scrittrice lieve nel tocco, autrice del copione di *The Patsy* (mentre è accreditato per le didascalie il più famoso *titlists* del periodo, Ralph Spence) e del trattamento di *Show People* (la cui *continuity* è accreditata a un'altra sceneggiatrice, Wanda Tuchock). (Giuliana Muscio, *Girls, Ladies, Stars*, Cinegrafie, n. 13, 2000)

In her career in the Twenties, we may remark a special attention in choosing women scenarists, writing for her more congenial characters. Marion Davies was a close friend of screenwriter Frances Marion, who appreciated her intelligence and spirit, and proposed her more appealing stories. It was however in the venture with King Vidor and scenarist Agnes Christine Johnston for a series of films depicting the show business world that Marion Davies was able to express her best acting talent, in particular in The Patsy (1928) and Show People (1928). Agnes Christine Johnston participated in the writing of both films: she was a light-handed writer, authoring the script of The Patsy (while the titles' credits go to the most famous titlist of the time, Ralph Spence) and adapting Show People (whose continuity is credited to another writer, Wanda Tuchock). (Giuliana Muscio, Girls, Ladies, Stars, Cinegrafie, n. 13, 2000)

Hearst mise i soldi per molti dei film in cui recita Marion Davies e, ancor più importante, la sostenne con la pubblicità. Ma fu meno vantaggioso di quanto potrebbe apparire. Questa vasta macchina pubblicitaria era troppo evidente e alla fine, invece di aiutare, gettò un'ombra - l'ombra del dubbio. Sarebbe esistita questa star senza tutto l'apparato? La domanda oscurò una carriera altrimenti brillante.

Marion Davies è stata una delle più abili e piacevoli attrici di commedie dell'intera storia dello schermo. Sarebbe diventata una star se Hearst non fosse mai comparso. Inoltre è una piacevole e stimabile persona. La prova è in questo libro che vi raccomando. (Orson Welles, 28/5/1975, in Marion Davies, *The Times We Had: Life with William Randolph Hearst*, Mass Market Paperback, 1989)

Hearst put up the money for many of the movies in which Marion Davies was starred and, more importantly, backed her with publicity. But this was less of a favour than might appear. That vast publicity machine was all too visible; and finally, instead of helping, it cast a shadow - a shadow of doubt. Could the star have existed without the machine? The question darkened an otherwise brilliant career.

Marion Davies was one of the most delightfully accomplished comedienne in the whole history of the screen. She would have been a star if Hearst had never happened. She was also a delightful and very considerable person. The proof is in this book, and I commend it to you. (Orson Welles, 28/5/1975, in Marion Davies, The Times We Had: Life with William Randolph Hearst, Mass Market Paperback, 1989)

ore 11.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

X CHIAMA Y (Italia, 1967) R.: Mario Masini. 16mm. gonfiato in 35mm. D.: 66' a 24 f/s. Bn.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale Nuova stampa da negativo / *new print from negative*

Mario Masini ha iniziato a filmare nel 1960 nella trascrizione cinematografica della *Mite* di Dostoevskij. Nel 1961 diplomato operatore dal C.S.C. È stato operatore con Carmelo Bene di *Nostra Signora dei Turchi*, *Don Giovanni*, *Salomè*. È stato anche operatore di Paolo e Vittorio Taviani in *San Michele aveva un Gallo*. (Sirio Luginbühl, *Cinema Underground Oggi*, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)

Mario Masini began filming in 1960 with the cinematographic adaptation of A Gentle Creature by Dostoevski. In 1961 he received certification as a camera operator from C.S.C. He worked as cameramen with Carmelo Bene on Nostra Signora dei Turchi, Don Giovanni, and Salomè, and with Paolo and Vittorio Taviani on San Michele aveva un Gallo. (Sirio Luginbühl, Cinema Underground Oggi, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)

ore 14.30

Archimedia II - con il sostegno del Programma MEDIA 2 dell'Unione Europea.

Seminario sulla Sindrome dell'aceto: prevenzione, rimedi ed uso delle nuove tecnologie

Seminar on the Vinegar Syndrome: prevention, remedies and use of new technologies

L'introduzione nel 1948 delle pellicole di triacetato di cellulosa sembrava aver risolto il problema della pericolosità (in termini di infiammabilità) e stabilità (in termini di decadimento chimico) delle pellicole di nitrato di cellulosa. In realtà il triacetato di cellulosa, nonostante abbia portato ad una svolta fondamentale l'industria cinematografica, non è esente da un decadimento, a volte anche più rapido delle pellicole in nitrato, ed è su questa base instabile che si è compiuto il maggior sforzo di conservazione del patrimonio cinematografico e tutta la produzione cinematografica dagli anni cinquanta ad oggi.

Le pellicole in triacetato di cellulosa decadendo liberano una certa quantità di acido acetico, da cui il particolare odore di aceto emanato dalle pellicole ed il nome: **Sindrome dell'aceto** per identificare il fenomeno.

Il seminario, organizzato insieme da Archimedia e dal Gruppo Gamma, intende non solo fare il punto sulle ricerche compiute fino ad oggi, ma anche veicolare le informazioni essenziali all'archivista su come affrontare il fenomeno, con dei consigli e direttive pratiche sulla conservazione e duplicazione delle copie "infette".

Il percorso intrapreso da Archimedia e dal Gruppo GAMMA sulla formazione del personale d'archivio, trova nella problematica della Sindrome dell'Aceto un suo momento forte di ricerca di omogeneità nelle pratiche di corretta conservazione del patrimonio filmico.

*The introduction in 1948, of cellulose triacetate film seemed to have solved the problems of danger (due to flammability) and stability (in terms of chemical decay) encountered with cellulose nitrate film. However, even though cellulose triacetate was a turning point for the film industry, it is not exempt from decomposition, which sometimes occurs even more rapidly than with nitrate film. And it is on this unstable base that the major effort to preserve cinematographic heritage as well as all cinematographic production from the Fifties to today, has been made. Triacetate cellulose film frees a certain amount of acetic acid as it breaks down, giving off a peculiar vinegary smell, and thus the name: **The vinegar syndrome** to identify the phenomenon.*

The seminar, organized in collaboration by Archimedia and Gruppo Gamma, will summarize how far research has come as of today, in addition to providing essential information for archivists on how to deal with the problem, including advice and practical hints on preservation and duplication of "infected" copies.

The problem of the Vinegar Syndrome provides an important opportunity, within this new approach taken by Archimedia and Gamma Group in regard to training of archive personnel, to search of homogeneity in correct practices for the preservation of film heritage.

Introduzione e moderatori / Introduction and moderators:

Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale de Belgique), Gian Luca Farinelli (Cineteca del Comune di Bologna), Michelle Edge (Manchester Metropolitan University)

Gli archivi e la Sindrome dell'Aceto: un' inchiesta a cura del Nederlands Filmmuseum; risposte e loro analisi / Archives facing Vinegar Syndrome: a survey by Nederlands Filmmuseum; answers and analysis

Giovanna Fossati *e/and* Ad Pollé (Nederlands Filmmuseum)

Come conservare i film / Conservation of copies

Jean Louis Bigourdan (Image Permanence Institute - Rochester Institute of Technology)

Una ricerca sulla collezione della Cinémathèque Royale de Belgique / A research on Cinémathèque Royale de Belgique's collection

Marianne Winderickx (Cinémathèque Royale de Belgique)

Un approccio statistico alla metodologia per l'ispezione delle copie / Methodology inspection for film collection, a statistical approach

Bertrand Lavedrine (Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques)

La ricerca fino ad oggi, una bibliografia commentata / The research already done: a motivated bibliography

Alfonso Del Amo (Filmoteca Española) in collaborazione con / in collaboration with Ad Pollé (Nederlands Filmmuseum) *e/and* Marianne Winderickx (Cinémathèque Royale de Belgique)

ore 17.45

La dolce vita del cinema d'autore (1942-1975) - Col sostegno di Bologna 2000 e in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e l'Istituto per i Beni Culturali

Introducono Renzo Renzi, Florestano Vancini e Carlo Lucarelli

LA BANDA CASAROLI (Italia, 1962). R.: Florestano Vancini. Sc.: Sergio Perucchi, Stefano Strucchi, Florestano Vancini, con la coll. di Federico Zardi. F.: Sandro D'Eva. M.: Tatiana Casini. Scgf.: Carlo Egidi. In.: Renato Salvatori (*Casaroli*), Jean Claude Brialy (*Minguzzi*), Tomas Milian (*Gabriele*), Gabriele Tinti (*agente di polizia*), Adriano Micantoni, Marcello Tusco, Calisto Tanzi, Leonardo Severini, Michele Sakara, Mariella Zanetti, Marcella Rovena, Isa Quercio, Maria Grazia Marescalchi, Beatrice Altariba, Anna Mazzanti, Loredana Cappelletti, Yvette Masson. Dir. P.: Giorgio Morra. P.: Documento Film/ Le Louvre Films. D.: circa 93'

Videoproiezione / Videoprojection. Versione italiana / Italian version

0

“Bologna rivive il suo tragico mezzogiorno di fuoco del 1950”: così le pubblicità nei giornali locali per l'uscita del film di Florestano Vancini, dodici anni dopo il fatto di cronaca che sconvolse l'intera città. Un gruppo di giovani banditi, capeggiato dal bolognese Paolo Casaroli, dopo aver compiuto per mesi rapine e delitti in varie parti d'Italia, una fredda mattina di dicembre seminò terrore e morte per le vie di Bologna nel corso di una fuga tanto vana quanto sanguinosa. Il solo superstite tra i tre membri principali, lo stesso Casaroli, ferito nella sparatoria, fu imprigionato, processato e condannato all'ergastolo. Gli altri due amici erano già morti suicidi per non cadere nelle mani della giustizia. Il film rievoca le vicende e le gesta della banda: dall'incontro dei tre alla drammatica conclusione del loro sodalizio. Esistono due montaggi differenti. Il primo, previsto nella sceneggiatura, dipana abilmente il racconto attraverso una serie di flashback in cui il bandito più giovane (Tomas Milian) ripercorre l'intera vicenda vagando disperato e solo per la città prima di spararsi in un cinema. Il secondo, che costituisce la versione ufficiale del film, fu imposto dal produttore De Laurentiis per mantenere una linearità più marcata degli eventi raccontati che doveva renderlo più appetibile al pubblico, a scapito di alcuni equilibri narrativi. La sceneggiatura è costruita a partire da documenti originali (articoli e interviste, fotografie, atti processuali, perizie psichiatriche), attraverso una ricostruzione in chiave di cronaca per interpretare il fenomeno dal lato sia sociale che psicologico. Accurata è la descrizione dell'ambiente bolognese che circonda i protagonisti: le strade invernali immerse nella nebbia, gli infidi portici, i casini, i locali frequentati dalla malavita (le sale da biliardo), ma anche gli interni popolari, i bar e gli spacci, il luna park fuori porta. Nella ricostruzione della città postbellica, infatti, emerge la vocazione documentaristica del regista emiliano. Ma la critica giudicò che le pretese socio-psicologiche del film non erano approfondite a sufficienza e lo etichettò come “gangster all'italiana”. Questa definizione, che nelle intenzioni sottolineava alcune mancanze del film, quasi quarant'anni dopo evidenzia un punto di forza de *La banda Casaroli*: solidità e spettacolarità tipiche del cinema d'azione americano si coniugano benissimo con la descrizione dell'angusto ambiente italiano degli anni Cinquanta, tanto che anche uno scrittore contemporaneo come Carlo Lucarelli ha più volte dichiarato di aver imparato molto dal modo con cui Vancini ha saputo rendere romanzesca la cronaca, spesso tutt'altro che spettacolare, dei suoi giorni. (Paolo Simoni)

“Bologna relives the tragic noon shootout of 1950”: claimed the ads in the local papers prior to the release of Florestano Vancini's film, twelve years after the actual fact shook the entire city. After having committed various robberies and crimes throughout Italy, one cold December morning a group of young gangsters, headed by Bologna native Paolo Casaroli, spread terror and death throughout the streets of Bologna while attempting to flee. Their attempted flight was as futile as it was bloody. Of the three main members only Casaroli himself survived, wounded during the shootout, then jailed, put to trial and condemned to life in prison. His other two friends had already committed suicide to avoid falling into the hands of justice. The film recalls the gang's adventures and deeds: from the first meeting of the three through the dramatic ending to their camaraderie. There are two different editions. The first, as planned in the script, skillfully unravels the tale through a series of flashbacks, where the youngest bandit (Tomas Milian) thinks back on the entire adventure as he wanders about the

city desperate and alone, before shooting himself inside a movie theater. The second version, which constitutes the official version of the film, was imposed by producer De Laurentiis who wanted to maintain more marked linearity in telling the events. This was supposed to make it more appealing to the public, at the expense of the narrative balance in certain points. The script was based on original documents (articles, interviews, photographs, trial papers, psychiatric evaluations), carrying out a factual reconstruction in order to interpret the happening from both a social and psychological point of view. The description of the Bologna surroundings is quite accurate: the winter streets covered in fog, the treacherous porticos, the brothels, the gangster hangouts (pool halls), but also the working class establishments, the bars and shops, the amusement park on the outskirts of town. Critics however judged the film's socio-psychological pretences as not investigated sufficiently in depth, and labeled the film as "gangster Italian-style". This definition, which was intended to highlight certain weaknesses, forty years later highlights one of the strengths of *La banda Casaroli*: the solidity and showiness typical of American action films goes perfectly with the description of the petty atmosphere in Italy in the Fifties, so much so that contemporary writer Carlo Lucarelli has repeatedly stated that he learned a lot from the way Vancini was able to make the chronicle of his time, often anything but spectacular, seem showy. (Paolo Simoni)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

SYMBOL OF THE UNCONQUERED (USA, 1920). R.: Oscar Micheaux. In.: Lawrence Chenault, Walter Thompson, Iris Hall, E.G. Tatum, Jim Burris, Mattie Wilkes, Leigh Whipper, James Burrough, George Catlin.

35mm. L.: 1200m. D.: 58' a 18 f/s.

Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

I belgi che lo videro negli anni Venti pensarono probabilmente che si trattasse solo di un ennesimo modesto western - ora siamo in grado di riconoscerlo come la rarità delle rarità che effettivamente è, un film realizzato da Oscar Micheaux, regista/produttore nero, per un pubblico di neri. Nel lavoro di Micheaux c'è una qualità amatoriale che risulta intollerabile se la copia è scadente - e tutti i film di Micheaux che ho potuto vedere erano in copie scadenti; in questo senso, *Symbol of the Unconquered* è stato una confortante scoperta. Si vedono immagini che mai avrei creduto di vedere in un film muto. Driscoll (Lawrence Chenault) è il classico spregevole figuro di tanti film silenziosi, il mezzosangue o mulatto. Si finge bianco, e odia la sua razza. L'estetica di Micheaux si manifesta qui in tutta la sua crudezza. Quando vuole mostrare l'eroina affamata, la fa sbavare come il personaggio d'una comica. Nondimeno, *Symbol of the Unconquered* sarà molto popolare in America - dove un film di Micheaux appare sul National Register. Ed è comunque di enorme fascino dal punto di vista sociologico. (Kevin Brownlow)

The Belgians who saw this in the 1920s probably thought it was just another cheap western - we now recognise it as that rarity of rarities, a film made by Oscar Micheaux, a black director/producer, for black audiences. There is an amateurish quality to Micheaux's work which is unbearable in bad prints - and all the Micheaux films I've seen are in bad prints - so it is a relief to watch this one. We see images I never thought I'd see in a silent film. Driscoll (Lawrence Cheanault) is that figure of scorn in so many silents, the half-breed, or mulatto. He passes for white and hates his own race. Micheaux's artistic vision is presented in the broadest possible strokes. When he wants to show the heroine hungry, he makes her salivate like a comic charade. Nonetheless, this is bound to be in great demand in America - where a Micheaux film is on the National Register. And it is of enormous fascination from the sociological point of view. (Kevin Brownlow)

ore 10.00

Ritrovati & restaurati / *Recovered & restored: Film coloniali ed esotici / Colonial and exotic films*

Un caso di apartheid archivistico?

Un buon numero di archivi possiede, suppongo, una discreta quantità di film i quali riflettono la storia coloniale. Documenti che ripropongono la vita, il paesaggio, le abitudini delle antiche colonie, così come film di finzione, *spot* commerciali e film d'animazione, ecc. che rispecchiano i discorsi popolari su l'esotico e "Altro". Infatti, i film coloniali sono solo un esempio di un idioma pittoresco (e ideologico) tenace, attraverso il quale le culture non occidentali erano e sono rappresentate. Nonostante ciò una sorta di amnesia prevale nei confronti di queste immagini. Per esempio, esse non costituiscono generalmente una priorità nell'insieme delle attività archivistiche di conservazione e programmazione. E in quanto le immagini coloniali non sono film di finzione, la loro supposta insignificanza è il risultato di un'altra *nonchalance* archivistica e degli storici del cinema, nei confronti della *nonfiction*. Il fatto che molti di questi film mancano di innovazione formale o di complicatezza stilistica deve sicuramente aver contribuito ulteriormente a questo disinteresse. Inoltre, questi film ricordano a

noi, post-coloniali, ciò che ora consideriamo come uno degli episodi meno piacevoli delle nostre storie nazionali, perciò ci potrebbe essere la tentazione di escluderli dalle proiezioni pubbliche. Dunque, il risultato è che questi film sono virtualmente inesistenti. Eppure, un archivio ha la responsabilità di trovare argomenti e contesti per rendere i suoi materiali attuali e nuovamente significativi. Per quanto questi film riflettano contesti e discorsi non relativi al cinema (quali, per esempio l'antropologia o la storia coloniale), il minimo che un archivio possa fare è di rendere questi materiali accessibili per eventuali ricerche.

L'autentica amnesia che ha condotto alla sparizione di questi film dagli schermi, ci ha anche impedito di esaminare, anzi di vedere, se e fino a che punto essi siano caratteristici. Per esempio, molti di questi film impiegano strategie non dissimili da quelle delle principali produzioni hollywoodiane (il modo in cui, per esempio, Hitchcock ritraeva l'Olanda in *Il Prigioniero di Amsterdam*, come un paese di tulipani, mulini a vento e pioggia). Un film del programma, in particolare, *Insel der Daemonen* (1933), riesce a costruire in maniera ammirevole l'intrigo, riprendendo motivi da un numero di ingredienti di base che gli spettatori avevano visto in altri film su Bali: cerimonie religiose, combattimento dei galli selvatici, gioco d'azzardo, artigianato, danza e musica gamelan, condita con un certo numero di scene rappresentanti nudi educativi, questi ultimi resi necessari dalla retorica di autenticità dei film documentari. Inoltre, i generi cinematografici attraverso i quali erano descritte le immagini coloniali - precisamente, documentari di viaggio, film di spedizione e industriali - suggeriscono che queste immagini fossero realizzate per adattarsi ad esempi e schemi esistenti. In questo senso la rappresentazione dei soggetti coloniali non era dissimile dal modo in cui, all'ovest, gli industriali ritraevano i mestieri, o pittoresche vedute di viaggio: in modo nostalgico, come fosse una cosa del passato. La sola differenza è che la maggior parte dei soggetti non-occidentali erano rappresentati come appartenenti ad un periodo ancora più lontano nel passato. (Nico De Klerk)

A case of archival apartheid? Colonial and exotic films

Not a small number of film archives, I assume, hold a fair amount of films reflecting colonial history. In records of life, landscape, customs, etc. in former colonies as well as in features, commercials, animation, etc. that reflect popular discourses on the exotic and the 'Other'. In fact, colonial films are just one instance of a tenacious pictorial (and ideological) idiom in which non-Western cultures were – and still are - represented. Nevertheless, a kind of amnesia prevails with regard to these images. For instance, they do not generally constitute a priority in archives' preservation and programming activities. And in so far as colonial images are nonfiction films, their supposed insignificance is the result of another archival and film historical nonchalance vis à vis nonfiction. The fact that many of these films lack formal innovation or stylistic sophistication will surely have contributed further to this disinterest. And because, moreover, these films remind us, post-colonials, of what are now considered less savoury episodes in our national histories, there may a temptation to withhold them from public screenings. As a result, then, these films are virtually non-existent. Yet, it is a film archive's responsibility to find arguments and contexts to make its materials visible and meaningful again.

*The very amnesia that has led to these films' disappearance from view has also hindered us from inspecting, indeed seeing, if and to what extent they actually are distinctive. For instance, many of these films employ strategies not unlike those of mainstream Hollywood productions (the way, say, Hitchcock portrayed Holland, in *Foreign Correspondent*, as a country of tulips, windmills, and rain). One film in particular in the programme, *Insel der Daemonen* (1933), quite admirably constructs its plot from a number of stock ingredients audiences would have seen in other films about Bali: religious ceremony, cockfights, gambling, handicraft, dancing and gamelan music, etc., spiced with a generous number of scenes containing 'educational nude' - the latter probably necessitating the film's documentary rhetoric of authenticity. Furthermore, the genres in which colonial images were included - notably travelogues, expedition films, and industrials - suggest that these images were made to fit existing examples and schemes. In that sense the representation of colonial subjects was not unlike the way industrials portrayed crafts, or travelogues picturesque views, in the West: nostalgically, as a thing of the past. The only difference is that most non-Western subjects were shown as living even more further away in the past. (Nico de Klerk)*

Programma 1: "All cinema is strange and exotic"

PATHÉ-JOURNAAL / PATHÉ NEWSREEL (Olanda, 1912). P.: Pathé

35mm. L.: 100m. D.: 5' a 18 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

DE THEECULTUUR IN HET VERRE OOSTEN / THE CULTIVATION OF TEA IN THE FAR EAST (Olanda, 1920). P.: Pathé. 35mm. L.: 94m. D.: 5' a 18 f/s. Bn imbitito

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

LUNY ALS CHINESE / LUNY AS A CHINESE (Germania, 1913). R.: Gerhard Dammann P.: Luna Film 35mm. L.: 263m. D.: 13' a 18 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

ZUID-TIROLER KLEDERDRACHTEN / SOUTH-TYROLEAN FOLKLORISTIC DRESS (Olanda, 1920). P.: Pathé. 35mm. L.: 101m. D.: 5' a 18 f/s. Bn colorazione a *pochoir*

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

HET LEEUWENHUIS / THE LION'S CAGE / LA MAISON DES LIONS (France, 1912). R.: Louis Feuillade P.: Gaumont. 35mm. L.: 269m. D.: 13' a 18 f/s. Bn virato e imbibito

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

ONZE FILMSTERREN, NR. 7 / OUR FILM STARS, NO. 7 (USA, 1919). P.: Photoplay 35mm. L.: 160m. D.: 8' a 18 f/s. Bn imbibito

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

MEVROUW CONTRAN HEEFT EEN ZWART KINDJE / MRS. CONTRAN HAS A BLACK CHILD / GONTRAN ENGENDRE UNE SOMBRE POSTÉRITÉ (France, 1912). R.: Lucien Nonguet. P.: Eclair

35mm. L.: 188m. D.: 10' a 18 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

Musica sincronizzata di/ synchronized *Music* by Martin De Ruiter

Una serie di film in forma di programma burlesco, per suggerire che elementi esotici sono presenti in ogni tipo di programmazione cinematografica delle origini. Esotico qui è inteso in un senso ampio, nel senso del "Cinemagoing" menzionato dallo storico Nicholas Hiley che costituisce di per sé una sorta di esperienza esotica: un cinegiornale con dei flash su un continente e poi su un altro, o uno sguardo sulla vita di persone distanti socialmente ancor prima che geograficamente (come, per esempio, le star del cinema), oltre che, naturalmente, film su popoli e culture appartenenti a tradizioni esotiche. (Nico de Klerk)

A series of films in the form of a mock programme to suggest that exotic elements pervaded all genres of the early film programme. 'Exotic' here is understood in a broad sense, in that cinemagoing – in the words of historian Nicholas Hiley - is in itself a kind of exotic experience: a newsreel flashing from one continent to another or a view of the life of people that are distant socially rather than geographically (such as film stars), as well as, of course, films of traditionally exotic people and cultures. (Nico de Klerk)

ore 11.05

Rodolfo Sonego: Storia di uno (sceneggiatore) italiano / Story of an Italian (script-writer)

UN EROE DEI NOSTRI TEMPI (Italia, 1955). R.: Mario Monicelli. S.: Rodolfo Sonego. Sc.: Rodolfo Sonego, Mario Monicelli. Mu.: Nino Rota. F.: Tino Santoni, Domenico Scala. In.: Alberto Sordi, Franca Valeri, Giovanna Ralli, Tina Pica. P.: Franco Cristaldi per Titanus. 35mm. D.: 100' a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Un eroe dei nostri tempi è stato girato nel periodo di Scelba. Periodo politicamente sclerotizzato, in cui lo Stato era piuttosto poliziesco. Cercavo di raccontare, di descrivere la paura di un cittadino medio perseguitato che, per paura, diventerà persecutore, cioè poliziotto. *Un eroe dei nostri tempi* è un filmettino da strapazzo, scritto in venti giorni, di luglio, tutto scaruffato perché io, fra l'altro, dato che il cinema non mi dava la sicurezza di un avvenire, vivevo avventurosamente con mia moglie Allegra anche in situazioni tremende. Però è un film concettuale. Alla base del film c'è un concetto che spinge e insiste: è la storia di un uomo che ha paura. Avevo dato come sottotitolo al film appunto *La paura*. L'idea di Sordi finito in camera operatoria deriva dal parto cesareo di Allegra e dalla nascita del nostro primo figlio, Giulio, che avvenne proprio in quei giorni. Il cesareo di Allegra fu terribile. Chiesi di entrare, ma non mi lasciarono. Mi dissero: "Lei desidera salvare la madre o il figlio?".

L'idea del personaggio che ha paura piaceva profondamente a Sordi. Un tipo che si segna tutto su un taccuino, che è pronto ad alzare le mani in alto e scappare. Che esce sempre di casa con l'impermeabile addosso perché ha timore che piova (Rodolfo Sonego intervistato da Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

Un eroe dei nostri tempi was filmed during the Scelba period. It was a politically sclerotic period. The State was very police oriented. I was trying to tell about, to describe the fear of an average oppressed citizen who, because of fear, becomes an oppressor, or rather a policeman.

Un eroe dei nostri tempi is a little film full of excesses, written in twenty days, in July, and totally disheveled. That was because I was currently living adventurously with my wife Allegra in sometimes tremendous situations, given the fact that cinema wasn't yet providing me with the security that it would in the future.

But it is a conceptual film. At its foundation there is one concept that pushes and insists: it's the story of a man who's afraid. I had given the film precisely the subtitle La Paura (Fear). The idea for Sordi to end up in the operating room came from Allegra's cesarean section and the birth of our first son Giulio, which had occurred right around that time. Allegra's cesarean was terrible. I asked to go in, but they wouldn't let me. They asked me: "Do you want to save the mother or the child?".

Sordi very much liked the idea of a character who was afraid. Someone who wrote everything down on a notepad, ready to raise his hands above his head and run away. Who always left the house wearing his raincoat because he was afraid it might rain. (Rodolfo Sonego talking to Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

ore 14.45

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

DANGEROUS DAYS (USA, 1920). R.: Reginald Barker. S.: dal romanzo omonimo di Mary Roberts Rinehart. F.: Percy Hilburn. In.: W. Lawson Butt, Clarissa Selwynne, Rowland V. Lee, Castleton Barbara, Ann Forest, Stanton Heck, Frank Leigh, H. Milton Ross, Edward McWade, Pauline Starke, Grassby Bertram, Florence Desbon. 35mm. L.: 1450m. D.: 75' a 18 f/s.

Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

Quello che Baker valorizza è la complessità dell'intreccio, che riesce a rendere quasi plausibile trovando per ogni scena l'atmosfera giusta e giocando sui contrasti che così si creano. Subito ci immerge completamente nel kitsch hollywoodiano. Ma sarà allo stesso modo convincente quando dovrà mostrare delle scene di lavoro in fabbrica, soprattutto quella che riguarda Audrey Valentine. Nessun registro gli sembra sconosciuto. È a suo agio anche nella commedia sentimentale (scene fra Anna e Graham in ufficio) e nel melodramma sfrenato (la punizione che Herman infligge a sua figlia, di cui purtroppo non resta che l'inizio, e che ricorda Stroheim o *Broken Blossoms*). (Jean-Marie Buchet)

The thing that Baker makes the most of is plot complexity. He manages to make it almost plausible by finding the right atmosphere for every scene and then playing with the contrasts created. Suddenly, he completely immerses us in Hollywood kitsch. But he is just as convincing when he shows the factory work scenes, especially the one on Audrey Valentine. No style seems unknown to him. He is even at home with sentimental comedy (scenes between Anna and Graham in the office) and unbridled melodrama (the punishment inflicted by Herman upon his daughter, of which unfortunately only the beginning remains, that is reminiscent of Stroheim or Broken Blossoms). (Jean Marie Buchet)

ore 16.05

Divine apparizioni / Divine apparitions - Clara Bow

MANTRAP (t. it.: *Una maschietta tutto pepe*, USA, 1926). R.: Victor Fleming. F.: James Howe. Sc.: Adelaide Heilbron, Ethel Dorothy. In.: Ernest Torrence (*Joe Easter*), Clara Bow (*Alverna*), Percy Marmont (*Ralph Prescott*), Eugene Pallette (*E. Wesson Woodbury*), Tom Kennedy (*Curly Evans*), Josephine Crowell (*Sig.ra McGavity*), William Orlamond (*Sig. McGavity*), Charles Stevens (*Lawrence Jackfish*), Miss Du Pont (*Sig.ra Barker*), Charlot Bird (*lo stenografo*). P.: Famous Players-Lasky. 35mm. L.: 1769m. D.: 78' a 20 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Library of Congress.

Copia dalla collezione AFI / *Print from the AFI collection*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

(Clara Gordon Bow. New York 29/07/1905 - Los Angeles 27/09/1965). A sedici anni Clara partecipò ad un concorso fotografico bandito da una rivista cinematografica: non lo vinse, però ebbe un premio di consolazione: venne invitata a partecipare al film *Beyond the Rainbow* (1922). Nei film successivi, le vennero dati ruoli sempre più importanti ed in particolare, grazie alla sua vivacità, le furono attribuite partecine piccanti: una danzatrice scatenata (*Enemies of Women*, 1923), una studentessa che seduce un professore (*Daughters of Leisure*), la pupa di un gangster (*Wine*, 1924). Ottiene il ruolo di protagonista in *Black Oxen* (1924), diretta da Frank Lloyd. In questa curiosa storia di una donna anziana che, grazie alla chirurgia plastica, ridiventa una ventenne e si scatena in un indavolato Charleston, Clara dà già a vedere lo stereotipo della "flapper", personaggio che le darà la fama. Dopo essere apparsa in *Kiss me Again* (1925) di Lubitsch nel ruolo di una stenografa francese, e *The plastic Age* (1925) di Wesley Ruggles, ove interpreta una pruriginosa collegiale, accetta di partecipare ad una serie di film dove appare come la tipica figlia della "Jazz age", quali *Dancing mothers* e *Mantrap* (amb.1926). Ma il film che la consacra definitivamente come "flapper" è *It* (1927). Con questo personaggio, libero da remore e dai tabù del passato, si identificherà un'intera generazione di donne. In questo film-manifesto, Clara dimostra davvero di possedere l'"It", quel certo 'non so che' di magnetico che attrae l'altro sesso. Subito dopo *It*, che conoscerà un successo planetario, Clara interpretò *Wings* e *Children of Divorce* (amb. 1927) solo per amore di Gary Cooper, infischandosi del *miscast*; in quegli anni lavorò incessantemente - 14 film nel 1925, 8 nel 1926, 6 nel 1927 - in ruoli di manicure, commessa, dattilografa, cameriera, ballerina, studentessa, comunque sempre legata al modello della "It-girl", con i suoi capelli rossi, gli occhi nerissimi ed il corpo generosamente esibito.

Le cronache scandalistiche ebbero ampio materiale dal quale attingere, sulla vita disordinata condotta dall'attrice negli anni successivi. Ritiratasi agli inizi del sonoro, il resto della sua vita si è svolto tra i ricoveri in casa di cura e lunghi periodi di

riposo nel suo ranch. Un triste epilogo di inazione per una donna che aveva sempre rappresentato l'esuberante dinamismo della gioventù. (Vittorio Martinelli)

At sixteen Clara took part in a photo competition advertised in a film magazine: while she didn't win, she was given a consolation prize: she had been invited to take part in the film Beyond the Rainbow (1922). In films to follow, she was given increasingly more important roles. In particular, her lively spirit led her to be cast in some rather risqué parts: an unrestrained dancer (Enemies of Women, 1923), a schoolgirl who seduces her professor (Daughters of Leisure), and a gangster's doll (Wine, 1924). She played the leading role in Black Oxen (1924), directed by Frank Lloyd, an odd story about an elderly woman who regains the body of a twenty year old with the help of plastic surgery, only to let loose in a devilish Charleston. It was there that Clara began to take on the stereotypical "flapper" role that would bring her much fame. After appearing in Kiss me Again (1925) by Lubitsch, playing the part of a French stenographer, and The plastic Age (1925) by Wesley Ruggles in the role of a titillating schoolgirl, she accepted roles in a series of films, such as Dancing mothers and Mantrap (both 1926), where she portrayed the typical "Jazz age" child. But the film that definitively consecrated her in the "flapper" role was It (1927). An entire generation of women identified with her character, free from qualms and taboos of the past. In that film-manifesto, Clara truly showed that she had "It", that certain, magnetic 'I don't know what' that attracts the opposite sex. Right after It, which would see worldwide success, Clara acted in Wings and Children of Divorce (both 1927), only for love of Gary Cooper, not caring the slightest about the miscast; she worked incessantly during those years – 14 films in 1925, 8 in 1926, and 6 in 1927 – playing parts such as manicurist, store clerk, typist, waitress, dancer, schoolgirl, anything linked to the "It-girl" model, with her red hair, dark black eyes and generously exposed body. The tabloids would have plenty of material to draw from regarding the actress's disorderly life in following years. She withdrew at the beginnings of sound film, living out the rest of her life between stays in nursing homes and long periods resting in obscurity at her ranch. A sad epilogue of inaction for a woman who had always represented the exuberance and dynamism of youth. (Vittorio Martinelli)

Fleming girò come operatore molti dei film di Fairbanks, poi ne diresse due e si trasferì alla Paramount. Nel 1924 una relazione con Norma Shearer pubblicizzò la sua abilità sessuale ma, quando girò *Mantrap* ed incontrò Clara, Fleming era più concentrato sulla sua carriera che sulla sua capacità di conquistatore, e anche se la sua sensibilità raramente emergeva nella persona, era sempre più evidente nei film (...).

La compagnia di *Mantrap* girò gli interni nei malandati studios Paramount di Vine Street, poi si spostò a Lake Arrowhead per gli esterni. Anche se Fleming era legato all'attrice Alice White e Clara era concentrata sul suo ruolo, non ci volle molto perché la vita imitasse l'arte. Fleming era troppo gentleman per rivelarlo, ma l'attrezzista Billy Kaplan "sapeva che stava succedendo qualcosa fra loro due, anche se Vic aveva ancora Alice White. Si poteva capire che c'era una relazione là sotto." L'assenza di clausole morali nel suo contratto indusse la Paramount a cercare una sostituta, e le preoccupazioni erano comprensibili. "Potrebbe flirtare con un orso grizzly," scrisse il *New York Times* a proposito di Clara in *Mantrap*, e come la Paramount sapeva bene, le sue provocazioni sessuali non erano limitate ai suoi ruoli sullo schermo. Un mese prima aveva festeggiato il suo ventunesimo compleanno, e già il suo nome era pubblicamente legato a Roland e Savage, mentre la sua relazione con Fleming era ben conosciuta a Hollywood. Se qualcuno aveva bisogno di una clausola morale, era proprio Clara. Ironicamente, era l'unica star della Paramount a non averne una. (David Stenn, *Clara Bow runnin' wild*, New York, Doubleday, 1988)

Fleming cinematographed several of Fairbanks's films, then directed two and joined Paramount. A 1924 affair with Norman Shearer publicized his sexual prowess, but by the time he made Mantrap and met Clara, Fleming was more concerned with his career than his cocksmanhood, and though his sensitivity rarely surfaced in person, its presence was increasingly apparent on film (...).

The Mantrap company shot interiors at Paramount's dilapidated Vine Street studios, then traveled to Lake Arrowhead for location work. Though Fleming was involved with actress Alice White and Clara was concentrating on her role, it didn't take long for life to imitate art. Fleming was too much of a gentleman to mention it, but prop man Billy Kaplan knew that there was something going on between the two of them, even though Vic still had Alice White. You could see there was a relationship there." The absence of morals clause in her contract caused Paramount to search for a substitute, and their worries were understandable. "She could flirt with a grizzly bear," observed the New York Times of Clara in Mantrap, and as Paramount knew, he sexual provocation was not limited to her screen characters. A month earlier she had celebrated her twenty-first birthday, and already her name had been publicly linked with Roland and Savage, while her affair with Fleming was well known within Hollywood. If anyone needed a morals clause, it was Clara. Ironically, she was the only star at Paramount without one. (David Stenn, Clara Bow runnin' wild, New York, Doubleday, 1988)

ore 17.25

Divine apparizioni / Divine apparitions - Clara Bow

THE SATURDAY NIGHT KID (t. it.: *Lui...lei...l'altra*, USA, 1929). R.: Edward Sutherland. S.: George Abbott, John V. A. Weaver. Sc.: Ethel Doherty. Adatt.: Lloyd Corrigan. Dial.: Lloyd Corrigan, Edward E. Paramore, Jr. Titoli: Joseph L. Mankiewicz. M.: Jane Loring. In.: Clara Bow (*Mayme*), James Hall (*Bill*), Jean Arthur (*Janie*), Charles Sellon (*Lem Woodruff*), Ethel Wales (*Ma' Woodruff*), Frank Ross (*Ken*), Edna May Oliver (*Sig.na Streeter*), Hyman Meyer (*Ginsberg*), Eddie Dunn (*Jim*), Leone Lane (*Pearl*), Jean Harlow (*Hazel*), Getty Bird (*Riche Ginsberg*), Alice Adair (*la ragazza*), Irving Bacon (*McGonigle*), Mary Gordon (*la acquirente*), Ernie S. Adams (*il giocatore d'azzardo*). P.: Paramount Famous Lasky Corp. 35mm. D.: 63' a 24 f/s. Bn

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: UCLA Film & Television Archive, con il permesso di Universal Pictures.

Copia ristampata nel 1986, da un internegativo 35mm safety / *Print reproduced for preservation purposes in 1986, from 35mm safety preservation dupe picture negative*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Donald Sosin

Un giorno una bionda platinata, piena di curve, fece la sua apparizione sul set di *The Saturday Night Kid*. “Più si avvicinava - spiega l'aiuto regista Artie Jacobson - più diventava interessante, perché indossava un abito nero attillato senza niente sotto. Da dove ero seduto non si riusciva bene a capire se lo aveva indossato o soltanto dipinto”. Era chiarissimo che la procace sconosciuta era una bionda naturale...

Appena la troupe buttò l'occhio sulla visitatrice, Clara spinse Jacobson nel suo camerino e chiese: “Chi diavolo è quella?”. Jacobson rispose che un messaggero dell'ufficio casting gli aveva appena lasciato un biglietto: “Non lo so - rispose - Qui dice che il suo nome è Jean Harlow”. “Bene, cosa ci fa qui?” chiese Clara. Jacobson replicò che alla Harlow era stato affidato un ruolo minore, proprio come al cugino di Clara stessa, Billy Bow. “Bene, dille che sparisca da questo fottuto set e che non torni più. Non la voglio nel film”. “Perché no?” chiese ingenuamente Jacobson. “Stai scherzando? Se si veste così per un provino, come credi che si vestirà in scena? Chi guarderà me dopo aver visto lei?”. Jacobson chiamò l'ufficio casting e chiese di togliere Jean Harlow da *The Saturday Night Kid*. Con sua somma sorpresa, la richiesta venne respinta. La Harlow aveva un “amico” in quell'ufficio, evidentemente più influente di Clara. (...) Non sorprende che Clara abbia odiato sia *The Saturday Night Kid* sia Edward Sutherland: “Un film orribile”, scrisse al riguardo. “Un pidocchioso pessimo bastardo”, fu il suo giudizio sul regista. (David Stenn, *Clara Bow Runnin' wild*, New York, Doubleday, 1988)

*A curvaceous ash-blonde appeared one day on The Saturday Night Kid set. “The closer she came, the more interesting she became,” explains assistant director Artie Jacobson, “because she was wearing this black-crocheted dress with not a stitch on under it. From where I sat you couldn't tell whether she had put it on or painted it on.” It was visibly apparent that the voluptuous stranger was a natural blonde. Why the crew ogled the visitor Clara summoned Jacobson to her dressing room. “Who the hell is that?” She asked him. Jacobson checked a casting office memo a messenger has just handed him. “Don't know,” he told her. “Says here her name's Jean Harlow.” “Well, what's she doin' here?” Demanded Clara. Jacobson assumed that Harlow, like Clara's cousin Billy Bow, had been given a minor role in the movie. “Oh yeah?” Snapped Clara. “Well, you tell'em t'take her off this goddamn set and never bring her back. I don't want her in the picture.” “Why not?” Wondered Jacobson disingenuously. “She's a nobody”. “Are you kiddin? If she dresses like that for an interview, how's she gonna dress in a scene? Who's gonna see me nextra her?”. Jacobson called the casting office and told them to take Jean Harlow off The Saturday Night Kid. To his astonishment the request was refused. Harlow had a “friend” in the front office with even more clout than Clara. Not surprisingly, Clara hated both The Saturday Night Kid and Edward Sutherland. “A horrible picture,” she wrote of the movie. “A loosy no-good bastard” she said of its director. (David Stenn, *Clara Bow Runnin' wild*, New York, Doubleday, 1988)*

ore 18.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE (Francia, 1915). R. e Sc.: Abel Gance. F.: Léonce-Henry Burel e Wentzel. In.: Albert Dieudonné. P.: Le Film d'art. 35mm. L.: 300m. D.: 17' a 16 f/s.

Didascalie francesi / *French intertitles*. Da: Cinémathèque Française.

Restaurato nel 2000, da un controtipo safety, con didascalie rifatte e riscritte / *Restored in 2000, from a safety dupe negative, with intertitles rewritten and remade*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudau

Mi ero entusiasmato troppo in fretta e ho detto: li stupirò tutti al cinema perché ho un soggetto molto originale. Ho avuto l'idea di scrivere *La folie du Docteur Tube*. Era la storia di uno scienziato pazzo che scopre il modo di scomporre i raggi luminosi, per cui le cose non sono più percepite dal punto di vista a cui si è abituati. Ho usato degli specchi deformanti, ho fatto tutto quello che, tecnicamente, immaginavo il pubblico avrebbe apprezzato enormemente perché mai fatto prima di allora. E quando ho mostrato il film ai direttori della Società, si sono detti: “È un pazzo, non bisogna più dargli un centesimo, ci rovinerà!”. Ero scoraggiato. Il cinema non era dunque ciò che pensavo... Allora, dopo severe ammonizioni, mi hanno detto:

“Siccome ci ha fatto guadagnare dei soldi con i film precedenti, le diamo ancora una possibilità, ma resti nelle regole. Lei sa che bisogna vedere gli attori fino alle ginocchia, che ci vuole dell'azione, e questo è tutto!”. (Abel Gance dal film di Nelly Kaplan *Abel Gance, hier et demain* (1964), in *Archives d'un visionnaire. Abel Gance. Collection Nelly Kaplan*, 1993)

*I got excited too fast and I said: I'll amaze them all at the cinema because I've got a very original story. My idea was to write La folie du Docteur Tube. It was the story of a mad scientist who discovers how to split light rays, so things are no longer perceived in the habitual way. I used distorting mirrors, I did everything technically that I thought the public would greatly appreciate because it had never been done before. And when I showed the film to the directors of the Company, they said to themselves: "He's crazy, we'd better not give him a cent, he'll ruin us!". I was discouraged. Cinema was therefore not what I had thought... Then, after severe admonitions, they told me: "Since you earned money for us with your prior films, we're going to give you one more chance, but don't break the rules. You know that the actors are to be shown from the knees up, and that there needs to be some action, and that's it!". (Abel Gance dal film di Nelly Kaplan *Abel Gance, hier et demain* (1964), in *Archives d'un visionnaire. Abel Gance. Collection Nelly Kaplan*, 1993)*

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

MADemoiselle Lotus - LA PETITE MARCHANDE DE CARTES POSTALES DE TOKYO (Francia, 1914). P.: The Japanese Film (Pathé). 35mm. L.: 121m. D.: 7' a 16 f/s.

Senza Didascalie / *Without intertitles*. Da: Cinémathèque Française

Restaurato nel 1999 da negativo nitrato / *Restored in 1999 from nitrate negative*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

ore 18.55

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Uno, uno, prima

PARIS QUI DORT (Francia, 1925). R., S. e Sc.: René Clair. F.: Maurice Desfassiaux e Paul Guichard. Scgf.: André Foy. In.: Henri Rolland (*Albert*), Marcel Vallée (*il ladro*), Albert Préjean (*l'aviatore*), Martinelli (*lo scienziato*), Préfils (*il poliziotto*), Stacquet (*l'industriale*), Madeleine Rodrigue (*la passeggera dell'aereo*), Myla Seller (*la figlia dello scienziato*). P.: Les Films Diamant. 35mm L.: 1527m. D.: 69' a 20 f/s.

Didascalie francesi / *French intertitles*. Da: Cinémathèque Française

Restaurato nel 1999, da un duplicato positivo safety (versione francese) e da una copia nitrato (versione inglese), con didascalie rifatte e riscritte / *Restored in 1999, from a dupe positive safety dupe negative (French version) and from a nitrate print (English version), with intertitles rewritten and remade.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

“Si tratta del primo film di un giovane di 26 anni che, solo tre anni prima, era completamente analfabeta in materia di cinema e che l'ha scritto, diretto e montato completamente solo”. È così che Pierre Billard, nel suo libro *Le Mystère René Clair*, descrive le condizioni di realizzazione di *Paris qui dort*.

Nel 1971, René Clair, all'età di 73 anni, membro dell'Académie Française, si dedicò a rimaneggiare il montaggio di quest'opera giovanile: la accorcì di 15 minuti e aggiunse una musica di Jean Wiener. Dopo trent'anni, è questa versione aggiustata, questo tardivo pentimento che circola e, il risultato di questi rimaneggiamenti corrisponde meglio all'immagine del tecnico accorto e del maestro di classicismo che il cineasta ha lasciato. Il giovane ventiseienne si era mostrato più audace, e l'obbligo di usare quello che aveva girato per quanto fosse imperfetto, lo rendeva fantasioso. Volente o nolente, se ne infischì dei raccordi armoniosi, della fluidità del racconto, e se la povertà dei mezzi lo richiedeva, tagliava senza esitazioni la sua sceneggiatura, creando ellissi in spregio di qualsiasi verosimiglianza narrativa o psicologica. Si può pensare che, se *Paris qui dort* è sempre stato considerato come un film d'avanguardia, lo si deve in parte all'allegria incoerenza di questo ingegnoso bricolage.

Le correzioni effettuate dal regista cinquant'anni più tardi valsero ad attenuare questi errori di gioventù: la versione lunga restaurata restituisce al film la sua originale trascuratezza, ma permette soprattutto di comprendere come, nel 1923, René Clair riuscì a risolvere certe difficoltà senza curarsi della “correttezza”. (Claudine Kaufmann)

“This is the first film by a 26 year old who, only three years before, was completely illiterate in matters of cinema, and who wrote, directed and edited the film completely on his own”. That is how Pierre Billard describes the conditions of the making of Paris qui dort, in his book Le Mystère René Clair.

In 1971 at the age of 73, René Clair, member of the Académie Française, dedicated himself to reworking the editing of this youthful work: he shortened it by 15 minutes and added music by Jean Wiener. After thirty years, it is this reworked version, this belated regret, that is in circulation, but the results of the reworking correspond more closely to the image of prudent technician and master of classicism that the cinematographer left behind him. The young twenty six year old showed himself as bolder, and the obligation to use what he filmed, as imperfect as it was, made him use his imagination. Whether he liked it or not, he couldn't be worried about harmonious transitions and fluidity of the narrative, and if his scanty means made it

necessary, he cut his script without hesitating, creating ellipses with disdain for any kind of narrative or psychological verisimilitude. It can be thought that if *Paris qui dort* has always been considered as an avant-garde film, that is in part due to the light-hearted incoherence of this ingenious bricolage.

The corrections made by the director fifty years later were an attempt to soften the errors of youth: the longer, restored version of the film returns it to its original sloppiness, but above all allow us to understand how in 1923, René Clair managed to get past certain difficulties without worrying about perfection. (Claudine Kaufmann)

Piazza Maggiore

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

FOUR SONS (t. it.: *L'Ultima gioia*. USA, 1929). R.: John Ford. F.: George Schneiderman, Charles G. Clarke. Sc.: Philip Klein dal romanzo omonimo di Wylie. Titoli: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. M: Margaret V. Clancey. Canzone: *Little Mother*, Erno Rapee, Lew Pollack. Arr. Mus: S. L. Rothafel. In.: James Hall (*Joseph Bernle*), Margaret Mann (*nonna Bernle*), Earle Foxe (*Von Stomm*), Charles Morton (*Johann Bernle*), Francis X. Bushman, Jr. (*Franz Bernle*), George Meeker (*Andres Bernle*), Albert Gran (*il portalettere*), Frank Reicher (*insegnante*), Hughie Mack (*albergatore*), Michael Mark (*inserviente di Von Stomm*), August Tollaie (*borgomastro*), June Collyer (*Ann*), Wendell Phillips Franklin (*James Henry*), Ruth Mix (*la ragazza di Johann*), Jack Pennick (*l'amico di Joseph*), Leopoldo Arciduca d'Austria (*il capitano tedesco*), Robert Parrish (*il bambino*), L. J. O'Connor (*la locandiera*). P.: Fox Film Corp. 35 mm. D.: 99' a 24 f/s.

Didascalie inglesi/ *English intertitles*. Da: Academy Film Archive, Cinemateca Portuguesa, Twentieth Century Fox

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

Eseguita da / *Performed* by Crunch Orchestra con Olivia Amici (*Pianoforte solista*), Valentino Corvino (*Violino solista*) e Fabio Battistelli (*Clarinetto solista*). Coordinatore dell'orchestra: Paolo Zampini.

Lessi il romanzo di Wylie in qualche rivista, e convinsi la produzione a comprarlo. È abbastanza curioso, ma fu uno dei film che fece più soldi in assoluto. Detiene ancora il record delle presenze al Roxy, che era uno dei più grandi cinema del mondo. Naturalmente altri film l'hanno superato negli incassi, perché all'epoca i prezzi dei biglietti d'ingresso erano molto più bassi - un quarto invece di due dollari. Mi piace molto questo film". (John Ford, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, Parma, Pratiche, 1990)

He read Wylie's novel in a magazine and convinced the producers to buy it. Oddly enough, it was one of the biggest money-making films of all. It still holds the record for attendance at the Roxy, which was one of the largest cinemas in the world. Obviously its proceeds have been exceeded by other films because at that time ticket prices were much lower - a quarter instead of two dollars. I really like this film. (John Ford, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, Parma, Pratiche, 1990)

Aldilà del patetismo, ci sono sentimenti genuini: la forza dell'affetto familiare e la tragedia della separazione sono molto sentiti, e così pure la venerazione di Ford per l'indistruttibile amore materno di una donna semplice. (...) Non ci sorprende che fosse uno dei film ai quali era particolarmente affezionato. Il suo cuore irlandese si commuoveva al pensiero della casa, della famiglia e dell'amore materno: temi che non sono meno veri per il fatto di essere stati affrontati in modo molto spesso banale. È il necessario rovescio del mondo dell'azione, dell'avventura e dell'amicizia virile di film come *Iron Horse* e *Donovan's Reef*. E inoltre Ford - cui sembrava tanto difficile costruire una famiglia felice in grado di sostituire quella che aveva perso, o che immaginava di aver perso - fu sempre sensibile ai temi della separazione, della perdita, dell'addio. Che infatti affiorano in *Straight Shooting*, sono alla base di *Four sons* e daranno profondità e risonanza a tanti altri capolavori. Nel 1927 Ford era andato in Baviera per girare gli esterni di *Four sons*. Qui si era incontrato con Murnau che aveva appena firmato un contratto con la Fox, e a Berlino aveva conosciuto molti altri registi dei quali aveva visto i film. In *Four sons* si possono notare alcune conseguenze di questi incontri: si dice infatti che le scene di guerra siano state girate nei set costruiti dalla Fox per *Aurora*, che Murnau diresse ad Hollywood l'anno dopo. La consapevolezza del ruolo della macchina da presa, la sensibilità per le inquadrature e l'illuminazione facevano parte delle doti naturali di Ford; ma indubbiamente Murnau e colleghi gli rivelarono uno stile più ricercato. (Lindsay Anderson, *John Ford*, Milano, Ubulibri, 1985)

Besides the sentimentalism, there are genuine emotions: the strength of family love and the tragedy of separation are deeply felt, as is Ford's veneration for the indestructible motherly love of a simple woman. (...) We're not surprised that it was one of the films he was particularly attached to. His Irish heart was moved by the thought of home, of family, of motherly love: topics that hold true even though they are often handled in a banal manner. It's the necessary opposite to the world of action, adventure and manly friendship in films like Iron Horse and Donovan's Reef. And moreover, Ford - to whom it seemed extremely difficult to build a happy family capable of replacing the one he had lost, or that he imagined having lost - was always sensitive to issues of separation, loss and farewell. Such issues surface in Straight Shooting, they are at the base of Four sons and they give depth and resonance to many other masterpieces. In 1927, Ford went to Bavaria to film the outdoor

shots for *Four sons*. He met Murnau there, who had just signed a contract with Fox, and in Berlin he met many other directors whose films he had seen. Some of the consequences of these encounters can be seen in *Four sons*: it is said that the war scenes were in fact shot on the sets built by Fox for *Sunrise* which Murnau directed in Hollywood the following year. The awareness of the role played by the camera, the sensitivity for framing the shots and the lighting were part of Ford's natural gifts. It was however without a doubt Murnau and his colleagues who revealed a more refined style to Ford. (Lindsay Anderson, John Ford, Milano, Ubulibri, 1985)

Molte sue pellicole raccontano storie di uomini, qualcuna parla di uomini e di donne, *Four Sons* narra la storia di una donna, una madre, la vicenda di un amore assoluto, profondo, viscerale, incorrotto, incondizionato e solare ovvero l'apoteosi di quella virtù che molti bollano come "retorica", mentre è lo scrigno che racchiude tutta l'opera di John Ford: la purezza. Ho dunque aperto il mio cuore alla purezza e alla poesia, scrivendo di petto tutto ciò che queste immagini mi hanno gridato, sussurrato, consolato, carezzato, sorriso, lacrimato, preoccupandomi solamente di tagliare le note con l'accetta, così come - senza fronzoli - John Ford tagliava i suoi personaggi. È stata una grande fatica, senza dubbio la più faticosa partitura che abbia finora scritto, ulteriore prova che, nella finzione come nella realtà, essere puri è un'impresa disperata dove la soddisfazione e la gioia profonde provate al termine, sono pari ai biblici sforzi sostenuti; soddisfazione e gioia che, per quel che compete alla musica, spero riuscirò a trasmettere al pubblico di Piazza Maggiore. (Antonio Coppola)

Many films tell stories about men, some speak of men and women, Four Sons tells the story of a woman, a mother, the succession of an absolute, profound, visceral, uncorrupt, unconditional and radiant love, or rather the apotheosis of the virtue that many boil down to "rhetoric", though it is the casing for the entire works of John Ford: purity. Hence I opened my heart to purity and poetry by resolutely writing down every way that these images screamed and whispered to me, consoled and caressed me, smiled at and cried to me, only making sure to leave my notes rough-hewn – no frills – like John Ford left his characters. It was very tiresome, definitely the most tiresome score I've ever written, which is further proof that, in fiction like in reality, being pure is a desperate venture where the satisfaction and profound joy felt at the end are equal to the enormous effort made. For the part that is up to the music, I hope to transmit that satisfaction and joy to the public in Piazza Maggiore. (Antonio Coppola)

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

-160

ore 10.30

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Omaggio a Jürgen Böttcher / Homage to Jürgen Böttcher
Al termine della proiezione, sarà organizzato un dibattito con Jürgen Böttcher e Enno Patalas / *At the end of the screening discussion with Jürgen Böttcher and Enno Patalas*
L'incontro sarà tradotto in italiano, ma non in inglese / *Only italian translation will be available*

WÄSCHERINNEN (tr. 1.: *Le lavandaie*, Germania, 1972). R.: Jürgen Böttcher. F: Werner Kohlert. Testi: Peter Vogt. 35mm. D.: 23' a 24 f/s. Bn.

Versione tedesca / *German version*. Da: Progress Film-Verleih (Berlino)

IM LOHMGRUND (tr. 1.: *Nel Lohmgrund*, Germania, 1976/77). R.: Jürgen Böttcher. 35mm. D.: 27' a 24 f/s. Col.

Versione tedesca / *German version*. Da: Progress Film-Verleih (Berlino)

DIE FRAU AM KLAVICORD (tr. 1.: *La donna al clavicembalo*, Germania, 1981). R.: Jürgen Böttcher. 35mm. D.: 17' a 24 f/s. Col.

Versione tedesca / *German version*. Copia messa a disposizione dal regista

RANGIERER (tr. 1.: *Manovratori*, Germania, 1984). R.: Jürgen Böttcher. Autori: Jürgen Böttcher, Ulrich Eifler. F.: Thomas Plenert. 35mm. D.: 22' a 24 f/s. Bn. Versione tedesca / *German version*. Da: Progress Film-Verleih (Berlino)

La pittura di Böttcher non era desiderata nella RDT, perciò nei suoi film fa sempre vedere persone a contatto con l'arte, o come visitatori di un museo o come artisti all'opera negli atelier. Quando negli anni Sessanta il partito coniò il motto: "Compagno prendi la penna in mano!", Böttcher era curatore di un circolo di pittori operai. Ralf Winkler, che fu espulso nel 1980 dalla RDT e divenne famoso nell'occidente con il nome di A.R. Penck, era un suo allievo. Nel trittico *Verwandlungen -Potters Stier, Venus nach Giorgione e Frau am Klavichord*- il filmmaker Böttcher si avvicina di più al pittore Strawalde. Senza uno studio, nel suo appartamento, riesce a dipingere solo su dei formati piccoli; e così prende "una cartolina d'arte, un soggetto noto, e usandolo come una melodia comincia a parafrasarlo, a creare contrappunti con il suo pennello attraverso la storia dell'arte e gli stili, a giocare con le forme e i colori attorno al suo oggetto e passando sopra il suo oggetto. L'occhio è entusiasta." (Wolf Kypke, *Aus dem Blickwinkel eines Banauten*)

*Böttcher's painting was not wanted in the GDR, but in his films he always shows people in contact with art, as visitors at a museum or as artists at work in their studios. When in the Sixties the government coined the motto: "Comrade, take pen in hand!", Böttcher was curator of a small circle of workmen painters. Ralf Winkler who was expelled from the GDR in 1980 and later became famous in the West under the name A.R. Penck, was his student. In the triptych *Verwandlungen -Potters Stier, Venus nach Giorgione and Frau am Klavichord-* Böttcher the filmmaker is closest to Strawalde the painter. With no studio, in his apartment he is only able to paint small formats. He thus takes "an art postcard", a famous subject, and using it as the melody he begins to paraphrase it, to create counterpoints with his brush through art history and styles, playing with shape and color around his subject and passing over his subject. The eye is enthusiastic." (Wolf Kypke, *Aus dem Blickwinkel eines Banauten*)*

Nel febbraio del 1984 Böttcher e Plenert hanno filmato presso i ferrovieri della stazione di Dresda Friedrichstadt, la "X Brigata del collettivo Ablaufberg", che durante un turno di notte con la nebbia, la neve e il ghiaccio, scompongono e ricompongono treni muovendo migliaia di vagoni. Quando le interviste diventano di moda anche nel documentario della RDT, Böttcher mostra i suoi *Manovratori* in silenzio; il fatto di guardare e ascoltare attentamente richiede una grande concentrazione che vieta loro di fare tanti discorsi. I funzionari si insospettirono di nuovo: "La 'classe operaia senza parole' - ecco che Böttcher ha nuovamente combinato qualcosa." Lontano e al di là di ogni speranza per il "Primo Stato Tedesco degli Operai e dei Contadini", Böttcher è solidale con i suoi eroi. Percepire i movimenti, quelli dei pesanti vagoni che si muovono autonomamente, riconoscerli al momento giusto e sapervi reagire col proprio corpo: il lavoro di chi viene mostrato diventa il lavoro di chi vuole mostrare. (Enno Patalas)

*In February 1984, Böttcher and Plenert filmed the "X Brigade of the Ablaufberg collective" where, during a foggy, snowy, icy night, the railwaymen at the Dresden station Friedrichstadt take trains apart and put them back together by moving thousands of cars. When interviews became popular in GDR documentaries as well, Böttcher showed his *Signalmen* in silence. A great deal of concentration is required to watch and listen carefully, and this keeps them from talking very much. The officials became suspicious once again: "The 'working class without words' - and thus Böttcher had done it again." Above and beyond the hopes of the "First German State for Laborers and Farmers", Böttcher sided with his heroes. To perceive the movements, movements of those heavy cars that move independently, to recognize the right moment and know how to react with one's own body: the work of he who is shown becomes the work of he who wants to show. (Enno Patalas)*

ore 14.30

Archimedia II - con il sostegno del Programma MEDIA 2 dell'Unione Europea

Seminario sulla Sindrome dell'aceto: prevenzione, rimedi ed uso delle nuove tecnologie / Seminar on the Vinegar Syndrome: prevention, remedies and use of new technologies.

Costituire un deposito in un grande archivio / Building a storage facility for a big Archive Michael Friend (Academy Film Archive)

Preservare il patrimonio cinematografico: una questione di soldi / Preserving the cinematographic heritage: a question of money Jim Reilly (Image Permanence Institute - Rochester Institute of Technology)

Preservare il patrimonio cinematografico in un piccolo archivio / Preserving the cinematographic heritage in a smaller archive Maryann Gomes (North West Film Archive)

Alcuni esempi di salvaguardia di film colpiti dalla Sindrome dell'Aceto / Some examples of safeguarding of film affected by Vinegar Syndrome Paul Read (Soho Images), Joao Socrates de Oliveira (BFI-Collections Department National Film and Television Archive), Noël Desmet (Cinémathèque Royale de Belgique), Filipe Boavida (Cinematoteca Portuguesa - ANIM)

La Sindrome dell'Aceto: le ricerche da fare / Vinegar Syndrome: researches to be done Jean Louis Bigourdan (Image Permanence Institute - Rochester Institute of Technology)

ore 17.45

La dolce vita del cinema d'autore (1942-1975) - col sostegno di Bologna 2000 e in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e l'Istituto per i Beni Culturali

Introducono Renzo Renzi, Enzo Biagi, Luigi Pizzi, Gian Paolo Testa e Renato Zambonelli

CINEPRESE NELLA BOLOGNA DI DOZZA

LE FIDANZATE DI CARTA (Italia, 1951). R.: Renzo Renzi. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Bn
Versione italiana / *Italian version*. Da: Cineteca del Comune di Bologna

QUANDO IL PO È DOLCE (Italia, 1952). R.: Renzo Renzi. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Bn
Versione italiana / *Italian version*. Da: Cineteca del Comune di Bologna

SETTE METRI D'ASFALTO (Italia, 1954). R.: Renzo Renzi. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Bn
Versione italiana / *Italian version*. Da: Fondazione Fellini

GUIDA PER CAMMINARE ALL'OMBRA (Italia, 1954). R.: Renzo Renzi. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Col.
Versione italiana / *Italian version*. Da: Cineteca del Comune di Bologna

DOVE DIO CERCA CASA (Italia, 1955). R.: Renzo Renzi. 35mm. L.: 300m. D.: 11' a 24 f/s. Col.
Versione italiana / *Italian version*. Da: Cineteca del Comune di Bologna

“Nel 1950 venne in mente a quattro baldi giovanotti trentenni bolognesi, Enzo Biagi, Luigi Pizzi, il sottoscritto e Renato Zambonelli, di fondare la Columbus Film. Columbus voleva dire l'America, voleva alludere alla Columbia, cioè c'era un'aspirazione internazionale perché si voleva fondare il cinema a Bologna. Questa era la prospettiva. Il primo documentario che girammo nel 1951, fu *Le fidanzate di carta* che io girai sulla scia di *L'amorosa menzogna* di Antonioni che, secondo me era bellissimo e si occupava di fotoromanzi, mentre *Le fidanzate di carta* parlava delle pin-up girl, importate dai soldati americani, fra le quali ad un certo punto comparve anche Marilyn Monroe.

Il secondo documentario si chiamava *Quando il Po è dolce* e lo girammo nel delta padano con l'intenzione di fare un film che prefigurasse le inchieste che ci sarebbero state di mescolanza fra radio e cinema, mentre la televisione in Italia non c'era ancora (era il 1952). Così illustrammo le condizioni dell'Africa in casa, che era a cinquanta chilometri da Ferrara e avemmo parecchi guai di censura, con una copia che fu perfino trafugata al Festival di Locarno; molte avventure... E in quell'occasione debuttò nel cinema Sergio Zavoli che poi sarebbe stato utilizzato da Antonioni per un'episodio di *Amore in città*.

Il terzo documentario ci fu commissionato dal sindaco Dozza, ed è abbastanza curioso perché voleva immaginare quello che sarebbe successo con la motorizzazione che in Italia sarebbe avvenuto, con la Seicento o con la Cinquecento, circa due anni dopo (*Sette metri d'asfalto* è del 1954). E la cosa curiosa è che ad un certo punto si vede una città semivuota di macchine, segno che in quegli anni ancora Bologna non conosceva affatto quei problemi che adesso ci piombano addosso da tutte le parti.

Guida per camminare all'ombra voleva spiegare le ragioni per cui questa città aveva tanti portici: generalmente si diceva che i portici servivano per proteggere dal sole e dalla pioggia e non si davano altre spiegazioni. A noi parve che queste fossero ragioni insufficienti e facemmo misurare i portici dall'ufficio tecnico del comune e risultò che erano 35 chilometri, dopodiché scoprimmo che il vero motivo era il sovraffollamento di studenti che si verificò intorno al 1200. E agli studenti bisognava offrire alloggio. Un problema moderno... Inoltre, nello stesso periodo, dal contado la legge Paradiso liberava i servi della gleba che si affollavano in città.

Dove Dio cerca casa invece, fu commissionato praticamente dal Cardinal Lercaro che voleva costruire le chiese di periferia che allora erano nelle baracche. E lui cominciò a importare a Bologna dei grandi architetti. Le Corbusier fece dei progetti, così Alvar Aalto e lo stesso Kenzo Tange che venne a Bologna proprio sulla scia del Cardinal Lercaro, mentre si sviluppavano i nuovi quartieri che cominciarono ad essere costruiti ad opera del Comune intorno all'inizio degli anni Sessanta”. (Renzo Renzi)

“In 1950, four bold, thirty-something young men from Bologna, Enzo Biagi, Luigi Pizzi, myself and Renato Zambonelli, got the idea to found Columbus Film. Columbus stood for America, referred to Columbia, meaning that there were international aspirations because we wanted to found cinema in Bologna. That was the perspective. In 1951 we filmed our first documentary, Le fidanzate di carta (Paper Fiancées). I filmed it in the wake of L’amorosa menzogna by Antonioni which dealt with picture stories and which I thought was beautiful. “Fidanzate di carte” was instead about the pin-up girls brought over by American soldiers. At a certain point even Marilyn Monroe appears. The second documentary was called Quando il Po è dolce (When the Po River is fresh). We filmed it in the Po delta/plains with the intention of making a film that would foreshadow investigations to come on the mixing of radio and film. Television had not yet arrived in Italy (it was 1952). Thus we illustrated the conditions of Africa at home, fifty kilometers from Ferrara. We had a lot of trouble with the censors, and one copy was even stolen at the Locarno Festival; lots of adventures... And on that occasion, Sergio Zavoli made his debut in film. He would later be used by Antonioni for an episode of Amore in città (Love in the city). The third documentary was commissioned by mayor Dozza, and it’s fairly odd because it tried to imagine what would happen with motorization in Italy, which would come to pass two years later with the Fiat Seicento or Cinquecento (Sette metri d’asfalto – Seven meters of asphalt is from 1954). And the odd thing is that at a certain point the film shows a city with very few cars. I must say that during those years Bologna hadn’t even the slightest notion of the problems that now come at us from all directions.

Guida per camminare all’ombra (Guide to walking in the shade) tried to explain the reasons why this city has so many porticos: it was generally said that the porticos served as protection from sun and rain, with no further explanation given. In our opinion those reasons were insufficient. We had the municipal technical office measure the porticos, and they resulted to be 35 kilometers long. We later discovered that the real reason was an overpopulation of students that occurred around 1200. And the students must be offered housing. A modern problem... In addition, during that same period, the Paradise law had freed the serfs in the countryside, who had then all crowded into the city.

Dove Dio cerca casa (Where God searches for a home) was essentially commissioned by Cardinal Lercaro who wanted to build churches in the city outskirts, as they were currently housed in shanties. And he began to bring great architects to Bologna. Le Corbusier carried out projects as did Alvar Aalto and Kenzo Tange. Tange came to Bologna in the wake of Lercaro, while new neighborhoods were developing that began to be built by City Hall around the beginning of the Sixties”.
(Renzo Renzi)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Film coloniali ed esotici / Colonial and exotic films

Programma 2: Tropical Holland

AANKOMST VAN EEN MAILSTOMER TE TANDJONG PRIOK / ARRIVAL OF A MAILBOAT AT TANDJONG PRIOK (Olanda, 1912). R.: J.C. Lamster. P.: Koloniaal Instituut. 35mm. L.: 96m. D.: 4’ a 18 f/s. Bn tinting.

Didascalie olandesi / Dutch intertitles. Da: Nederlands Filmmuseum

LIJN WELTEVREDEN – MEESTER CORNELIS. REIS LANGS DE STAATSSPOORWEGEN OP JAVA / LINE WELTEVREDEN – MEESTER CORNELIS. A TRIP ALONG THE NATIONAL RAILROAD IN JAVA (Olanda, 1919). 35mm. L.: 131m. D.: 6’ a 18 f/s. Bn

Didascalie olandesi / Dutch intertitles. Da: Nederlands Filmmuseum

SOERABAIA HET STRAATVERKEER OP PASAR-BESAR 15 JULI 1929 / SURABAYA, TRAFFIC ON THE GREAT MARKET, 15 JULY 1929 (Olanda, 1929). P.: Atelier Umbgrove. 35mm. L.: 142m. D.: 7’ a 18 f/s. Bn.

Da: Nederlands Filmmuseum

BEZOEK AAN EEN THEEPLANTAGE / A VISIT TO A TEA PLANTATION (Olanda, 1914). P.: Pathé 35mm. L.: 131m. D.: 7’ a 18 f/s. Bn imbibito.

Da: Nederlands Filmmuseum

GOVERN. PROEFRIJSTBEDRIJF ‘SELATDJARAN’, PALEMBANG / GOVERNMENTAL EXPERIMENTAL RICE COMPANY ‘SELATDJARAN’, PALEMBANG (Olanda, 1925). P.: Charles en van Es & Co. 35mm. L.: 175m. D.: 9’ a 18 f/s. Bn

Didascalie olandesi / Dutch intertitles. Da: Nederlands Filmmuseum

EEN COMPAGNIE MILITAIRE WIELRIJDERS / A COMPANY OF MILITARY CYCLISTS (Francia, 1919). P.: Pathé. 35mm. L.: 110m. D.: 6’ a 18 f/s. Bn imbibito

Didascalie olandesi / Dutch intertitles. Da: Nederlands Filmmuseum

HET LEVEN DER EUROPEANEN IN INDIË / THE LIFE OF EUROPEANS IN EAST-INDIA (Olanda, 1912-1919). R.: J.C. Lamster P.: Koloniaal Instituut. 35mm. L.: 262m. D.: 12’ a 18 f/s. Bn virato

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

FAMILIE LEDENBOER / THE LEDENBOER FAMILY (Olanda, 1925). 35mm. L.: 203m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Da: Nederlands Filmmuseum

Musica di Martin De Ruyter sincronizzata / Synchronized music by Martin De Ruyter

La collezione di film realizzati nelle Indie orientali olandesi, conservata presso il Nederlands Filmmuseum, è piuttosto diversa dagli altri cosiddetti documenti coloniali. Mentre molti racconti di viaggio, i documentari sull'industria, oltre che le vedute esotiche, erano realizzati a scopi commerciali, cioè per puro intrattenimento, la maggior parte dei film realizzati in questa colonia erano concepiti con obiettivi educativi, scientifici o di propaganda. Molti di questi film erano sponsorizzati dall'Istituto coloniale, che le utilizzava per illustrare le conferenze organizzate dallo stesso Istituto. Da un certo punto di vista, dunque, questa collezione è limitata, in quanto contiene documentari che celebrano il progresso tecnologico e delle infrastrutture olandesi come una benedizione. (Nico De Klerk)

The Nederlands Filmmuseum's collection of films made in the Dutch East-Indies is quite distinct from other, so-called colonial material. While many travelogues, industrials and other exotic views were made for commercial exhibition, i.e. entertainment, the vast majority of films of this colony was meant for more educational, scientific or propaganda purposes. Many of these films were sponsored by the Colonial Institute, as illustrations for the talks it organized. In a sense, then, this collection is limited, in that it predominantly contains nonfiction films that celebrate the blessings of Dutch technological and infrastructural improvements. (Nico de Klerk)

ore 10.05

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

PROGRAMMA DI CORTOMETRAGGI PRIMITIVI COLORATI A MANO

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

Program of hand coloured early films

ore 10.25

CENTO ANNI DOPO: OMAGGIO AD ALESSANDRO BLASETTI

in presenza di sua figlia Mara

100 years later: homage to Alessandro Blasetti, at the presence of his daughter, Mara

ore 11.00

Rodolfo Sonego: Storia di uno (sceneggiatore) italiano / Story of an Italian (script-writer)

IL DIAVOLO (Italia, 1963). R.: Gian Luigi Polidoro. S. e Sc.: Rodolfo Sonego. M.: Piero Piccioni. F.: Aldo Tonti. In.: Alberto Sordi, Bernhard Tarschys, Inger Sjostrand, Ulf Palme. P.: Dino de Laurentiis Cinematografica. 35mm. D.: 105' a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Sono tornato in Svezia per *Il diavolo*, l'avventura più interessante della mia vita professionale.

Se mi dilungo un po' su questa avventura è perché la ritengo unica nel cinema italiano: nessun film è nato così. Una sera, alle undici, Dino De Laurentiis mi telefona e dice: "Devo girare un film entro il mese d'aprile, siamo a metà novembre e non c'è tempo di scriverlo. Trovami una commedia già scritta: Pirandello, De Benedetti (...). Lavoraci due o tre giorni e poi lo giriamo con Sordi. Altrimenti devo pagare duecento milioni di danni e di interessi". Gli ho chiesto di concedermi una notte per pensarci e il giorno successivo sono andato da lui in ufficio. Gli ho proposto di partire con il mio amico Polidoro (che aveva girato *Le svedesi*), con un operatore, un direttore di produzione e una piccolissima troupe, di affittare un vagone letto, di prendere il treno e scrivere il mio diario di viaggio, senza prendere il block-notes come fanno gli scrittori (Stendhal, Cecov, ecc.) e così abbiamo iniziato, io e il mio sosia, cioè l'attore e le altre quindici persone. L'avventura è cominciata, quando abbiamo preso il treno alle nove di sera. Io dico a Sordi: "Ti metti a letto con un po' di giornali, le sigarette e mediti, pensi". (Rodolfo Sonego intervistato da Tatti Sanguineti, 25.4.2000)

I returned to Sweden for Il diavolo, the most interesting adventure of my professional career.

If I linger a bit on this adventure, it's because I consider it unique to Italian cinema. No film ever came to be in this way. One night at eleven o'clock, Dino De Laurentiis called me and said: "I have to shoot a film by the end of April, and we're already halfway through November. There's no time to write it. Find a comedy that's already written: Pirandello, De Benedetti (...). Work on it for a couple of days and then we'll shoot it with Sordi. Otherwise I have to pay two hundred million in damages and interest". I asked him to give me a night to think it over, and the next day I went to meet him at his office. I proposed that we leave with my friend Polidoro (who had made Le svedesi), a cameraman, a production director and a very small cast,

that we rent a sleeping car, take the train and write my travel diary, but without taking pads of paper like writers do (Stendhal, Chekhov, etc.). And thus we began, me and my double, meaning the actor and the other fifteen people. The adventure truly began when we got on the train at nine in the evening. I told Sordi: "Get in bed with some reading material, a pack of cigarettes, and meditate, think". (Rodolfo Sonego talking to Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

ore 14.45

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

THE OLD HOMESTEAD (USA, 1922). R.: James Cruze. S.: dal romanzo omonimo di Denman Thompson. Sc.: Julian Josephson. Adatt.: Perley Poore Sheehan, Frank E. Woods. F.: Karl Brown. In.: Theodore Roberts (*Zio Joshua Whitcomb*), George Fawcett (*Eph Holbrook*), T. Roy Barnes (*Happy Jack*), Fritzi Ridgeway (*Ann*), Harrison Ford (*Reuben Whitcomb*), James Mason (*Lem Holbrook*), Kathleen O'Connor (*Rose Blaine*), Ethel Wales (*Zia Matilda*), Edwin J. Brady (*Ike Goodsell*), Frank Hayes (*Si Prime*), Z. Wall Covington (*Seth Perkins*), Charles Williams (*Gabe Waters*). P.: Famous Players-Lasky. 35mm. L.: 2000m. D.: 100' a 18 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique
Uno speciale ringraziamento alla/ *Special thanks to the Academy Library*
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Evidentemente Cruze appartiene alla schiera dei registi che hanno goduto di grande fama all'epoca del cinema muto e non sono stati capaci di adattarsi al sonoro (nel suo caso, "rifiuto di adattarsi" sarebbe piuttosto l'espressione corretta). All'epoca del muto, era sempre citato fra i più grandi. Il suo prestigio non si limitava alla cerchia dei cinefili. Era anche uno dei registi più pagati di Hollywood. Louise Brooks, spesso così aspra nei confronti del cinema californiano, non è avida d'elogi nei suoi confronti e non esita a paragonarlo a Pabst (Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*).

Oggi sopravvive nella memoria solo per aver girato *The Covered Wagon* e un film (sonoro) assai sgangherato con Erich von Stroheim, *The Great Gabbo*. Troppo poco per giustificare la sua gloria passata ed indovinare su cosa si fondava. Il problema è che è praticamente impossibile vedere qualcos'altro della sua opera.

Prima di apprezzare *The Old Homestead* per le sue qualità specifiche, è utile ricordare che è stato girato nel 1922, cioè prima di *A Woman of Paris*, *The Iron Horse* e dell'arrivo di Lubitsch negli Stati Uniti. È contemporaneo di *Foolish Wives*. Quello che sorprende, è di trovarvi già formato il mitico passato americano che gli studios non cesseranno di sfruttare fino agli anni Cinquanta. (Jean-Marie Buchet)

Cruze clearly belongs to the host of directors who enjoyed great fame during the silent era, but were unable to adapt to sound (in his case a "refusal to adapt" would be a more correct way of saying it). During the silent era, he was always cited among the greatest, and his prestige was not limited to film enthusiasts. He was also one of the best paid directors in Hollywood. Louise Brooks, who is often particularly bitter in regard to California cinema, is not shy with her praise for him, and doesn't hesitate to compare him to Pabst (Kevin Brownlow, The Parade's Gone By).

-160Today he survives in our memories only for having made The Covered Wagon as well as The Great Gabbo, a somewhat incoherent film (with sound) starring Erich von Stroheim. Not enough to justify his past glory or even guess what it was based on. The problem is that it's almost impossible to see anything else of his work.

Denman Thompson was a music hall artist. In 1875, an attack of rheumatism required him to stay in bed. For fun, he wrote Joshua Whitcomb, a sketch that would be developed ten years later into a play in three acts. Renamed The Old Homestead, it was staged in Boston in 1886. Thompson played the part of Uncle Josh for thirty-two years. The film was shot on the Lasky ranch where a forty-house village was built. Almost all of the houses would be destroyed in the final storm. Before valuing The Old Homestead for its specific qualities, it is useful to remember that it was filmed in 1922, meaning prior to A Woman of Paris and The Iron Horse, and prior to Lubitsch's arrival in the States. The film was made at the same time as Foolish Wives. The surprising thing is that we find the legendary American past, that the studios would continue to exploit until the Fifties, already shaped. (Jean-Marie Buchet)

ore 16.30

Divine apparizioni / Divine apparitions - Florence Vidor

THE MARRIAGE CIRCLE (t. it.: *Matrimonio in quattro*. USA, 1924). R.: Ernst Lubitsch. S.: dalla commedia *Nur ein Traum* di Lothar Goldschmidt. Sc.: Paul Bern. F.: Charles Van Enger. In.: Florence Vidor (*Charlotte Braun*), Monte Blue (*Dr. Franz Braun*), Marie Prevost (*Mizzi Stock*), Creighton Hale (*Dr. Gustav Mueller*), Adolphe Menjou (*Prof. Josef Stock*), Harry Myers (*il detective*), Dale Fuller (*il paziente nevrotico*), Esther Ralston. P.: Warner Brothers Pictures. 35mm. L.: 2381m. D.: 104' a 20 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Florence Vidor, nata a Huston nel 1895, sposa il regista King Vidor nel 1915 e insieme vanno a Hollywood, per lavorare alla Vitagraph; il suo primo successo è un ruolo secondario in *A Tale of Two Cities* (Frank Lloyd, 1917) e poi come co-primaria a fianco di Sessue Hayakawa, il famoso divo giapponese di *The Cheat* (Cecil B. De Mille, 1915). Negli anni venti Florence Vidor si afferma nelle commedie sofisticate di Lubitsch (*The Marriage Circle*, 1924) e Malcom St.Clair. Le sue ottime doti di attrice sono confermate da altri importanti titoli degli anni venti, quali *Alice Adams* (Rowland V. Lee, 1923) e *Main Street* (Harry Beaumont, 1923). Separatasi da Vidor nel 1923, nel 1928 sposa il violinista Jascha Heifetz. È una di quelle attrici del muto che non “passano” nel cinema sonoro. Parlando della sua recitazione, Kevin Brownlow osserva: “Florence Vidor, nel ruolo della dignitosa aristocratica delle commedie sofisticate di Lubitsch e Mal St.Clair, doveva solo inclinare la sua bella testa per far capire come la pensava”. (Giuliana Muscio, “Girls, Ladies, Stars”, *Cinegrafie*, n. 13, 2000)

*Florence Vidor, born in Huston in 1895, married director King Vidor in 1915; together they moved to Hollywood in order to work for Vitagraph; her first success was a secondary role in A Tale of Two Cities (Frank Lloyd, 1917) and then as leading partner of Sessue Hayakawa, the famous Japanese star of The Cheat (Cecil B. DeMille, 1915). In the Twenties Florence Vidor made a name for herself with Lubitsch's (The Marriage Circle, 1924) and with Malcom St.Clair's sophisticated comedies. Her remarkable acting talent is confirmed by other important films from the Twenties, such as Alice Adams (Rowland V. Lee, 1923) and Main Street (Harry Beaumont, 1923). She separated from Vidor in 1923 and in 1928 she married violinist Jascha Heifetz. She is one of those actresses from the silent era who could not make the “transition” into the talkies. Kevin Brownlow writes of her acting: “Florence Vidor, as the aristocratic lady of the Lubitsch and Mal St.Clair sophisticated comedies, merely had to incline her beautiful head to make her meaning starkly clear”. (Giuliana Muscio, “Girls, Ladies, Stars”, *Cinegrafie*, n. 13, 2000)*

The Marriage Circle è il secondo film americano di Lubitsch, realizzato immediatamente dopo *Rosita*, film della coppia Lubitsch/Pickford, ed è la prima delle “commedie sociali” di Lubitsch (secondo la definizione di Theodore Huff), quella serie di film che vanno fino a *So This Is Paris*, in cui Lubitsch esplora i lati semiseri della condizione matrimoniale. Infatti, *The Marriage Circle*, inizia questa indagine focalizzandosi su due matrimoni effettivamente diversi ma potenzialmente simili. Il primo, che rappresenta una concezione edonistica del mondo, è il matrimonio di Mizzi e Josef Stock. La loro è una relazione consolidata e autodistruttiva, basata più sulla reciproca repulsione che sulla reciproca fiducia. Sotto un certo punto di vista essi si rispettano l'un l'altra - entrambi sono vecchie volpi nel gioco di trattar male l'altro - ma l'antagonismo ha chiaramente sorpassato l'affetto. Contrapposto a questa relazione è il recente matrimonio di Charlotte e del Dr. Franz Braun. Entrambi sono innocenti che qualcuno manovra affinché mantengano la loro innocenza nonostante la bizzarra sequenza di malintesi emotivi che li fa vacillare. (...) La sola vera differenza fra le due coppie è in effetti la longevità del rapporto. La relazione fra Franz e Charlotte non ha semplicemente avuto abbastanza tempo per inacidirsi, ma non ci sono molte ragioni per dubitare che ciò accadrà. (Leland A. Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, South Brunswick/New York, Barnes & Co., 1978)

*The Marriage Circle was Lubitsch's second American film, made immediatly after the Lubitsch/Mary Pickford Rosita, and it was the first of Lubitsch's “social comedies” as Theodore Huff termed them, that sequence of films from The Marriage Circle to So This Is Paris in which Lubitsch explored the serio-comic aspects of the marital estate. Indeed, The Marriage Circle initiates this investigation by focusing on two distinctively different though potentially similar marriages. The first, representing a world of hedonistic experience, is the marriage of Mizzi and Josef Stock. Theirs is a long established and self-destructive relationship, based more on mutual distaste than mutual trust. At some level they respect each other - both are old hands at the game of reciprocal bad manners - but antagonism has clearly overcome affection. Contrasting with this relationship is the newly-solemnised marriage of Charlotte and Dr. Franz Braun. Both are innocents who somehow manage to retain their innocence despite the bizarre sequence of emotional misfortunes which befall them. (...) The only real difference between the two couples is therefore one of longevity. The Franz/Charlotte relationship simply has not sufficient time to go sour, but there seems little reason to doubt the probability. (Leland A. Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, South Brunswick/New York, Barnes & Co., 1978)*

ore 18.20

Divine apparizioni / Divine apparitions - Florence Vidor

THE GRAND DUCHESS AND THE WAITER (t. it.: *La granduchessa e il cameriere*, USA, 1926). R.: Malcolm St. Clair. S.: dalla commedia *La Grande-duchesse et le garçon d'étage* di Alfred Savoir. Sc.: Pierre Collings. Adatt.: John Lynch. F.: Lee Garmes. In.: Adolphe Menjou (*Albert Durant*), Florence Vidor (*Gran Duchessa Zenia*), Lawrence Grant (*Gran Duca Peter*), André Beranger (*Gran Duca Paul*), Dot Farley (*Prascovia*), Barbara Pierce (*Henriette*), Brandon Hurst (*Matard*), William Courtright (*Blake*). P.: Famous Players-Lasky Corp. 35mm. L.: 1880m. D.: 82' a 20 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Library of Congress

Preservato negli anni '70 da una copia nitrato della collezione AFI/Paramount / *preserved 1970s preservation from a nitrate print in the AFI/Paramount Collection*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

“Chi è il regista?”

“È uno nuovo che abbiamo appena preso dalla Warner Bros. Si chiama Mal St. Clair.”

“St. Clair!” esclamai. “Ha fatto i film di Rin Tin Tin con Darryl Zanuck. È un regista di cani!”

Walter insisteva che ci voleva più abilità a dirigere un cane che un attore, ma non ne ero convinto (...).

“Venga e si sieda,” mi invitò Mal. “Abbiamo una grande storia e lei amerà la parte.”

Mi sedetti e in dieci minuti mi convinse che sapeva come fare un film malgrado il suo passato canino. Passammo tutta la mattina a familiarizzare e scambiarsi idee sul nuovo film; poi uscimmo per il pranzo. Quando tornammo eravamo praticamente pronti a cominciare le riprese e Mal era il mio regista preferito alla Paramount. Pochi mesi dopo mi diresse in uno dei migliori film muti che io abbia mai fatto, intitolato *The Grand Duchess and the Waiter*. Questo film mi lanciò sul gradino più alto della scala di Hollywood. (Adolphe Menjou - M.M. Musselman, *It Took Nine Tailors*, New York, McGraw-Hill, 1948)

“Who is the director?”

“He’s a new man we’ve just brought over from Warner Brothers. His name is Mal St. Clair.”

“St. Clair!” I exclaimed. “He’s been making Rin-Tin-Tin pictures with Darryl Zanuck. He’s a dog director!”

Walter insisted that it took more skill to direct a dog than it did to direct an actor, but I was not convinced (...).

“Come on in and sit down,” he invited. “We’ve got a great story and you’ll love the part.”

I sat down and in ten minutes Mal convinced me that he knew how to make pictures regardless of his canine past. We spent all of that first morning getting acquainted and exchanging ideas on the new picture; then we went out to lunch. By the time we came back we were practically ready to start shooting and Mal was my favourite Paramount director. A few months later he directed me in one of the best silent pictures I ever made, entitled *The Grand Duchess and the Waiter*. This picture boosted me up to the top rungs of the Hollywood ladder... (Adolphe Menjou - M.M. Musselman, *It Took Nine Tailors*, New York, McGraw-Hill, 1948)

Precedentemente ad ogni possibile influenza da parte di Lubitsch, St. Clair si era già cimentato nelle tecniche di regia spesso associate a Lubitsch: la capacità di fare lunghi passaggi senza didascalie; la tendenza a diventare satirico quando si occupa di relazioni interpersonali; e soprattutto l’abilità di raccontare storie quando i volti dei personaggi non sono inquadrati e la macchina da presa si concentra invece su altri dettagli. Come per il bel lavoro della macchina da presa legato alle commedie romantiche di Lubitsch, St. Clair aveva già ricevuto le lodi dei critici per la splendida fotografia già dai suoi inizi alla FBO. St. Clair aveva anche incoraggiato le tecniche di recitazione “naturale” nei suoi attori, e l’aveva fatto più di un anno prima che Lubitsch realizzasse *The Marriage Circle*. (Ruth Anne Dwyer, *Malcom St. Clair. His films, 1915-1948*, Lanham, Md., & London, The Scarecrow Press, 1996)

*Prior to any possible influence from Lubitsch, St. Clair had already proved himself in filmmaking techniques often associated with Lubitsch: the ability to make long passages of film without titles; the tendency to become satirical when dealing with interpersonal relationships; and particularly the ability to tell stories when characters’ faces are off-screen while focusing the camera instead on other details. As for the beautiful camera work connected with Lubitsch’s romantic comedies, St. Clair had already been receiving the praise of critics for his dazzling photography since his early days at FBO. St. Clair had also been promoting “natural” acting techniques for his performers and had been doing so for more than a year before Lubitsch made *The Marriage Circle*. (Ruth Anne Dwyer, *Malcom St. Clair. His films, 1915-1948*, Lanham, Md., & London, The Scarecrow Press, 1996)*

Cortile di Palazzo d’Accursio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored : Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

VEDI NAPULE E PO’ MORI ! (Italia, 1924). R. e Sc.: Eugenio Perego. F.: Vito Armenise. In.: Leda Gys (*Pupatella*), Livio Pavanelli (*Billy*), Nino Taranto (*il fratello di Pupatella*). P.: Lombardo film, Napoli. 35mm. D.: 57’ a 18 f/s.

Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Cineteca del Comune di Bologna e Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Il film è stato restaurato da un nitrato originale imbibito, relativamente completo per quanto riguarda le immagini, ma privo di didascalie. Sulla base dei materiali non-film disponibili è stata creata una nuova serie di didascalie che sono state inserite nella versione restaurata per facilitare la comprensione del film.

The film was restored from an original nitrate print, tinted, relatively complete picture-wise, but lacking all intertitles. On the basis of available non-film materials, a new set of intertitles was been created and cut into the restored version, to help the comprehension of the film.

Accompagnamento musicale ispirato alla tradizione napoletana di Guido Sodo e François Laurent / *Musical accompaniment by Guido Sodo and François Laurent inspired by traditional Neapolitan music*

“Non avevo ancora sedici anni, ma già ero abbastanza ricercato per le feste di piazza, cantavo “a fronna ‘e limone” (canzoni a dispetto) e, a volte, venivo anche a recitare nelle “sceneggiate”. Un giorno, nella Galleria Umberto di Napoli, che qualcuno aveva soprannominato “L’ombrello dei pidocchi”, assieme a tanti artisti disoccupati, ero in attesa della provvidenziale “chiamata” quando vedo avvicinarsi due uomini, uno alto, un lumacone, l’altro piccolo, con gli occhialini a *pince-nez*. Mi vedono e uno dice all’altro: “Eccolo, è lui!”. Ebbi la sensazione che si trattasse di due sbirri. Non avevo niente da rimproverarmi, ma poiché non si sa mai, abbozzai una fuga. Il lumacone mi raggiunse, mi afferrò per la collottola e mi disse: “Guagliò, te vo’ abbuscà trenta lire ‘o juorno pe’ na ventine e juorne?” (ragazzo, vuoi guadagnare trenta lire al giorno per venti giorni?). “E ch’aggia fà?” (Che dovrei fare?) “O frate e Leda Gys” (Il fratello di Leda Gys). La paura mi passò d’incanto e fu così che debuttai nel cinema. I due erano Livio Pavanelli, il lumacone, era alto quasi due metri, e Perego, il regista del film, che tutti chiamavano “‘o Professore” (Il Professore)”.

Così Nino Taranto ricordava a chi scrive il suo esordio in questo film prodotto da Gustavo Lombardo, un’altra perla di quel cinema popolare napoletano di cui Leda Gys era l’incontrastata reginetta e che i critici snobbavano con stupida supponenza. (Vittorio Martinelli)

“I wasn’t even sixteen years old, but I was already quite requested for celebrations in the town square, I sang “a fronna ‘e limone” (mocking songs) and sometimes I would act in the “sketches”. One day, I was waiting along with a bunch of unemployed artists for the providential “call” in the Umberto di Napoli Gallery, which someone had nicknamed “The louses’ umbrella”, when I saw two men coming my way. One was tall and slug-like, and the other was short and wearing little pince-nez glasses. They saw me and one cried to the other: “There he is, that’s him!”. I had a feeling they were cops. I had nothing to hide, but since you can never be sure, I made a faint attempt to flee. The big slug caught up to me, grabbed me by the nape of my neck and said: “Guagliò, te vo’ abbuscà trenta lire ‘o juorno pe’ na ventine e juorne?” (hey boy, would you like to make thirty lire a day for twenty days?). “E ch’aggia fà?” (For doing what?) “O frate e Leda Gys” (Leda Gys’ brother). My fear dissolved into fascination and that’s how I debuted in cinema. The two men were Livio Pavanelli, the big slug who was almost two meters tall, and Perego, the film director who everyone called “ ‘o Professore” (The Professor). That is how Nino Taranto told the writer of his start in this film produced by Gustavo Lombardo, another jewel from Neapolitan popular film which saw Leda Gys as its uncontested queen and which was snubbed by critics with stupid disdain. (Vittorio Martinelli)

Emblema di quel biennio 1924-25 che sancisce il trionfo del cinema napoletano, e di quel sodalizio Lombardo-Perego-Gys che rinnoverà presto il successo della formula (con *Napoli è un canzone*, 1927 e *Napule e...niente cchiù*, 1928), *Vedi Napule e po’ mori!* è per certi versi una summa di ciò che la cinematografia napoletana dell’epoca sapeva offrire.

Come ci informano le cronache del tempo anche questa pellicola era caratterizzata da quelle *performance* dal vivo tipiche della produzione partenopea e che, anzi, raggiunsero in questo caso livelli di indubbia ricercatezza. Al cinema Moderno di Roma – ci informa «Il Tevere» – “oltre la numerosa orchestra, in un canto, dove l’addobbo veramente artistico del palcoscenico pone la collina incantevole di Posillipo, dodici pescatori, nel loro tradizionale costume, con chitarre e mandolini alternavano le nostalgiche canzoni ai fox-trots più allegri” e, non diversamente, anche a Torino e Napoli le proiezioni erano accompagnate da ricche orchestrazioni di strumenti tradizionali napoletani o balli di tarantella. È un cinema dunque che non vive semplicemente di un costante accompagnamento musicale ma che, letteralmente come quel Posillipo sul palcoscenico romano, sconfina nella sala, si sporge verso il suo pubblico legandolo a un’esperienza spettatoriale in cui cinema e teatro confondono continuamente i confini e le gerarchie.

Questo aspetto è evidente anche nel tessuto del film e indubbiamente, anche in questo caso, il film napoletano torna a confermare il suo carattere di cinema sonoro *ante litteram*. Ospitando numerose scene sonore, *Vedi Napule...* non dà solo visibilità a un ricco repertorio di suoni ma li radica anche alla finzione, mostrandoci una Leda Gys soggiogata dal suono (dall’invasata tarantella iniziale, allo scoramento causato dalla serenata dei posteggiatori, fino alla sfrenato canto collettivo finale nei cortei di Piedigrotta) che sembra quasi mettere a tema i caratteri tra l’evasione e il misterico, tipici della festa di Piedigrotta, e la peculiarità di una produzione cinematografica completamente stregata dalla musica e dalla canzone.

Forte anche dell’alibi che il soggetto del film gli offre (presentare la breve parabola di una scugnizza attratta dal mondo del cinema), Perego sembra entrare e uscire continuamente dalla finzione, ora aderendo pienamente alla napoletanità del film ora assumendo un occhio più critico, più “torinese” potremmo dire. Questo sguardo si riflette innanzitutto sui luoghi del film. La dinamica spaziale che lo anima, infatti, si rivela in grado di competere con i più celebri film partenopei, da *Assunta Spina* a *Lucia, Luci*; ritroviamo anche qui la Napoli degli scorci sul porto, di Marechiaro, dei *bassi* e dei *fondaco*. Soprattutto, anche

qui vediamo una città che mai fa da semplice sfondo ma che nella sua urbanistica partecipa in profondità e anzi anima gli eventi: la storia di Papatella in più punti appare come dramma di scoperta e di appropriazione spaziale, che la porterà dal basso, attraverso il transatlantico e gli studios americani fino a riappropriarsi della città partenopea in una nuova veste, nell'appartamento *liberty* borghese che domina la strada ma anche nella strada stessa – nel “ventre della città” per dirla con la Serao – al centro della quale i carri di Piedigrotta la porteranno in trionfo. (Paola Valentini)

Vedi Napule e po' mori! is emblematic of the two years from 1924-25 which confirmed the triumph of Neapolitan cinema as well as the Lombardo-Perego-Gys association that would soon go on to renew the formula's success (with Napoli è un canzone, 1927 and Napule e... niente cchiù, 1928). In a certain sense the film sums up everything Neapolitan cinema of that era had to offer. As we can see from the newspapers of that time, Vedi Napule... too was characterized by the live performances typical of Neapolitan productions, and in this case that aspect actually reached unquestionable levels of cultivation. At the Moderno cinema in Rome – we read in “Il Tevere” - “in addition to the large orchestra, twelve fishermen in traditional costumes with guitars and mandolins, alternated between nostalgic songs and cheerful fox-trots, set among the truly artistic stage decor representing the enchanting hill of Posillipo”, and no differently in both Turin and Naples, showings were accompanied by rich orchestrations of traditional Neapolitan instruments or by tarantella dances. Hence this cinema does not simply come with constant musical accompaniment. Like Posillipo on the Roman stage, it literally crosses over into the theater, protruding out towards the audience, connecting the audience in a spectatorial experience where cinema and theater constantly blur their borders and hierarchies. This aspect is also evident in the fabric of the film, and undoubtedly in this case as well, Neapolitan film confirms its nature as ante litteram sound film. With numerous sound scenes, Vedi Napule... not only gives visibility to a wide repertoire of sounds, but it also roots them to pretence, showing us Leda Gys subjugated by sound (from the initial, wild tarantella, to the dejection caused by the vendor's serenade, to the final unbridled collective song during the Piedigrotta parades), which almost seems to create musical themes for characteristics falling between evasion and mystery, typical of the Piedigrotta celebrations, and of the peculiarity of a cinematographic production that is completely bewitched by music and song.

Perego also gained strength from the alibi offered to him by the film's story (presentation of the brief rise and fall of a waif attracted to the world of cinema), and he seems to go constantly in and out of pretence, first adhering fully to Neapolitan nature of the film, then taking, we could say, a more critical, more “Turin-like” look. This view is first of all reflected in the film locations. The spatial dynamic that brings the film to life in fact reveals itself as fully capable of competing with the most famous Neapolitan films, from Assunta Spina to Lucia, Luci. We also see here the Naples of port-side views, of Marechiaro, of the slums and the shanties. Above all though, we see a city that is never simply in the background, that in the character of its urban life participates actively and actually brings the events to life: At several points the story of Papatella seems to be a drama of discovery and spatial appropriation that will take her from the slums, on a transatlantic liner and through the American studios, to the point of reclaiming the city of Parthenope under a new guise, in the bourgeois liberty apartment that dominates the street, but also in the street itself – in the “belly of the city” to say it with Serao – where the Piedigrotta chariots will carry her triumphantly down the center. (Paola Valentini)

ore 23.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

THE LIVING NICKELODEON

Il gruppo del Living Nickelodeon comprende Rick Altman (direttore e pianista), Ann Lamond (soprano), Corey Creekmur (effetti sonori) e Lauren Rabinovitz (proiezione delle diapositive).

The Living Nickelodeon troupe includes Rick Altman (director and pianist), Ann Lamond (soprano), Corey Creekmur (sound effects) and Lauren Rabinovitz (slide projection).

Il *Living Nickelodeon* è un nuovo tipo di spettacolo. Ricostruendo la prassi delle esibizioni cinematografiche nel periodo precedente la prima guerra mondiale, il *Living Nickelodeon* raccoglie diversi tipi di intrattenimento in un programma multimediale. I film, scelti attentamente tra quelli del Museum of Modern Art di New York e della Paper Print Collection presso la Library of Congress, comprendono sia capolavori poco conosciuti di registi noti come Edwin S. Porter, D. W. Griffith e Lois Weber, sia certi film scelti per la varietà degli accompagnamenti stimolanti che presentano.

Oggi troppo spesso si pensa al Nickelodeon come a una sala cinematografica, benché vi trovassero spazio regolarmente anche gli altri media. Il *Living Nickelodeon* è orgoglioso di presentare i quadri di canzoni illustrate provenienti dalla collezione della Marnan collection. Queste lastre di vetro colorate a mano, di 8 x 10 cm. servivano al nickelodeon come elemento principale per l'intrattenimento e il coinvolgimento del pubblico. Come nei programmi d'epoca, anche il *Living Nickelodeon* fa un largo uso di annunci e pubblicità su lastre di lanterne magiche. Il *Living Nickelodeon* è costituito da diversi programmi brevi, ognuno dei quali esemplifica un tipo di accompagnamento diffuso nel periodo dell'ante-guerra. L'esito delle nostre ricerche dimostra che la musica, in questo primo periodo, era usata tra un film e l'altro piuttosto che durante i film. Molti film erano accompagnati da una musica di sottofondo. Altri erano accompagnati dalle canzoni che li avevano

ispirati. Attorno al 1910 era una pratica comune quella di scegliere canzoni popolari come accompagnamento, ma non per la loro musica bensì secondo le immagini suggerite dal titolo o dal testo della canzone. Nel tentativo di aiutare la audience a cogliere un periodo in cui lo spettatore era molto più attivo di quanto non lo sia diventato più tardi, il *Living Nickelodeon* invita a “cantare insieme”, i performer interpellano il pubblico per indurlo in un’esperienza di partecipazione attiva. (Rick Altman)

The Living Nickelodeon is a new kind of show. Reconstructing pre-World War I cinema exhibition practices, The Living Nickelodeon brings together several types of entertainment in a multimedia program. The films, carefully chosen from New York’s Museum of Modern Art and the Paper Print Collection at the Library of Congress, include little-known masterpieces by well-known directors like Edwin S. Porter, D. W. Griffith, and Lois Weber, as well as several films chosen for the variety of accompaniment challenges that they present.

Today we too often think of nickelodeons as film theaters, whereas in fact they regularly featured other media as well. The Living Nickelodeon is proud to feature illustrated song slides from the Marnan Collection. These 8 x 10 cm hand-colored glass slides served as the nickelodeon’s main basis for live entertainment and audience participation. Like period programs, The Living Nickelodeon also makes heavy use of lantern slide advertisements and announcements.

The Living Nickelodeon is made up of several different short programs, each exemplifying one type of accompaniment practice common during the prewar period. Our research has demonstrated that during this early period music was often used between the films rather than during them. Many films were accompanied only while a sound source remained on-screen. Others were accompanied by the songs that inspired them. Around 1910 a common practice was to choose popular songs as accompaniment, not by their sound but according to connections with the image suggested by the song’s title or lyrics.

In an attempt to help audiences relive a period when film spectatorship was much more active than it has since become, The Living Nickelodeon uses singalongs, constant chatter among the performers, and interpellation of spectators to induce an experience of active audience participation. (Rick Altman)

Overture: “Ah! Sweet Mystery of Life” (1910), Versi di / *Lyrics by* Rida Johnson Young, Musica di / *Music by* Victor Herbert.

PARTE I: Solo musica / Source music only

DRESS PARADE OF SCOUTS, ST. LOUIS EXPO (tr. l.: *Parata in uniforme di Scout, Expo di St. Louis*. Biograph, 1904, D.: 1’08”). Girato come molti altri alla Esposizione commerciale in Louisiana, il film registra le manovre degli scout statunitensi e dei loro corrispondenti filippini / *Shot like hundreds of others at the Louisiana Purchase Exposition, this film records the maneuvers of U.S. scouts and their Filipino counterparts.*

Accompagnamento / *Accompaniment:* “You’re a Grand Old Flag” (1906). Parole e musica di / *Words & music by* George M. Cohan.

THE COWBOY AND THE LADY (tr. l.: *Il cowboy e la signora*. Biograph, 1903, D.: 1’19”). R.: Billy Bitzer

Girato da Billy Bitzer nello studio Biograph di New York City, questo film riprende alcuni motivi dalla smania contemporanea per i cowboy / *Shot by Billy Bitzer in Biograph’s New York City studio, this film borrows motifs from the contemporary cowboy craze.*

Accompagnamento / *Accompaniment:* “Champagne Rag” (1910). Musica di / *Music by* Joseph F. Lamb.

Lastre di Canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides:* “In the City of Sighs and Tears” (1902). Parole di / *Words by* Andrew B. Sterling, musica di / *music by* Kerry Mills. Immagini di / *Slides by* Wheeler or Harston travestito da / *disguised as* Lubin.

A DISCORDANT NOTE (tr. l.: *Una nota dissonante*. Biograph, 1903, D.: 38”). R.: Billy Bitzer

Girato sempre da Bitzer, questo è uno tra i tanti film del periodo che ritrae il fare musica — se si può definire tale! / *Also shot by Bitzer, this is one of many period films portraying the making of music—if you can call it that!*

Accompagnamento / *Accompaniment:* “Wait Till the Sun Shines Nellie” (1905). Parole di / *Words by* Andrew B. Sterling, musica di / *music by* Harry Von Tilzer.

THE MELOMANIAC (tr. l.: *Il melomane*. Méliès, 1903, D.: 1’58”).

“Senti come suonano quelle linee telefoniche”, ma questo film dà un nuovo significato all’espressione, poiché il capo banda (interpretato dallo stesso Méliès) introduce una nuova ed entusiasmante forma di trascrizione musicale / *“Just listen to those telephone wires sing!” goes the saying, but this film brings new meaning to the expression, as the bandmaster (played by Méliès himself) introduces a heady new form of musical transcription. Accompaniment: “America” (“God Save the Queen”). Words by Samuel F. Smith, music source unknown.*

Lastre di canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides:* “She Waits By the Deep Blue Sea” (1905). Parole di / *Words by* Edward Madden, Musica di / *Music by* Theodore Morse. Immagini di / *Slides by* Scott & Van Altena

THE IRRESISTIBLE PIANO (tr. l.: *Il piano irresistibile*. Gaumont, 1907). 16mm. D.: 4’32”. Da Museum of Modern Art

Un altro film importato dalla Francia che richiede al pianista del posto di seguire le buffonate di un pianista sullo schermo / *Another French import requiring the resident pianist to follow the antics of an on-screen pianist.*

Questa copia in 16mm. proviene dalla collezione del MOMA / *This 16mm print is from the MOMA collection.*
Accompagnamento / *Accompaniment*: "Sensation" (1908). Musica di / *Music* by Joseph F. Lamb.

PARTE II: Giochi di parole / *Accompaniment by verbal pun*

THE SUBURBANITE (tr. l.: *La mania dei sobborghi*. Biograph, 1904, D.: 8'07").

Il sogno di una vita migliore nei sobborghi non risale al secondo dopoguerra, bensì al periodo che precede la prima guerra mondiale. Girato dall'altra parte del fiume di fronte a New York ad Asbury Park, New Jersey, questo film rivela tutte le gioie e i piaceri della vita in periferia / *The dream of a better life in the suburbs dates not from after WW II but from before WW I. Shot across the river from New York City in Asbury Park, New Jersey, this film reveals all the joys and pleasures of suburban life.*

Accompagnamento: motivi conosciuti del periodo / *Accompaniment: well-known tunes of the period*: "Home on the Range", "Wait for the Wagon", "Oh, Dear, What Can the Matter be?", "Rock-a-bye Baby", "Melancholy Baby", "It's a Long Way to Tipperary", "Forty-five Minutes from Broadway", "Give My Regards to Broadway", "The Old Grey Mare", "I Don't Care", "Crown Him with Many Crowns", "I Want to Go Back to Michigan".

Canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides*: "Some of These Days" (1910). Parole e musica di / *Words & music* by Shelton Brooks. Immagini di / *Slides* by Scott & Van Altona.

SCHNEIDER'S ANTI-NOISE CRUSADE (tr. l.: *La crociata anti-rumore di Schneider*. Biograph, 1909, D.: 5'44"). Tra il 1907 e il 1910, molti film erano basati su motivi musicali, incluso questo gioiello poco conosciuto, diretto da D. W. Griffith e girato da Billy Bitzer e Arthur Marvin. La parte della moglie è interpretata da Florence Lawrence, la "ragazza Biograph" / *Between 1907 and 1910, many films were based on sound motifs, including this little-known gem directed by D. W. Griffith and shot by Billy Bitzer and Arthur Marvin. The part of the wife is played by Florence Lawrence, the "Biograph Girl".*

Accompagnamento: motivi noti del periodo / *Accompaniment: well-known tunes of the period*: "Only a Message from Home Sweet Home", "When Johnny Comes Marching Home", "Everybody Works but Father", "There'll be a Hot Time in the Old Town Tonight", "Only a Bird in a Gilded Cage", "My Gal Sal", "Has Anybody Here Seen Kelly?", "Steal Away", "Blest Be the Tie That Binds"

Canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides*: "All Alone" (1911). Parole di / *Words* by Will Dillon, musica di / *music* by Harry von Tilzer. Immagini di / *Slides* by Scott & Van Altona.

PARTE III: Accompagnamento con musica che ripropone i contenuti emotivi del film / *Accompaniment by music matching the film's emotional content*

SLIM JIM AND JACK FAT AT LUNA PARK (tr. l.: *Jim il magro e Jack il grasso al Luna Park*. Vitagraph, 1910). 16mm. D.: 5'30". Da Museum of Modern Art

Durante i primi anni del secolo, Coney Island era sia una destinazione presa di mira dai New Yorkesi, sia il luogo prescelto dall'industria cinematografica. Questa copia in 16mm del MOMA ha i titoli principali e le didascalie in tedesco / *During the early years of the century, Coney Island was both a destination of choice for New Yorkers and a topic of choice for the growing film industry, usually with a twist or two. This MOMA 16mm print has German main and intertitles.*

Accompagnamento: selezione da / *Accompaniment: selections from* Sam Fox Moving Picture Music. Musica di / *Music* by J. S. Zamecnik (1912). Scena di guerra, Danza del velo orientale, Musica grottesca o da clown, Marcia funebre, Musica marinara, Trio di musica orientale, Scena di guerra / *War Scene, Oriental Veil Dance, Grotesque or Clown Music, Funeral March, Sailor Music, Oriental Music Trio, War Scene.*

Canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides*. "When Broadway Was a Pasture" (1911). Parole di / *Words* by Joe McCarthy, musica di / *music* by Al. Piantadosi. Immagini di / *Slides* by Scott & Van Altona.

OSUSPENSE (Rex, 1913). 35mm. D.: 8s

Da Museum of Modern Art

Lois Weber è stata una delle più importanti registe donna del muto. Questo film rivela ampiamente il suo talento, proponendo un effetto speciale dopo l'altro. È da notare, in particolare la ripresa dal buco della serratura, le straordinarie trovate dello schermo separato, la ripresa soggettiva / *Lois Weber was one of the earliest and most important female silent film directors. This film amply reveals her talents, as it features one special effect after another. Notice in particular the keyhole shot, the extraordinary split-screen treatments, the overhead subjective shot, and the carefully placed mirror shots.* Questa copia del MOMA proviene da un master restaurato dal British Film Institute / *This 35mm MOMA print is from a master restored by the British Film Institute.*

Accompagnamento: selezione da / *Accompaniment: selections from* Sam Fox Moving Picture Music. Musica di / *Music* by J. S. Zamecnik (1912): *Death Scene, Mysterious - Burglar Music I, Mysterious - Burglar Music II, Hurry Music (for Duels), Hurry Music (for Struggles)*

Canzoni illustrate / *Illustrated Song Slides*: "My Lovin' Picture Man" (1913). Parole e musica / *Words & music* by Ben and Dave Levy & Leo Friedman. Immagini di / *Slides* by DeWitt C. Wheeler

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

ore 11.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Omaggio a Jürgen Böttcher

DIE MAUER (tr. l.: *Il muro*, Germania, 1989). R.: Jürgen Böttcher. 35mm. D.: 90' a 24 f/s. Col.

Versione tedesca / *German version*. Da: Münchner Filmmuseum, con permesso di Progress Film-Verleih (Berlino)

"Immagini e suoni originali del Muro, prima e dopo la sua caduta, fino al gennaio 1990, composti come delle icone. Concentrati sui luoghi di Brandenburger Tor, Potsdamer Platz e Reichstag. Proiezioni di citazioni cinematografiche storiche sul Muro che sta cadendo." (Dal catalogo della 33esima *Settimana del documentario* di Lipsia, 1990). E il raggio luminoso del suo proiettore, Böttcher lo filma come un lanciafiamme che brucia un buco nello spazio, nel tempo. (Enno Patalas)

"*Original images and sounds from the Wall, before and after its fall, through January 1990, put together like icons. Concentrated on the locations of Brandenburg, Tor, Potsdamer Platz and Reichstag. Projections of historical film excerpts on the Wall as it falls.*" (From the catalogue of the 33rd week of a documentary on Leipzig, 1990). Böttcher films the luminous ray of his projector as if it were a flame thrower burning a hole in space and time. (Enno Patalas)

ore 15.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Film coloniali ed esotici / Colonial and exotic films

Programma 3 - Sanders: home away from home

Presenta Nico de Klerk (Nederlands Filmmuseum)

FAMILIE SANDERS ONTVANGT BEZOEK / THE SANDERS FAMILY RECEIVES VISITORS (Olanda, 1935).

16mm. L.: 39m. D.: 3' a 20 f/s. Bn

Da: Nederlands Filmmuseum

Copia restaurata nel 2000 da copie 16mm invertibili originale / *Print restored in 2000 from original 16mm reversal prints.*

HUIZE SANDERS TE LEBONG DONOK / THE SANDERS MANSION AT LEBONG DONOK (Olanda, 1935).

16mm. L.: 46m. D.: 4' a 20 f/s. Bn.

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

DE PASAR GAMBIR TE BATAVIA SEPTEMBER 1934 / THE GAMBIR MARKET IN BATAVIA, SEPTEMBER 1934 (Olanda, 1934). 16mm. L.: 82m. D.: 7' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

DE BEDIENDEN VAN DE FAMILIE SANDERS / THE SERVANTS OF THE SANDERS FAMILY (Olanda, 1935).

16mm. L.: 58m. D.: 5' a 20 f/s. Bn.

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

ONDERNEMINGSOPNAMEN / INDUSTRIAL VIEWS (Olanda, 1931-1934)

16mm. L.: 86m. D.: 8' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

FAMILIE SANDERS ONTVANGT GASTEN / THE SANDERS FAMILY RECEIVES GUESTS (Olanda, 1932

circa). 16mm. L.: 75m. D.: 7' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

FESTIVITEITEN LEBONG DONOK / FESTIVITIES, LEBONG DONOK (Olanda, 1932-1937). 16mm. L.: 81m. D.: 7' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

PRETTIGE HERINNERINGEN UIT ONS LEVEN TE LEBONG DONOK / PLEASANT MEMORIES OF OUR LIFE AT LEBONG DONOK (Olanda, 1932). 16mm. L.: 70m. D.: 6' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

VERTREK FAMILIE SANDERS UIT NEDERLANDS-INDIË / DEPARTURE OF THE SANDERS FAMILY FROM THE DUTCH EAST-INDIES (Olanda, 1937). 16mm. L.: 90m. D.: 8' a 20 f/s. Bn

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

Il cinema amatoriale delle Indie orientali olandesi ha arricchito il genere con una sua propria collezione di scene. Questi film cominciano spesso in terra natale, sul molo di Amsterdam, o di Genova ed ogni altro porto dove la gente saliva sulla nave e salutava la famiglia. Porti di richiamo - quali Port Said, Colombo - erano inclusi frequentemente in queste immagini.

A chiudere questi film erano spesso altre scene di molo, quelle della partenza dalle colonie per andare in licenza, o lasciare definitivamente la colonia.

Specifiche condizioni sociali nelle Indie orientali olandesi, in particolare nelle comunità isolate e relativamente piccole - possono aver ampliato ulteriormente il genere. Ciò è più che evidente nei film amatoriali della famiglia Sanders. Sanders possedeva una miniera d'oro vicino a un piccolo distretto coloniale di Sumatra. Amici, colleghi, dignitari o servitori adempivano il ruolo svolto tradizionalmente dalla famiglia e dai bambini nelle scene di vita domestica. In questi film, la sfera del privato si allarga (Sanders gira persino un film a casa di qualcun altro!) La vita quotidiana è fatta di lavoro, visite, viaggi e vacanze ufficiali. Un interessante *leitmotif* in questi film sono le scale di fronte alla residenza dei Sanders, che collegano il mondo esterno con quello interno, i quali sembrano essere, in questi film, molto più vicini l'uno all'altro. (Nico De Klerk)

The Dutch East-Indian home movie has added its own particular 'stock scenes' to the genre. They often begin in the home land, on the quay in Amsterdam, or Genoa or any other port where people stepped on the boat and said goodbye to their families. Ports of call – Port Said, Colombo – were often included in these images. Another quay scene, when leaving the colony again – on furlough or definitely – often completes these films.

Specific social conditions in the Dutch East-Indies, particularly in relatively small, isolated communities may have 'stretched' the genre even more. Nowhere does this become more clear than in the collection of home movies of the Sanders family. Mr. Sanders owned a goldmine near a small settlement in Sumatra. Friends, colleagues, dignitaries, or servants fulfilled the roles traditionally played by family and children in these records of domestic life. In these films the sphere of the private is more diffuse (Sanders even shot a home movie in someone else's home!). Daily life consisted of work, visits, trips and official holidays. An interesting leitmotif in these films are the stairs in front of the Sanders residence, connecting the inside and the outside world, which appear to be so much closer to each other in these films. (Nico de Klerk)

Ore 16.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored:

LE ROI DU CIRQUE (Francia/Austria, 1924)

R.: Max Linder, Eduard-Emile Violet. Sc.: Max Linder. In.: Max Linder (Max De Pompadour), Vilma Banky (Ketty), Julius von Szöregy, Eugen Burg, Ernst Günther, Viktor Franz. P.: Vita-Film, Vienna.

35mm. L.: 1246m. D.: 56' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Gabriel Thibaudeau

Il progetto di restauro del film è stato avviato nel 1991 dalla Cinémathèque Royale de Belgique, in collaborazione con il Nederlands Filmuseum e l'Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, e si è sviluppato nell'ambito del Progetto Lumière. Purtroppo non è stato possibile ritrovare materiali completi di buona qualità e il restauro che verrà presentato in questa occasione, costituisce un interessante caso di studio che verrà presentato dal curatore del restauro Noël Desmet e, dopo la proiezione, discusso con i presenti.

The project to restore the film was begun in 1991 by the Cinémathèque Royale de Belgique in collaboration with the Nederlands Filmuseum and l'Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, and it was developed as part of the Lumière Project. Unfortunately it was not possible to find complete material of good quality. The restoration presented here constitutes an interesting case study that will be presented by Noël Desmet, curator of the restoration, and discussed after the screening.

Un critico di *Variety* vide il film durante una proiezione privata a Londra nel 1924 e lo acclamò come “senza dubbio una delle migliori commedie mai realizzate” elogiando l'inventività di questo capolavoro comico, costruito in maniera superba. “Max Linder fa un grande ritorno nelle vesti di Pompadour. Non fa mai il pagliaccio e la maggior parte delle sue gesta sono deliziosamente originali... Linder praticamente è al centro dell'azione, mentre tutti gli altri personaggi semplicemente completano un quadro perfetto”. Max comprò i diritti dal produttore austriaco assicurandosi la distribuzione tramite la Compagnia francese Aubert. *Le Roi du Cirque* fu presentato a Parigi nel febbraio del 1925 e riscosse un ottimo successo di pubblico, oltre che tra i critici. Ciò avrebbe probabilmente condotto ad un ulteriore passo avanti nella carriera di Linder, ma sfortunatamente non fu così. Linder si suicidò il 31 ottobre del 1925. Il film scomparve dopo la sua tragica morte e non fu più proiettato per molti anni, benché non fosse stato dimenticato. (Catherine A. Surowiec, a cura di, *The European Film Archives at The Crossroads*, Lumière Project, 1996)

A Variety critic saw it at a private screening in London in June 1924, and hailed it as “without doubt one of the best comedies ever screened”, praising the inventiveness of this superbly-constructed comic masterpiece. “Max Linder makes a

great comeback as de Pompadour. He never clowns and much of his business is delightfully original... Linder practically plays the thing himself with every other character merely forming part of a perfect frame."

Max bought the rights from the Austrian producer and secured a distribution deal with the French company Aubert. Le roi du cirque premiered in Paris in February 1925, and was a resounding critical and commercial success. It probably would have led to a new stage in his career (there were several projects in the offing), but sadly this was not to be. Linder committed suicide on 31 October 1925. The film disappeared after Linder's tragic death, and was unseen for years, although it was obviously not forgotten. (Catherine A. Surowiec, Ed. by, The European Film Archives at The Crossroads, Lumière Project, 1996)

Cinema Fulgor

ore 9.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

MARQUIS D'EON, DER SPION DER POMPADOUR (t. it.: *Il Marchese D'Eon, la spia della Pompadour*, Germania, 1928). R.: Karl Grüne. F.: Fritz Arno Wagner. In.: Fritz Kortner, Liane Haid, Alfred Gerash, Mona Maris, Karl Grauman. 35mm. L.: 2694m. D.: 118' a 20 f/s. Bn

Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles*. Da: Cinemateca Portuguesa, in collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna

Restaurato nel 2000 da una copia nitrato / *Restored in 2000 from a nitrate print*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Dopo essere stato folgorato da Chaplin, ho capito - comprensione poi divenuta convinzione - che è sempre da una precedente espressione mimica e gestuale che nasce l'espressione linguistica. (Fritz Kortner, Deutsche Kinemathek Berlin, 1970)

Sin dai giorni e dalle notti di lavoro durante le riprese di *Schatten* so che Kortner incarna un'unità rarissima. Una finezza intellettuale ed emozionale, con sottili legami tra cosciente e incosciente, che può mutare di colpo, in modo inatteso, in virilità molto aggressiva / combattiva / estroversa. Una sensibilità che contiene ricchezze di sfumature psicho-somatiche e quindi si esprime non soltanto in palpiti / spasmi ma, talvolta, anche con un pugno.

Certo, nel cinema, che è di natura visuale, la forza di una delicata sensibilità è più evidente dell'intelligenza sfrenata, passionale. Ma che quest'uomo intelligente, ipersensibile, sia anche un fascio di muscoli forti che si possono tendere - fino a scagliare un pugno - mi sembra meraviglioso. (Arthur Robison, *Wie ich Fritz Kortner sehe...* in Heinz Ludwig, a cura di, *Fritz Kortner*, Berlin 1928)

After being struck by Chaplin, I understood - and understanding which later became a belief - that linguistic expression / words always come out of prior mimetic and gestural expression. (Fritz Kortner, Deutsche Kinemathek Berlin, 1970).

Since the days and night of work while filming Schatten, I have known that Kortner embodies an extraordinarily rare unity. An intellectual and emotional subtlety, with delicate links between the conscious and unconscious, that can suddenly and unexpectedly turn into aggressive / combative / extroverted virility. Sensitivity rich with psychosomatic nuances which sometimes expresses itself not only with throbs / spasms, but sometimes also with a punch.

Clearly in cinema, which is of a visual nature, the strength of delicate sensitivity is more evident than the unbridled, passionate intelligence. But the fact that this intelligence and hypersensitivity is also a bundle that can tighten - to the point of throwing a punch - seems marvelous to me. (Arthur Robinson, "Wie ich Fritz Kortner sehe..." in Heinz Ludwig, ed. by, Fritz Kortner, Berlin 1928)

ore 11.00

Rodolfo Sonego: Storia di uno (sceneggiatore) italiano / Story of an Italian (script-writer)

LO SCOPONE SCIENTIFICO (Italia, 1972)

R.: Luigi Comencini. S., Sc.: Rodolfo Sonego. F.: Giuseppe Ruzzolini. In.: Alberto Sordi, Bette Davis, Silvana Mangano, Joseph Cotten, Domenico Modugno. P.: Dino De Laurentiis/Intermarco. 35mm. D.: 116' a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Ancora più decisamente simbolica è la struttura dello *Scopone scientifico*. Costruendo questo racconto non mi era passato per la mente di scrivere qualcosa che riguardasse i baraccati romani e il potere, ma il rapporto tra il popolo e il potere, l'emotività del popolo e la grande razionalità del potere. Lì si dice soltanto, con molto pessimismo, scetticismo scientifico, che questa partita a carte con il potere non sarà mai vinta. Chi ha il potere e gioca in quel modo, al rialzo, avrà sempre la meglio su chi non ha il potere e al rialzo non potrà mai giocare. Tutto questo dentro il fatto che racconto, dentro quella

cornice, che queste considerazioni hanno un valore. L'idea del soggetto è presa dalla realtà, avevo assistito coi miei occhi, vicino a Napoli, in un albergo, all'arrivo di un'americana in Rolls Royce, attesa da due napoletani poverissimi, per la partita. Era una storia che andava avanti da anni, lei prestava loro i soldi, e poi glieli vinceva, ma loro speravano sempre... (Rodolfo Sonego in Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Mondadori, 1984)

The structure of Scopone scientifico (t.n. an Italian card game) is even more decidedly symbolic. While putting this story together, it didn't even cross my mind to write something about Roman shanty dwellers and power, but instead the relationship between the people and power, the emotionality of the people and the great rationality of power. All that is said there, with much pessimism, scientific skepticism, is that this card game with power will never be won. He who has power and plays that way, upping the ante, will always get the better of he who does not have power and will never be able to up the ante. All of this lies within the fact that, within that framework, I relate that all of these thoughts have value. The idea for the story was taken from real life. I saw it with my own eyes. In a hotel near Naples, two poverty stricken Neapolitans waited for an American woman, who arrived in a Rolls Royce, to play a game of cards. It had been going on for years. She would loan them the money, and then she would win it back from them, but they kept hoping... (Rodolfo Sonego in Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Mondadori, 1984)

ore 14.45

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Film coloniali ed esotici / Colonial and exotic films

Programme 4: African adventures

AFRIKAANS AVONTUUR, DE REIZEN VAN THEO REGOUT / AFRICAN ADVENTURE, THE JOURNEYS OF THEO REGOUT (Olanda, 1998). Composizione curata da Ruud Visschedijk. P.: NFM. 16mm. L.: 729m. D.: 75' a 18 e 24 f/s. Bn e colore

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

Copia restaurata da diverse copie 16mm Ektachrome / *Print restored in 1997 from original 16mm reversal prints*.

Theo Regout (1901-1988) è stato un accanito viaggiatore. Nato da una famiglia d'industriali, i quali possedevano fabbriche di ceramica e di porcellana, preferì non continuare sulle orme dei suoi antenati. Tra il 1924 e il 1964 fece viaggi sempre più lunghi per tutti i continenti salvo l'Antartico. La sua macchina da presa era un compagno di viaggio inseparabile. Benché Regout riuscisse a viaggiare grazie al capitale di famiglia, una parte dei soldi per finanziare i suoi viaggi proveniva dalle centinaia di conferenze tenute di fronte agli specialisti e al pubblico profano. Questi discorsi erano seguiti da una selezione delle riprese fatte, accompagnate da didascalie e musica al grammofono. La selezione è stata realizzata da Ruud Visschedijk, riprendendo i racconti di viaggio africani di Regout, tra il 1930 e il 1950. (Nico De Klerk)

Theo Regout (1901-1988) was an inveterate traveller. Born in an industrial family who owned ceramics and china factories, he preferred not to follow in his ancestors' footsteps. Between 1924 and 1964 he made ever more extensive journeys, covering all continents except Antarctica. His film camera was his most constant companion. Although the family capital allowed Regout to travel in the first place, part of the money for financing his travels came from the hundreds of talks he gave for both specialized and lay audiences. These talks were followed by a compilation of the shots he had made, with intertitles and accompanied by gramophone music. This programme was compiled by Ruud Visschedijk from the African travelogues Regout made in the 1930s and 1950s. (Nico De Klerk)

ore 16.00

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

EYES OF THE UNDERWORLD (USA, 1929) R.: Leigh Jason. In.: Bill Cody, Sally Blane, Arthur Lubin, Harry Tenbrook, Charles Clary, Monte Montague. 35mm. L.: 1200m. D.: 45' a 24 f/s

Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

Nella scatola della prima bobina c'era una nota di Myrtil Frida a Praga, luogo d'origine della copia: "mediocre gangster film". Mediocre forse sì, però l'azione è incalzante e una volta che hai cominciato, non puoi smettere di guardarlo. È un secondo programma Universal, realizzato con una certa baldanza dai registi Leigh Jason e Ray Taylor, usando come principale location la dimora costruita per la famiglia Shelby in *Uncle Tom's Cabin*. Ci sono frequenti effetti visivi - ombre, impressionanti angolature - che devono qualcosa alla tradizione europea della Universal. A Monty Montague, che solitamente interpreta brutti ceffi da western, qui tocca il ruolo d'alleggerimento comico di un giardiniere; ed è un po' troppo massiccio. Star del film sono Sally Blane, sorella di Loretta Young, donna molto più attraente dal vivo che sullo schermo, e Bill Cody, che se la cava per via della sua energia, ma certo non ha molta personalità. (Kevin Brownlow)

There was a note in the top can from Myrtil Frida in Prague, where the print originated, saying this was only “a mediocre gangster film”. Mediocre it may be, but the action never stops and you can’t stop watching it. It is a Universal programmer, made with panache by directors Leigh Jason and Ray Taylor, using as a main location the mansion built for the Shelby family for Uncle Tom’s Cabin. There are frequent visual effects - shadows, striking angles - which owe something to Universal’s European tradition. Monty Montague, who usually plays western heavies, is here given the comic relief role of a gardener, and he is a bit too broad.

The film stars Sally Blane, the sister of Loretta Young, who was much more attractive in real life than on the screen, and Bill Cody, who gets by through his energy, but hasn’t much screen personality. (Kevin Brownlow)

ore 16.45

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Orson Welles

Nel 1995, dopo aver terminato il documentario dal titolo *Orson Welles: the One Man band*, Oja Kodar – per molti anni compagna di vita e collaboratrice di Welles – ha offerto al Filmmuseum di Monaco le opere postume lasciatele in eredità da Welles. Qui la donazione è stata catalogata con lo scopo di rendere il maggior numero di film accessibili. Il lavoro si differenzia fondamentalmente dalle ricostruzioni tradizionali: non si tratta purtroppo di una ricostruzione di film effettivamente esistiti, bensì di un restauro e dell’elaborazione di materiali allo stato grezzo, i quali non erano mai stati concepiti per un’eventuale distribuzione. Il modo di lavorare di Orson Welles - che seguiva alcuni progetti filmici per decenni cambiando contemporaneamente e a più riprese la loro concezione (come per esempio per *Don Quichote*) o certi temi (*Il Mercante di Venezia* di Shakespeare, *Moby Dick* di Melville, la storia dell’incantesimo e della magia) e i luoghi dell’azione (Londra, Vienna, Parigi) i quali vengono sempre ripresi ed elaborati diversamente. Ciò rende particolarmente difficile il riordino dei materiali.

I cortometraggi sinora messi a punto dal Filmmuseum, prendono tutti le mosse da diverse premesse e percorrono di volta in volta una via propria nell’elaborazione dei materiali tramandati. Oltre ai titoli menzionati, si sta lavorando attualmente sui film *The Deep* e “*Filming The Trail*” by Orson Welles. (Stefan Droessler)

In 1995, after completing the documentary entitled Orson Welles: the One Man Band, Oja Kodar – Welles’ life companion and co-worker for many years – offered the Munich Filmmuseum the posthumous works left to her by Welles. The donation was accepted and catalogued, with the aim being to provide access to as many films as possible. However, the nature of the work to be done is different than that of traditional reconstruction. Unfortunately we are not dealing with the reconstruction of films that actually existed, the issue here is to restore and elaborate upon material still in a raw state that was never conceived of for distribution. Orson Welles worked on some film projects for decades, changing simultaneously and again and again, their conception (like for example with Don Quichotte), certain themes (The Merchant of Venice by Shakespeare, Moby Dick by Melville, the story about the spell and the magic) and the locations (London, Vienna, Paris) which were always filmed and reworked in a different way. This way of working makes it particularly difficult to put the material in order.

The short films that have been put together so far by the Filmmuseum all start from different premises, and each takes a separate path in the elaboration of the material received. In addition to the titles already mentioned, films The Deep and “Filming the Trail” by Orson Welles are currently being worked on. (Stefan Droessler)

ORSON WELLES’ LONDON (1968-1971). R. e P.: Orson Welles. F.: Giorgio Tonti, Tomislav Pinter, Ivica Rajkovic, Gary Graver. In.: Orson Welles, Charles Gray, Jonathan Lynn, Oja Kodar. 35mm (parziale Blow-up da 16mm). D.: 31’ a 24 f/s.

Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum

Restaurato nel 2000 dal Filmmuseum München / *Restored in 2000 by Filmmuseum München*

Nel 1968 Welles cominciò a girare uno speciale televisivo per la CBS, che doveva chiamarsi, in un primo momento *Orson’s Bag* e doveva presentare vari luoghi d’azione europei. Quando il finanziamento del progetto fu sospeso a causa del suo contributo ad una satira nixoniana, Welles portò comunque avanti il progetto con il titolo *The One-Man Band* ampliandolo fino a farne un saggio autobiografico, di cui singoli episodi furono completati in diverse fasi di realizzazione. *Orson Welles’ London* si compone di cinque episodi, scritti da giovani autori inglesi: *Churchill*, *Swinging London*, *Four Clubmen*, *Stately Home* e *Tailors*. In alcuni degli episodi Orson interpreta più ruoli contemporaneamente, come, tra gli altri, un musicista di strada, un poliziotto, una venditrice di fiori, un cinese, un marinaio; in *Swinging London* interpreta un hippie mentre in *Four Clubmen*, tutti i gentlemen inglesi. Tutte le riprese esterne ebbero luogo a Londra nel 1968, quelle in interni, a Roma. Nel 1971 Welles si recò ancora una volta a Londra insieme all’operatore Gary Graver per girare gli inizi. Nello stesso anno, il 1971, nascevano i primi tagli per *Stately Homes* che Welles aveva girato in 16mm nel giardino della sua casa ad Orvilliers vicino a Parigi.

Il film utilizza parti della copia lavoro, ma secondo le intenzioni di Welles, vi è stato aggiunto anche materiale non elaborato. Il positivo 35mm e 16mm è stato duplicato, il materiale magnetico disponibile è stato inserito, mixato e riversato in ottico. Il sonoro della sequenza *Four Clubmen* era stato perduto da Orson Welles già negli anni '70. (Stefan Droessler)

In 1968 Welles began shooting a television special for CBS, that was initially going to be called Orson's bag and was supposed to present various European locations. When funding for the project was cut because of its contribution to a Nixon satire, Welles continued on the with the project anyhow, with the title The One-Man Band, and enlarged it into an autobiographical essay, with single episodes being completed during various stages of the creation. Orson Welles' London consists of five episodes, written by five young English authors: Churchill, Swinging London, Four Clubmen, Stately Home and Tailors. In some episodes Welles plays multiple parts simultaneously, like for example, a street musician, a policeman, a woman selling flowers, a Chinese person, and a marine. In Swinging London he plays a hippie, while in Four Clubmen he plays all the English gentleman. The outdoor shots were filmed in London in 1968, while the indoor shots were filmed in Rome. In 1971 Welles returned to London once again with cameraman Gary Graver to film the beginning. In the same year, 1971, the first cuts for Stately Homes were born, which Welles had filmed in 16mm in the garden at his home in Orvilliers, near Paris.

The film uses parts of the shooting script, but following Welles' intentions, some non processed material was added. The positive 35mm and 16mm was duped, available magnetic material was inserted, mixed and re-recorded in optical. The sound for the Four Clubmen sequence was lost by Welles himself during the '70s. (Stefan Droessler)

ORSON WELLES' THE SPIRIT OF CHARLES LINDBERGH (1984). R. e P.: Orson Welles. F.: Gary Graver. In.: Orson Welles. 35mm. D.: 3' a 24 f/s.

Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum

Restaurato nel 2000 dal Filmmuseum München / *Restored in 2000 by Filmmuseum München*

Una lettera filmata che Welles compone per il compleanno di un amico. Egli recita un passaggio tratto dal diario di Charles Lindbergh. Rispetto ai documenti della donazione che si trovano al Filmmuseum, questa è l'ultima ripresa realizzata prima della morte. Il negativo originale 35mm è stato provvisto di titoli, il magnetico è stato riversato in ottico. (Stefan Droessler)

A filmed letter that Welles composed for a friend's birthday. He recites a passage from Charles Lindbergh's diary. According to the donated documents found in the Filmmuseum, this is the last filming he did before his death. The original negative 35mm was provided with titles, the magnetic was re-recorded in optical sound. (Stefan Droessler)

ore 17.20

Divine apparizioni / Divine apparitions - Joan Crawford

PAID (t. it.: *Debito d'odio*, USA, 1930). R.: Sam Wood. Ad.: Lucien Hubbard. F.: Charles Rosher. In.: Joan Crawford (*Mary Turner*), Robert Armstrong (*Joe Garson*), Marie Prevost (*Agnes Lynch*), Kent Douglass (*Bob Gilder*), John Miljan (*Inspector Burke*), Purnell B. Pratt (*Edward Gilder*), Hale Hamilton (*District Attorney Demarest*), Polly Moran (*Polly*), Robert Emmett O'Connor (*Cassidy*), Tyrrell Davis (*Eddie Griggs*), William Bakewell (*Carney*), George Cooper (*Red*), Gwen Lee (*Berta*), Isabel Withers (*Helen Morris*). P.: MGM. 35mm. L.: 2164m. D.: 80' a 24 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Billie Cassin (Joan Crawford dal 1925) era nata in Texas, a San Antonio, il 23 marzo 1908. Studia a Kansas City, poi lavora come cameriera e commessa, prima di riuscire ad esordire come ballerina a Chicago nella rivista di Ernie Young, con il nome di Lucille Le Sueur. Nel 1925 vince un concorso di danza e la Metro le offre un contratto per *Pretty Ladies* e la lancia sugli schermi di Hollywood, imponendole lo pseudonimo con cui diventerà celebre. Nei film muti ha per partners Jackie Cogan e Harry Langdon, John Gilbert e Ramon Novarro, oltre a Lon Chaney, dal quale dichiarò di aver appreso moltissimo sull'arte di recitare, e Douglas Fairbanks jr., che divenne suo marito. Con l'avvento del sonoro la Crawford restò sulla cresta dell'onda. Fu la diva della MGM, seconda solo a Greta Garbo, ed apparve sempre, fino al 1936 tra le dieci star campioni d'incasso. Alla fine degli anni Trenta trasforma ancora il suo personaggio e in *Women* fa la mattatrice (pur avendo al fianco Norma Shearer, Rosalind Russel e Paulette Goddard) nel ruolo della maligna arrivista dai toni ora melliflui ora volgarmente aggressivi, magistralmente diretta da Cukor. Il pubblico dimostra di apprezzarla, e con lo stesso regista interpreta *Woman's Face*, nella parte di una ragazza col viso orrendamente deturpato dal padre ubriaco. Passata alla Warner per dissapori con la MGM, riappare nel dopoguerra vincendo un Oscar nel 1945 con *Mildred Pierce*, e quindi interpretando alcuni celebri personaggi fra i quali spicca la padrona del saloon in *Johnny Guitar* e la donna matura innamorata di uno squilibrato in *Autumn Leaves*. Ma ormai il suo distacco dallo schermo sta maturando, e alla morte del marito (Alfred Steele, presidente del consiglio di amministrazione della Pepsi Cola) si dedica all'attività commerciale. È morta a New York il 10 maggio 1977.

Billie Cassin (Joan Crawford from 1925) was born in San Antonio, Texas, on March 23rd, 1908. She studied in Kansas City and then worked as a waitress and sales clerk before her debut in Chicago under the name Lucille Le Sueur, as a dancer in a revue by Ernie Young. In 1925 she won a dance competition, and the Metro film company offered her a contract for *Pretty Ladies* and for her launch on Hollywood screens, imposing upon her the pseudonym under which she would become famous. In silent films she had partners such as Jackie Cogan and Harry Langdon, John Gilbert and Ramon Novarro, as well as Lon Chaney, who she claimed taught her much on the art of acting, and Douglas Fairbanks who would become her husband. With the advent of sound Crawford continued to ride the crest of the wave. She was the star of MGM, second only to Greta Garbo, and until 1936 she always appeared among the ten champion stars of the proceeds. At the end of the Thirties she transformed her character once more, and in *Women* she stole the show (despite the fact that she was acting next to Norma Shearer, Rosalind Russell and Paulette Goddard) in the role of a catty careerist with tones ranging from mellifluous to vulgarly aggressive, masterfully directed by Cukor. The public showed its appreciation, and with the same director she acted in *Woman's face*, in the part of girl whose face was horribly disfigured by her drunken father. Passing over to Warner due to squabbles with MGM, she reappeared after the war, winning an Oscar in 1945 for *Mildred Pierce*. She went on to play several famous roles, among which the saloon owner in *Johnny Guitar* and the middle-aged woman in love with a mentally deranged man in *Autumn Leaves* stand out. Her detachment from the screen was by then taking hold, and with the death of her husband (Alfred Steele, chairman of the board at Pepsi Cola) she dedicated herself to business. She died in New York on May 10th, 1977.

Ancora più duro è il ritratto del sistema legale e della giustizia americana in film della MGM come *Paid*, dove Joan Crawford interpreta un'impiegata di un grande magazzino ingiustamente accusata di furto dal suo crudele capo. Mandata in prigione per tre anni, passa la sua condanna ad apprendere i dettagli tecnici per rubare legalmente. Una volta libera, gestisce un racket di estorsioni contro i ricchi e tratta compromessi "legali". Un contorto ultimo atto mostra le forze della legge e dell'ordine volenterose di intimidire e mentire per infliggerle una condanna. Il suo innamorato va sulla sedia elettrica piuttosto che vedere la Crawford coinvolta in un crimine che non ha commesso. Di nuovo, il sistema giudiziario è una farsa, i suoi rappresentanti, dei corrotti. Solo le classi sociali deviate – prostitute, truffatori e piccoli criminali – sono persone rette. (Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, NY, Columbia University Press, 1999)

Harsher still is the portrait of lawyering and American justice in MGM's Warner Brothers-like Paid, wherein Joan Crawford plays a department store clerk wrongly accused of pilfering by her hard-hearted boss. Sent to prison for three years, she spends her term learning technicalities so she may steal within the law. Once outside, she runs an extortion racket against rich men and negotiates the "legal" settlements. A convoluted last act reveals the forces of the law and order willing to intimidate and lie to make a conviction stick. Her true love goes to the electric chair rather than to see Crawford implicate in a crime she had nothing to do with. Again, the justice system is a farce, its representatives, venal. Only the deviant classes - the prostitutes, con men, and petty criminals - are stand-up folks. (Thomas Doherty, Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934, NY, Columbia University Press, 1999)

ore 18.40

Divine apparizioni / Divine apparitions - Joan Crawford

OUR DANCING DAUGHTERS (USA, 1928). R.: Harry Beaumont. S.: Josephin Lovett. F.: George Barnes. In.: Joan Crawford (*Diana Medford*), John Mack Brown (*Ben Blaine*), Nils Asther (*Norman*), Dorothy Sebastian (*Beatrice*), Anita Page (*Ann*), Kathlyn Williams (*la madre di Ann*), Edward Nugent (*Freddie*), Dorothy Cumming (*la madre di Diana*), Huntly Gordon (*il padre di Diana*), Evelyn Hall (*la madre di Freddie*), Sam De Grasse (*il padre di Freddie*). P.: Cosmopolitan/MGM. 35mm. D.: 93' a 24 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Warner Bros. con il permesso di Hollywood Classics
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Gabriel Thibaudeau

Il primo successo ufficiale, popolare, un vero trionfo personale per Joan Crawford al punto che il suo studio non poté più ignorare il suo potere, fu quindi *Our Dancing Daughters*, con John Mack Brown, Anita Page e Dorothy Sebastian a dare un valido supporto alla regia di Harry Beaumont. Per lo storico sociale, *Our Dancing Daughters* è un film importante. Si tratta di una "morality play" della fine degli anni Venti - una drammatizzazione visivamente eloquente, per la comprensione popolare, dello scontro fondamentale all'epoca fra l'eredità puritana e la spinta postbellica dei giovani verso un nuovo atteggiamento nei confronti della libertà sessuale e verso il piacere edonistico procurato dai possibili privilegi di cui godeva una parte fortunata della società. Joan Crawford recitò troppo presto; se solo i film negli anni Venti fossero stati più rispettati, avrebbe potuto essere riconosciuta come la formidabile attrice che era. Scott Fitzgerald stesso scelse Joan Crawford come l'attrice cinematografica che più completamente incarnò la tipica ragazza spigliata degli anni Venti. (James Card, *Seductive Cinema. The Art of Silent Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994)

The first official hit film, so popular and so much a personal triumph for Joan Crawford that her studio could no longer ignore her power, was Our Dancing Daughters, with John Mack Brown, Anita Page and Dorothy Sebastian giving solid support to the direction of Harry Beaumont. For the social historian, Our Dancing Daughters is an important film. It is a morality play of the latter twenties - a visual eloquent dramatization, for popular understanding, of the era's basic clash between a puritanical heritage and the postwar, youthful urge toward a new attitude to sexual freedom and the edonistic enjoyment of all possible privileges of a prosperous segment of society. Joan Crawford acted too soon; if only the movies in the twenties had been more respected, she might have been acknowledged as the formidable actress she was. Scott Fitzgerald himself singled out Joan Crawford as the one film actress who most completely embodied the flapper. (James Card, Seductive Cinema. The Art of Silent Film, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994)

Piazza Maggiore

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

HANNO RUBATO UN TRAM (Italia, 1954). R.: Aldo Fabrizi (il film fu iniziato da Mario Bonnard - e molti testi continuano ad attribuirgli la regia - poi sostituito). Aiuto Regia: Sergio Leone. S.: Luciano Vincenzoni. Sc.: Mario Bonnard, Ruggero Maccari, Aldo Fabrizi. F.: Mario Bava. Mu.: Carlo Rustichelli, dir. Alberto Paoletti. M.: Maria Rosada. Scgf.: Flavio Mogherini. Dir.P.: Paolo Frascà. Ass. R.: Sergio Leone. Isp.P.: Mario Gabrielli. S.ed.: Silvana Mangini. Op.: Corrado Bartoloni. Fonico: Ovidio Del Grande. In.: Aldo Fabrizi (*Cesare Mancini*), Carlo Campanini (*Bernasconi*), Lucia Banti (*Marcella, figlia di Mancini*), Juan De Landa (*Rossi*), Lia Rainer (*Teresa*), Mimo Billi (*caposervizio*), Bruno Corelli (*il pretore*), Alvaro Alvisi (*il fidanzato di Marcella*), Bruno Magoni, Oreste Biavati (*l'avvocato*), Fernanda Giordani (*la suocera*), Armando Guatti, Zoe Incrocci, Aldo Pini, Bruno Lanzarini (*il Pubblico Ministero*), Leontina Zucchelli (*noleggiatrice di biciclette*), Anna Zamboni, Franco Lannicci (*Nino*), Libero Grandi, Teresa Moggi, Eugenio Galadini. P. Luigi Rovere per Imperial Film. 35mm. D.: 90'ca. a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Cineteca del Comune di Bologna, Tower Film

Con la collaborazione della Fondazione Aldo Fabrizi

Presenta Luciano Vincenzoni, soggettista e sceneggiatore del film. Figura di rilievo del periodo d'oro del cinema italiano, Vincenzoni ha mostrato le sue abilità di scrittore per il cinema in film come *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli e ha contribuito alla riuscita di numerose altre pellicole, tra cui quelle di registi come Pietro Germi (*Il ferroviere*, 1956; *Sedotta e abbandonata*, 1964; *Signore e signori*, 1966) e Sergio Leone (*Per qualche dollaro in più*, 1965; *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966; *Giù la testa*, 1971).

Luciano Vincenzoni, the film's story and script writer, will be presenting. An important figure during the golden era of Italian cinema, Vincenzoni showed his capabilities as a cinema writer in films such as La grande guerra (1959) by Mario Monicelli, and contributed to the success of many other films, including films by directors such as Pietro Germi (Il ferroviere, 1956; Sedotta e abbandonata, 1964; Signore e signori, 1966) and Sergio Leone (Per qualche dollaro in più, 1965; Il buono, il brutto, il cattivo, 1966; Giù la testa, 1971).

“Fabrizi è un simpatico e bonario conducente di un tram di Bologna. Il film narra le sue disavventure causate dalla rivalità esistente fra lui e il caposervizio Rossi che non riesce a perdonargli la sua supremazia nel gioco delle bocce. L'antipatia del caposervizio si muta presto in persecuzione che crea nel povero tranviere uno stato d'animo tale da farlo incappare in un sacco di incidenti per i quali viene prima punito, poi retrocesso di grado, infine sospeso temporaneamente dal servizio. Disperazione del buon Fabrizi il quale finisce una notte per rubare un tram e condurre in giro gratis un gruppo di passeggeri. Ma in Pretura tutto naturalmente finisce per accomodarsi” (*L'uomo qualunque*, 30 marzo 1955). È Bologna la vera protagonista di questo piccolo film diretto, oltre che interpretato, da Aldo Fabrizi. Una città allora quasi inedita per il cinema e che soprattutto oggi affascina e stupisce grazie alla sorprendente fotografia di Mario Bava. Essa ci restituisce prospettive e architetture delle vie del centro e della prima periferia, scorci notturni di indubbia suggestione facendo della città ben di più che una semplice cornice. Lo spettatore che conosce la città scoprirà una topografia un po' fantasiosa e sconvolta dal montaggio (strade che sfociano in piazze nella realtà altrove..). Tutti gli esterni del film furono infatti girati a Bologna nell'autunno del 1954 insieme ad alcuni interni nelle sale dell'ATM (Azienda Tranviaria Municipale) dove si svolgono vari episodi. La partecipazione della città non si fermò qui: bolognesi improvvisatisi attori si prestarono in parti minori ma essenziali per la caratterizzazione patetico-farsesca della pellicola specialmente per le schermaglie di carattere regionalistico con il protagonista romano. Affiancano quest'ultimo la spalla Carlo Campanini e l'antagonista Juan de Landa (il caposervizio, soprannominato “Testa di cane”) in quello che venne definito uno scontro di panzoni. Il ruolo di tranviere non era affatto nuovo per Fabrizi sia nel cinema (in *Avanti c'è posto* del 1942) sia nell'avanspettacolo. L'episodio, da cui il titolo,

è ispirato ad un fatto di cronaca, di cui forse era a conoscenza persino Buñuel, dal momento che un’analoga storia è raccontata quasi identica nel film messicano da lui diretto *La ilusion viaja en tranvia*, girato nel 1953 e mai distribuito in Italia. (Paolo Simoni)

“Fabrizi is a pleasant, good-natured tram driver in Bologna. The film revolves around the misadventures that befall him as a result of the rivalry between him and department head Rossi who can’t bear that Fabrizio is a better Boccia player. The department head’s aversion soon turns into persecution. This puts such pressure on the poor tram driver that he runs into a series of incidents for which he is first punished, then demoted, and finally temporarily suspended from duty. Desperate, he ends up robbing a tram one night and taking around a group of passengers for free. In court everything will end up being settled” (L’uomo qualunque, March 30, 1955). *Bologna is the true protagonist of this small film directed, as well as acted in, by Aldo Fabrizi. At that time, the city had practically never been seen before on film. Today it is above all the surprising photography by Mario Bava that makes the film enchanting and amazing. It brings perspectives and architecture of the streets in the center and the outskirts back to us, nighttime views of undisputed evocative power that turn the city into something more than just a simple backdrop. The spectator who knows the city will discover imaginative topography, gone a bit haywire in the editing (streets that open up into squares that in reality are located somewhere else...). All the outdoor bits in the film were shot in Bologna during the fall of 1954, together with some inside shots in the ATM (Azienda Tranviaria Municipale – Municipal Tram Company) hall, where various scenes occur. The city’s participation did not stop there: people from Bologna, improvising as actors, lent themselves to minor but essential parts for the pathetic-farcical characterization of the film, especially for the regional character exchanges with the Roman protagonist. Supporting the protagonist were straight man Carlo Campanini and antagonist Juan de Lando (the department head, nicknamed “Dog head”), in what would be defined as the clash of the potbellies. The role of the tram driver was not new at all for Fabrizi, neither in film (in *Avanti c’è posto* in 1942) nor in variety shows. The episode, mentioned in the title, was inspired by a real happening, and perhaps even Buñuel knew about it since an analogous story is told almost identically in the Mexican film he directed *La ilusion viaja en tranvia* in 1953, but that was never distributed in Italy. (Paolo Simoni)*

“Ma è nel 1954 che Fabrizi poté sviluppare ulteriormente la figura del tranviere interpretando, scrivendo e dirigendo il film *Hanno rubato un tram*, nel quale Cesare Mancini, tranviere conducente declassato a fattorino, dichiara al proprio capo che lo bersagliava senza pietà: “Io prima di essere un tranviere sono un uomo e come uomo le dico...” guadagnandosi una sospensione per tre mesi.

Le stesse piccole battaglie personali, le medesime rivalse di classe in una quotidianità spicciola, quelle che animano le scenette di Fabrizi compreso quello sketch intitolato *I tranvieri della città* che venne respinto dalla censura nel ’43. In quegli anni le tante lettere degli ammiratori sottolineavano proprio quel riconoscersi nei personaggi di Fabrizi, quella sua aderenza alla vita che non teneva conto, caparbiamente, dell’inconsistente e amorfa spavalderia dell’epoca, quel suo modo ancora governato dalle leggi del cuore”. (Maria Cielo Pessione, *Aldo Fabrizi, cuore di tranviere*)

*“It was in 1954 that Fabrizi was able to further develop the character of the tram operator by acting in, writing and directing the film *Hanno rubato un tram*. In the film, Cesare Mancini, tram operator demoted to conductor, states adamantly to his boss, who persecuted him without mercy: “I was a man before I was a tram operator, and as I man I want to tell you...” earning himself a three month suspension.*

*These are the same small personal battles, the same class rivalry of simple day to day life, that enliven Fabrizi’s sketches, including the one called *I tranvieri della città* (The City Tram Operators), and that are rejected by the censors in 1943. During those years, the many letters from admirers highlight precisely the fact the people recognized themselves in Fabrizi’s characters, in his ties with a life that obstinately refused to consider the inconsistent, amorphous insolence of that era, in his ways that were still governed by the rules of the heart. (Maria Cielo Pessione, *Aldo Fabrizi, cuore di tranviere*)*

Sala Cinema dell’Ex Manifattura Tabacchi

ore 10.00

Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

Lo scorso novembre si è svolto a Bologna un convegno internazionale sul cinema muto italiano, con una nutrita presenza di studiosi stranieri e non necessariamente specialisti di cinema italiano. Il convegno si proponeva di favorire nuovi approcci interpretativi alla luce del gran numero di film italiani dell’epoca del muto ritrovati e restaurati negli ultimi due decenni.

In quella occasione, è stata lanciata l’idea di creare un appuntamento fisso per continuare a studiare le nuove acquisizioni, una sorta di “osservatorio permanente del cinema muto italiano”. La Cineteca e la direzione del *Cinema Ritrovato* hanno aderito alla proposta; e con l’edizione di quest’anno si apre all’interno del festival bolognese una sezione di studio curata in

collaborazione con ricercatori del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Viene ripreso in tal modo il metodo di lavoro proposto in occasione del workshop del '97 che aveva preceduto e preparato il convegno dello scorso anno e che aveva dato tra i suoi risultati alcuni dei saggi confluiti nel numero monografico di *Fotogenia* (n. 4/5, 1997-98).

I numerosi studiosi che convergono a Bologna per il *Cinema Ritrovato* avranno quindi l'occasione di visionare assieme i nuovi restauri della Cineteca e avviare una discussione dalla quale ci si augura che potranno nascere spunti per nuovi contributi storico-interpretativi. I film programmati forniranno l'occasione per riprendere alcuni dei temi già proposti nel workshop e nel convegno. (Antonio Costa)

Last November in Bologna, an international convention on Italian silent film was held, with strong attendance by foreign scholars who weren't necessarily specialists in Italian cinema. Organized by the Dipartimento di Musica e Spettacolo and the Cineteca del Comune di Bologna, the convention intended to encourage new interpretive approaches in light of the large number of Italian silent films that have been found and restored over the last ten years.

On this occasion, the idea arose to create a regularly scheduled meeting in order to continue study of new acquisitions, a sort of "permanent observatory for Italian silent film". The Cineteca and the directors of Cinema Ritrovato supported the proposal, and with this year's edition, a study section, organized in collaboration with researchers from the Dipartimento di Musica e Spettacolo, will be held within the Bologna festival. Hence, the working method proposed during the 1997 workshop is being continued. The '97 workshop, held prior to last year's convention, served as preparation, and among its results, several articles came together in a monographic issue of Fotogenia (n. 4/5, 1997-98).

The numerous scholars who converge upon Bologna for Cinema Ritrovato will thus have the opportunity to see the new restorations by the Cineteca all together. Our hope is that this opportunity will spark discussion leading to new ideas for historical-interpretative contributions. The films scheduled will provide the opportunity to pick back up certain topics that were introduced during the workshop and the convention: Kalida'a (1917) by Augusto Genina will provide the opportunity to talk more about the positioning of the fantasy genre within work created during the period from 1910-1920, while Resto umano (1913) will allow for the Italian Art Film issue to be reopened, which Michele Canosa has been working on for some time. The presentation of Attila (1918) will reintroduce the important personality of Febo Mari, while Vedi napule e po' mori (1924) heralds great interest as it deals with the relationship between film and folkloristic-musical performance. (Antonio Costa)

VEDI NAPULE E PO' MORI ! (Italia, 1924).

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

Workshop interdisciplinare fra gli storici del cinema italiano: si discuterà del film di Perego visto la sera precedente nel Cortile di Palazzo d'Accursio / *Workshop with historians of Italian Cinema. The film projected the evening before will be discussed*
ore 11.15

Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

RESTO UMANO (Italia, 1913) In.: Maddalena Céliat, Ettore Berti, Paola Monti, Guido Brignone. P.: Film d'Arte Italiana, Roma. 35mm. L.o.: 615m. L.: 600m. D.: 29' a 18 f/s.

Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Française

La presente edizione è stata realizzata nel 1998 a partire da un duplicato positivo su supporto di sicurezza conservato dalla Cinémathèque Française. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state integrate grazie al fondo di sceneggiature originali conservate dalla Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano.

The present version has been restored in 1998 from a safety dupe positive conserved by Cinémathèque Française. The intertitles, absent from the negative, have been integrated thanks to the collection of original screenplays, conserved by Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle and translated into Italian.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

A seguire, workshop fra gli studiosi convenuti / *Follows a workshop between historians of silent italian cinema*

Tra il 1909 e il 1914, la FAI ha prodotto 126 film; poi l'attività è andata scemando fino a produrre un solo film per anno intorno agli anni Venti. In tutto, fanno più di 150 titoli. Di questi, fin qui, sono stati reperiti una sessantina. A prima vista, si conferma quanto già all'epoca si andava pubblicizzando: privilegio dei film in costume, che siano avvenimenti storici o volgarizzazioni di opere letterarie o teatrali classiche (da Shakespeare a Schiller, e così via). Tuttavia - e non è cosa acquisita - non mancano i cosiddetti "film psicologici", ovvero melodrammi borghesi (...). O ancora questo inaspettato film, *Resto umano* (1912), che vede tra i suoi interpreti Guido Brignone: una signora legge *Madame Bovary* e finisce fra le braccia di un farabutto, un falso conte che finirà prima per perderla, poi per pugnalarla...

Il marito della Signora è, per tutta precisione, uno stimato medico; gli chiedono di eseguire un'autopsia su un cadavere, e il cadavere non è che sua moglie. Niente male per un *film d'art*! Come va a finire? Il medico impazzisce - ma questo l'ho appreso da una trama d'epoca giacché la copia del film è mutila. (Michele Canosa, "Muto di luce", in *Fotogenia*, n. 4/5, 1999)

Between 1909 and 1914 FAI produced 126 film; afterwards, its activity progressively decreased until in the twenties it produced only one film per year. Of the whole production of more than 150 features only sixty have been found for the time being. At first sight what was advertised at the time seems to find confirmation: costume features had the lion's share, whether they were period pieces or adaptations of classical literary or theatre works (from Shakespeare to Schiller, and so forth). However - and this cannot be taken for granted - the so-called "psychological films" are not missing, namely bourgeois melodramas like this surprising Resto umano (1912), with Guido Brignone: a lady reads Madame Bovary and ends up in a rogue's arms, a phoney earl who ruins her and kills her at the end...

*The husband of the lady is, to be precise, a respected doctor; he is asked to carry out the post-mortem examination of a body, which turns out to be his wife's. Not so bad for a film d'art! How will it end? The doctor loses his mind - but this I have learnt it from a contemporary plot description as the film print is not complete. (Michele Canosa, "Muto di luce", in *Fotogenia*, n. 4/5, 1999)*

ore 15.00

Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

KALIDA'A, LA STORIA DI UNA MUMMIA (Italia, 1917). R.: Augusto Genina. S.: Pio Vanzì. F.: Giovanni Tomatis. In.: Matilde Di Marzio, Tullio Carminati, Alfonso Cassini. P.: Tiber-film, Roma. 35mm. L.o.: 1323 m. L.: 1100m.ca. D: 56' a 16 f/s.

Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinemateca Brasileira

La presente versione è stata restaurata nel luglio 2000 a partire da una copia positiva d'epoca, imbibita, conservata dalla Cinemateca Brasileira. Le didascalie portoghesi sono state tradotte in italiano. Le colorazioni originali sono state riprodotte con il metodo Desmet.

The present version has been restored in July 2000 from a original positive print, tinted and toned, preserved by Cinemateca Brasileira. The portuguese intertitles have been translated into Italian. The original colours have been reproduced with the Desmet method.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

A seguire, workshop fra studiosi del cinema muto italiano/ *Follows a workshop between historians of silent italian cinema*

Ancora un'attrice che ingrassando è divenuta più bella: Tilde Di Marzio. La ricordate, o lettori, uno o due anni orsono? Era filiforme. Ebbene, andatela a vedere oggi in *Kalida'a*, ed i vostri occhi saranno deliziati da una bianca e formosa figura di donna, degna del sogno egiziano che la Tiber ha voluto narrarci, ma che tutti vorremmo rivedere nei nostri sogni più adorati e più fantastici. (...) Quanto alla pellicola della Tiber, si tratta della quinta o sesta resurrezione di mummie egiziane, ma questa volta la resurrezione avviene in sogno, ed il fatto è esposto con garbo, con chiarezza, con una splendida fotografia ed in ambienti ottimamente scelti. Pochi interpreti, ma buoni, e poi, lo ripeto, c'è Tilde Di Marzio, ella pure risuscitata e reincarnata, al pari di *Kalida'a*, e basta questo perché meriti la pena di andare a vedere l'ultimo prodotto della Tiber. (Tito Alacci, in *Film*, 23 aprile, 1918)

*Yet another actress who became more beautiful when she gained weight: Tilde Di Marzio. Do you remember her, oh readers, just one or two years ago? She was willowy. Well, go see her now in Kalida'a, and your eyes will be delighted by the shapely, white figure of a woman, worthy of the Egyptian dream that Tiber has decided to relate to us, and that we will all want to return to in our most beloved and fantastic dreams. (...) Tiber's film is at least the fifth or sixth resurrection of Egyptian mummies, but this time the resurrection occurs in a dream, and that fact is revealed with grace, clarity and marvelous photography in superbly chosen locations. Few but good actors, and I repeat, there's Tilde Di Marzio, she too resuscitated and reincarnated, just like Kalida'a, and that alone is enough to make Tiber's latest product worth going to see. (Tito Alacci, in *Film*, 23 aprile, 1918)*

ore 17.15

Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

ATTILA (Italia, 1918). R.: Febo Mari. In.: Febo Mari, Maria Roasio, Ileana Leonidoff, François-Paul Donadio, Nietta Mordegli. P.: S.A. Ambrosio. 35mm. L.o.: 2048 m. L.: 1075m. D.: 53' a 18 f/s.

Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Cineteca del Comune di Bologna e Filmarchiv Austria
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

A seguire, workshop fra gli studiosi convenuti / *Follows a workshop between historians of silent italian cinema*

(...) Fuori i barbari: ieri come oggi. Per chi sono passati i secoli di civiltà? Neppure l'aspetto ha saputo mutare il Normanno nella sua barbarie.

Questa grande opera sorta dalle fucine dell'Ambrosio risponde mirabilmente alle sollecitazioni del Ministro Ciuffelli, per un indirizzo di carattere patriottico da darsi - massime in questi momenti - al cinematografo.

Da quest'opera avranno salutare tormento le plebi che delle odierne ore tristi fanno il dolore, fanno solo il sangue, ma non perché si versa; né fanno della vergogna che dura da secoli e del danno che ad ogni secolo si rinnova pel sorgere del mostro che l'animo feroce dell'avo antico ha fatto più scaltro e feroce (...).

Il film di Mari non è opera senza difetti; è opera grande, che si deve esaminare nel suo insieme, in quella guisa che essa rappresenta allo sguardo dello spettatore, e se questo ne rimane appagato, l'ideatore e l'esecutore hanno assolto il loro debito.

Non discutiamo se Attila avesse o no la barba, poiché se testimonianze e ragioni la possono volere, ragioni e consuetudine possono permetterne la soppressione. Ad ogni modo, non sarà una barba in più o in meno che potrà influire sull'esito dell'opera, quantunque possa influire sul carattere e sul concetto del personaggio. (...) (Pier da Castello, in *La vita cinematografica*, 22 febbraio 1918)

(...) *Barbarians outside: yesterday as today. Who have centuries of civilization gone by for? Not even appearance has altered the Norman in his barbarism.*

This great work from the Ambrosio hotbed admirably responds to the requests – at their peak right now – made by Minister Ciuffelli for the cinematographer to dedicate himself to work of a patriotic nature.

From this work, there will be healthy suffering for the plebes who know pain from the sad daytime hours, who know only blood, but not because it is spilled. Nor do they know the shame that has lasted for centuries or the damage that is renewed each century with the rising of the monster made even more cunning and ferocious by the ferocious soul of an ancient forefather (...).

Mari's film is not a flawless work. It is a great work that must be looked at as a whole, in the guise it represents to the spectator. And if the spectator is satisfied, the creator and performer have paid their debt.

*We won't discuss whether or not Attila had a beard, because if evidence and reason would call for it, reason and tradition allow it to be omitted. In any case, it certainly won't be one more or one less beard that will influence the result of this work, though it may influence the nature and concept of the character. (...) (Pier da Castello, in *La vita cinematografica*, 22 febbraio 1918)*

ore 18,45

Osservatorio del cinema muto italiano - una collaborazione tra Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e Cineteca del Comune di Bologna

L'UOMO TORPEDINE (Italia, 1907). P.: Rossi & C. L.: 160m. D.: 5' a 16 f/s.

Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

ZINGARI (Italia, 1920). R.: Mario Almirante. P.: Fert Film. L.: 1091m. D.: 48' a 20f/s.

Didascalie polacche / *Polish intertitles*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

Cinema Fulgor

ore 9.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

AU SECOURS! (t. it.: *Max nel castello degli spettri*, Francia, 1924) R.: Abel Gance. S.: da un'idea di Max Linder. Sc.: Abel Gance, Max Linder. F.: George Specht, Emile Pierre Reybas. In.: Max Linder (*Max*), Jean Toulout (*Conte de l'Estocade*), Gina Palerme (*Sylvette*). P.: Films Abel Gance, Unione Cinematografica italiana. 35mm L.: 806m. D.: 36' a 20 f/s.

Didascalie francesi / *French intertitles*. Da: Cinémathèque Française

Restaurato nel 2000, da un controtipo nitrato (versione francese) e da 3 copie nitrato (versioni inglese, olandese e svedese), con didascalie riscritte e rifatte / *Restored in 2000 from a nitrate dupe negative (French version) and 3 nitrate prints (English, Dutch and Swedish versions), with intertitles re-written and re-made.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Nel luglio 1923 (Gance) realizzò in dodici giorni con il suo amico Max Linder, negli studio Eclipse, una pochade burlesca, *Au Secours!* (...). La leggenda vuole che questo film sia il risultato di una scommessa: un giorno, Max Linder avrebbe lanciato a Gance la sfida di realizzare rapidamente un film comico di cui sarebbe stato l'interprete. Su un'idea fornita da Max, Gance si mise all'opera: il risultato fu un film in tre bobine che fu presentato un anno dopo, il 17 giugno 1924.

Max Linder vi recita il suo ruolo preferito di clubman elegante, distinto e disinvolto. Una sera, al Circolo, accetta una scommessa lanciata dal Conte de l'Estocade: resistere allo spavento senza chiedere aiuto. Per dieci volte Max è pronto a soccombere, ma ogni volta, dopo un gesto di panico, ritrova la sua verve. Inclassificabile nell'opera di Gance, questa pochade insolita sorprende e sconcerta un po' per la sua esuberanza, la sua pletera di trovate strane. (Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Losanna, *L'âge d'homme*, 1983)

In July 1923, (Gance) and his friend Max Linder made the burlesque farce Au Secours! in just twelve days at Eclipse studios (...). According to legend, this film is the result of a bet: one day Max Linder supposedly challenged Gance to make a comic film as rapidly as he could, in which Linder would be the leading actor. Based on an idea of Max's, Gance put himself to work: the result was a film of three reels that was presented a year later, on June 17th, 1924.

Max Linder acts in his favorite role of an elegant, distinctive and nonchalant club man. One evening at the club, he accepts a bet from the Count of Estocade: to resist his fear without crying for help. Ten times, Max is ready to succumb, but every time, after a gesture of panic, his courage returns.

Unclassifiable within Gance's work, this odd farce is surprising and a bit unsettling because of its exuberance, its abundance of strange tricks. (Roger Icart, Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, Losanna, L'âge d'homme, 1983)

ore 9.40

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Film coloniali ed esotici / Colonial and exotic films

Programma 5

INSEL DER DÄMONEN (tr. 1.: *L'isola dei demoni*, Germania, 1933). R.: Friedrich Dalsheim. 35mm. L.: 2198m. D.: 80' a 24 f/s. Bn

Sonoro con didascalie tedesche / *Sound with German intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

Copia restaurata nel 2000 dal Nederlands Filmmuseum a partire da positivi nitrato provenienti da Bundesarchiv-Filmarchiv, Cinémathèque Suisse e Nederlands Filmmuseum. Suono rimasterizzato in digitale. Didascalie tedesche originali. / *Print restored in 2000 by the Nederlands Filmmuseum from nitrate positive prints from the Bundesarchiv-Filmarchiv, Cinémathèque Suisse and the Nederlands Filmmuseum. Sound digitally remastered. Original German intertitles.*

Nella documentazione filmica sulle Indie orientali olandesi, l'isola di Bali occupa una posizione di riguardo. Qui ha la precedenza l'immaginario maggiormente legato alle tradizioni delle colonie, quello esotico, per il quale l'isola è rappresentata come una sorta di arcadia prima del collasso, un idillio esotico ed erotico. Mentre la maggior parte dei film sulle colonie olandesi mostravano una regione occidentalizzata (come una città olandese durante un'ondata di calore, così la descrive uno scrittore), con architetture moderne ed industrie, nei film su Bali tutto ciò è stato tagliato, indipendentemente dal fatto che le truppe cinematografiche fossero olandesi, tedesche o statunitensi. (Nico De Klerk)

In film records of the Dutch-East Indies, the isle of Bali takes up a special position. Here, more traditional colonial and exotic imagery takes precedence, representing the island as a kind of pre-lapsarian arcadia, an exotic – and erotic – idyll. Where most of the films of the Dutch colony showed a westernized country (as 'a Dutch town during a heatwave', as one writer put it), with modern factories and architecture, in the films of Bali all that has been edited out, irrespective of whether the film crews were from Holland, Germany or the United States. (Nico de Klerk)

ore 11.00

n Rodolfo Sonego: *Storia di uno (sceneggiatore) italiano / Story of an Italian (script-writer)*

IL SORPASSO (Italia, 1962). R.: Dino Risi. Sc.: D. Risi, E. Scola, E. Maccari. F.: Alfio Contini. M.: Riz Ortolani. In.: Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant., Catherine Spaak, Luciana Angiolillo, Corrado Olmi. P.: Mario Cecchi Gori. 35mm. D.: 106' a 24 f/s.

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

(...) Sordi si era rifiutato di fare *Il sorpasso*, che nel frattempo era diventato un robusto trattamento di trenta cartelle intitolato *Il diavolo*, essendo la storia di un demone tentatore, perché gli ripugnava l'idea di interpretare un diavolo assassino, un personaggio che fosse la causa e l'origine della morte di un altro. Dino De Laurentiis, il quale aveva comperato la mia storia - e io, provammo in tutti i modi a convincerlo: non ci fu verso. (...) L'amore che portavo al film di cui ero stato appena derubato mi fece convincere Dino Risi, il quale in un primo tempo non se l'era sentita nemmeno lui, di girare il finale previsto, lo schianto. Che sorpasso era senza l'ultimo sorpasso? Senza di esso il film non aveva nessun senso. Nessuno. Insomma, sono in grado di affermare che *Il sorpasso* è mio dall'inizio alla fine. (...) Se un giorno, che ne so, per una tesi universitaria, qualcuno si mettesse a studiare, a risunteggiare e a riscalettare molti dei miei copioni si imbatterà nell'evidenza che ci sono un sacco di piccoli e grandi sorpassi dentro le mie storie. (Rodolfo Sonogo intervistato da Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

Sordi had refused to do Il sorpasso (The passing), which in the meantime had turned into a strong, thirty-page adaptation called Il diavolo, since it was the story of a demonic tempter. Sordi was repulsed by the idea of playing a devilish assassin, a person who was the cause and origin of someone else's death. Dino De Laurentiis, who had bought my story, and I did everything we could to convince him, but it was no go. (...) The love I felt for the film that had just been taken from me made me convince Dino Risi. Initially he didn't have the nerve either, to shoot the finale as planned, the crash. But what kind of passing would it be without the last passing? Without it, the film made no sense. None whatsoever. In short, I'm able to say that Il sorpasso is mine from beginning to end. (...) If one day, who knows, maybe for a university thesis, someone were to sit down and study, to re-summarize and re-index some of my scripts, they would clearly see that there are a bunch of big and little passings in my stories. (Rodolfo Sonogo talking to Tatti Sanguineti, 25.04.2000)

ore 14.45

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

THE SONG OF THE SOUL (tr. l.: *La canzone dell'anima*. USA, 1920).

R.: e Sc.: John Noble. F.: John Stumar. In.: Vivian Martin, Fritz Leiber, Ricca Allen, Charles Graham. P.: Messmore Kendall, Robert W. Chambers. *Dist. Goldwyn*. 35mm. L.: 1300m.ca. D.: 63' a 18 f/s

Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Una storia strana, e anche un poco malsana - ma che magnifico film! John Noble ha girato parecchi film in Florida, e in *The Song of the Soul* sa sfruttare l'impatto del paesaggio ancor meglio che nel film con Ethel Barrymore, *The Call of Her People* (1917). La sceneggiatura è comunque piuttosto cupa. Il film è l'adattamento di un racconto di William Locke - l'autore di *Stella Maris* - e il suo sentimentalismo incline al morboso ha qualcosa di eccezionale: i film muti sono talora apertamente sentimentali, ma raramente con tanta virulenza. (Al Cinema Ritrovato 1999 si è visto *Der Gang in die Nacht* di Murnau, che mette in scena una situazione singolarmente simile - tranne che lì un medico guarisce uno straniero dalla cecità, lo ospita nella propria casa e lo straniero si innamora dell'adorata moglie del medico). (Kevin Brownlow)

A peculiar, rather sick story - but what a beautiful looking film! John Noble made several films in Florida, and he exploits the scenery even more impressively in Song of the Soul than in his Ethel Barrymore film, The Call of Her People (1917). The scenario, however, is grim. Adopted from a William Locke story - the writer of Stella Maris - its sickly sentimentality sticks out as exceptional. Silents may have been sentimental from time to time, but they were seldom as lurid as this. (Oddly enough, last year at Cinema Ritrovato we saw Murnau Der Gang in die Nacht which had a remarkably similar situation - except that the doctor cures a stranger of blindness, putting him up in his own house, and the stranger falls in love with the doctor's beloved mistress). (Kevin Brownlow)

ore 15.50

Divine apparizioni / Divine apparitions - Gloria Swanson

ZAZA (USA, 1923) R.: Allan Dwan. Sc.: Albert Shelby Le Vino. F.: Hal Rosson. In.: Gloria Swanson, H. B. Warner, Ferdinand Gottschalk, Lucille La Verne, Mary Thurman, Yvonne Hughes, Riley Hatch, Roger Lytton, Ivan Linow. P.: Famous Players-Lasky Corp. 35mm. L.: 1813m. D.: 80' a 20 f/s

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Library of Congress

Preservato negli anni '70 da un nitrato della collezione AFI/Paramount / *1970s preservation from a nitrate print in the AFI/Paramount Collection*.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Gloria Swanson nacque a Chicago, il 27 marzo 1898: il padre era capitano dell'esercito. Nel 1915, alla fine degli studi, ottenne di lavorare per la Essanay in parti di poco rilievo. Continuò a fare la comparsa finché nel 1916 Mack Sennett le fece

ottenere un contratto con la Keystone. La Swanson partecipò a numerose comiche, e si fece subito notare per l'espressiva bellezza del viso, gli splendidi occhi chiari e uno spiccato temperamento artistico. Fu quindi chiamata a lavorare da De Mille in varie commedie drammatiche, fra le quali *Beyond the Rocks* (1922) dove, scintillante di collane e vibrando di piume e di frange respinge languidamente Rodolfo Valentino.

Scritturata dalla Paramount, lavorò sotto Sam Wood e Allan Dwan, riuscendo ad arricchire di una maggiore varietà di toni le proprie interpretazioni. Passò quindi alla United Artists e produsse da sola i propri film. Con *Sadie Thomson*, di Raoul Walsh, rinnovò completamente la tecnica di recitazione, annullando o quasi la stilizzazione sofisticata per creare un personaggio non più artificiale ma il più possibile autentico. All'avvento del sonoro si iscrisse a un corso di dizione e di recitazione, ma i suoi nuovi film non furono accolti con entusiasmo dal pubblico, e la Swanson si mise a fare la figurinista e la giornalista. Dal 1945 tentò la strada di Broadway prima di ritrovare il grande successo cinematografico, nel 1950 con *Sunset Boulevard*. Quello stesso anno trionfò sul palcoscenico in *Twentieth Century*. In seguito la sua carriera proseguì, in tono minore, fra la radio e la televisione.

Gloria Swanson was born in Chicago on March 27th, 1898, daughter of an army captain. In 1915, at the end of her studies, she found work at Essanay. She continued to work as an extra until Mark Sennett, in 1916, got her a contract with Keystone. Swanson took part in numerous comedies, and the expressive beauty of her face stood out immediately, as did her splendid light-colored eyes and her strong artistic temperament. She was then called in to work with De Mille on various dramatic comedies, including Beyond the rocks (1922) where, glittering with necklaces and fluttering in feathers and fringe, she languidly rejects Rudolph Valentino.

She signed a contract with Paramount where she worked under Sam Wood and Allan Dwan, enriching her personal acting style with greater variety in tone. She then moved over to United Artists where she produced her own films. With Sadie Thomson by Raoul Walsh, she completely renewed her acting technique, practically eliminating sophisticated stylization in order to create a character who was no longer artificial but instead as real as possible. With the advent of sound she enrolled in diction and acting classes, but her new films were not received enthusiastically by the public. Swanson thus began working as a fashion designer and journalist. In 1945 she made an attempt on Broadway, before meeting once more with great cinematographic success in 1950 with Sunset Boulevard. That same year she triumphed on the stage in Twentieth Century. Her career continued on after that, with more minor successes in radio and television.

A un tratto i flash scattarono, un mormorio corse la folla e sotto i riflettori della tv apparve Gloria Swanson. Sfolgorò il bianco dei quadrati denti aggressivi e dei tondi bulbi degli occhi attorno alle iridi d'acciaio, piena di forza e allegria in quella bruna e pesante carne di veterana. Ecco, il cinema, questa infinita potenza e vitalità che la gente confusamente cercava in quest'atrio, era lei, Gloria Swanson, la progenitrice, venuta dalla favolosa età dell'oro di Hollywood fin qui, e la sua disinvoltura, il suo muoversi e parlare facendo convergere tutto il movimento della folla su di lei, aveva un fondo di polemica, era il rimprovero del veterano alle generazioni non altrettanto piene di vigore. Entrò in sala e quando fu scomparsa tutti si sentirono più pallidi e insicuri. (Italo Calvino, "Venezia primo tempo. L'inaugurazione", *Cinema Nuovo*, n. 42, 1 settembre 1954)

*All of a sudden the flashes went off, a murmur ran through the crowd, and Gloria Swanson appeared under the TV spotlights. Her aggressive, square white teeth and steely eyes blazed, her heavy, swarthy veteran's flesh full of strength and high spirits. Here, it was she who represented the infinite power and vitality of cinema, that people were confusedly searching for in that lobby, Gloria Swanson, the progenitor who came all the way here from the golden age of Hollywood. There was an underlying air of controversy in her self-assurance, her way of moving and speaking which pulled the movement of the entire crowd in her direction. It was a veteran's reproach of generations who were not so full of energy. She entered the theater, and once she had disappeared everyone felt a bit faint and insecure. (Italo Calvino, "Venezia primo tempo. L'inaugurazione", *Cinema Nuovo*, n. 42, 1 settembre 1954)*

ore 17.10

Divine apparizioni / Divine apparitions - Gloria Swanson

STAGE STRUCK (t. it.: *Teatromania*, USA, 1925). R.: Allan Dwan. Sc.: Forrest Halsey. In.: Gloria Swanson (*Jenny Hagen*), Lawrence Gray (*Orme Willson*), Getrude Astor (*Lillian Lyons*), Marguerite Evans (*Hilda Wagner*), Ford Sterling (*Waldo Buck*), Carrie Scott (*Mrs. Wagner*), Emil Hoch (*Mr. Wagner*), Margery Whittington (*soubrette*). P.: Famous Players-Lasky Corp. 35mm. L.: 1958m. D.: 80' a 22 f/s. Bn con sequenze a colori (technicolor)

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: George Eastman House - Motion Picture Department

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

Gloria Swanson aveva partecipato a dodici produzioni Paramount, tra cui alcuni successi memorabili quali *Beyond the Rocks*, con Valentino e *Zaza*, diretto da Allan Dwan, regista sotto la cui direzione Gloria lavorava più felicemente che con ogni altro,

eccetto DeMille. La combinazione fortuita raggiunse il suo meglio in *Manhandled* (1924). Nel 1925 fece la sua comparsa un altro efficace veicolo espressivo della coppia Allan Dwan - Gloria Swanson: *Stage Struck*. Di nuovo Gloria compare nel ruolo di un membro della classe operaia oppressa. (James Card, *Seductive Cinema. The Art of Silent Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994)

Gloria Swanson had starred in twelve Paramount productions. Among them were memorable hits including Beyond the Rocks, with Valentino, and Zaza, the last directed by Allan Dwan, a director under whom Gloria would work more happily than with any other except DeMille himself. The fortuitous combination was at its best in Manhandled (1924). In 1925 there appeared another Allan Dwan - Gloria Swanson vehicle: Stage Struck. Again Gloria appears as a downtrodden member of the working class. (James Card, Seductive Cinema. The Art of Silent Film, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994)

Fu la prima volta che ricordo qualcuno usare il Technicolor. "Proiettiamo dei colori sui muri." "Oh, non si può fare." "Perché? Si fa nel teatro. Metta il magenta davanti ai riflettori e cambi tutto dal rosa al blu. Infatti, lo può cambiare mentre riprende." "Oh, non funzionerà." "Beh, perché non proviamo?" Alla fine lo facemmo e, perbacco, l'effetto era grandioso – semplicemente perfetto. Questi colori riuscirono bene come i costumi, e questo aggiunse effetto alla sequenza (mi ricordo che in quella sequenza Nita Naldi era vestita come la Regina di Saba, o qualcosa del genere). Ma, si sa, il Technicolor avrebbe dato prove di sostanza e nessuno ne aveva molto bisogno. Non ci saremmo mai sognati di usarlo per un intero film – ma per una corta sequenza di quel tipo, penso fosse efficace. (Allan Dwan in Peter Bogdanovich, *Allan Dwan the last pioneer*, London, Studio Vista, 1971)

It was the first time I can recall anyone using Technicolor. I said to the Technicolor man, "Let's project some colour on the walls." "Oh, you can't do that." "Why? You do in the theatre. Put magenta in front on the lamps and change everything from pink to blue. In fact, you can change it as you're shooting –" "Oh, it wouldn't work." "Well, can't we try it?" Finally, we did and, gee, the effect was immense – just perfect. Those colours came out just as well as the clothes, and it added to the scene effect. (I remembre Nita Naldi was in that sequence dressed up like the Queen of Sheba or something.) But, you know, Technicolor would give demonstrations of their stuff and nobody had much use for it. We would never dream of using it for a whole picture – but for a short sequence of that kind, I thought it might be effective. (Allan Dwan, in Peter Bogdanovich, Allan Dwan the last pioneer, London, Studio Vista, 1971)

ore 18.30

Divine apparizioni / Divine apparitions - Gloria Swanson

TONIGHT OR NEVER (tr. l.: *Stanotte o mai più*. USA, 1931). R.: Mervyn LeRoy. S.: dalla pièce teatrale *Tonight or Never* di Lili Hatvany. Sc.: Ernest Vajda. F.: Gregg Toland. Mu.: selezione di arie dalla *Tosca* di Giacomo Puccini. C.: Chanel, Parigi. In.: Gloria Swanson (*Nella Vago*), Melvyn Douglas (*Jim Fletcher*), Alison Skipworth (*Marchesa Bianca San Giovanni*), Ferdinand Gottschalk (*Rudig*), Robert Greig (*Conrad*), Warburton Gamble (*Conte Albert von Gronac*), Greta Meyer (*Emma*), Boris Karloff (*il cameriere*). P.: Samuel Goldwyn. 35mm. D.: 82' a 24 f/s.

Versione inglese / *English version*. Da: UCLA Film and Television Archive, col permesso di / *with permission from* Milestone Film & Video, NYC e / *and the* Mary Pickford Foundation.

Copia conservata nell'ottobre 1991, da un negativo nitrato immagine originale e dalle colonne negative ri-registrate / *Print reproduced for preservation purposes in October 1991, from 35mm safety preservation re-recorded track negative and original nitrate picture negative.*

Gloria Swanson interpreta il ruolo piuttosto improbabile di una diva dell'opera ungherese, Nella Vago, che sebbene tecnicamente straordinaria deve provare la passione amorosa per raggiungere una vera anima d'artista. Melvyn Douglas interpreta il presunto gigolò per il quale lei perde la testa. (...)

Il regista LeRoy, prestato dalla Warner Bros. - First National, realizzò sette film nel 1931, inclusi *Five Star Final* e *Little Caesar*. Era apparso come strillone in un film della Swanson, *The Prodigal Daughters* del 1923. Aveva una provata esperienza in molti generi: benché questa vivace commedia sofisticata toccasse territori lubitschiani (lo sceneggiatore Ernest Vajda scrisse molti dei migliori film di Lubitsch), LeRoy maneggia abilmente questi materiali. Vajda fornì un soggetto brillante, pieno di sottili (e anche non sottili) allusioni sessuali. Tuttavia l'elemento più sorprendente di *Tonight or Never* è la fotografia di Gregg Toland. *Quarto potere* arriverà dieci anni dopo, ma la sua attitudine alla sperimentazione è qui del tutto evidente, con composizioni complesse e bizzarre. (Ed Carter, *Tonight or Never*, in AAVV, *Fifth Annual Festival of Preservation*, UCLA Film and Television Archive, 1993)

Gloria Swanson stars in the rather unlikely role of Hungarian opera diva Nella Vago, who, though technically proficient, must experience the passion of love to achieve the true soul of an artist. Melvyn Douglas plays the supposed gigolo she falls

for. (...) Director LeRoy, borrowed from Warner Bros. - First national, released seven features in 1931, including Five Star Final, and Little Caesar. He had appeared as a newsboy in the Swanson film The Prodigal Daughters in 1923. He had proven skillful in a number of genres; though this airy sophisticated comedy was definitely Lubitsch territory (screenwriter Ernest Vajda wrote many of Lubitsch's best film), LeRoy handles the material deftly. Vajda provides a witty script, full of subtle and not-so-subtle sexual innuendo. Perhaps the most amazing feature of Tonight or Never is Gregg Toland's cinematography. Citizen Kane was still ten years away, but his experimentation is on full display here, with complex, even bizarre compositions. (Ed Carter, Tonight or Never, in AAVV, Fifth Annual Festival of Preservation, UCLA Film and Television Archive, 1993)

Il film ebbe diversi tagli, rispetto alla versione originale girata da LeRoy, decisi da Samuel Goldwyn su richiesta del colonnello Jason J. Joy, direttore dello Studio Relations Department AMPP, il quale a sua volta seguiva le direttive di Will H. Hays in persona (nel 1930 era già ufficialmente in vigore un codice, stilato dallo stesso Hays, per molti aspetti identico a quello celebre che diventerà effettivo a partire dal 1934). Nonostante questo, per l'Hollywood Reporter del 5 novembre 1931: "Tonight or Never andrà ad annoverarsi come uno dei più sexy, se non il più sexy, film di tutti i tempi. Inoltre, è di gran lunga il miglior film sonoro interpretato fin'ora da Gloria Swanson, una piuma sul cappello di Mervyn LeRoy, il cui berretto di regista è già rifinito di penne" (per un quadro delle modifiche subite dal film, si veda: *Prima dei codici 2. Alle porte di Hays*, a cura di Giuliana Muscio, Milano/Venezia, Ed. La Biennale di Venezia, Fabbri, 1999)

*The film had various cuts in respect to the original version filmed by LeRoy. All of them had been decided upon by Samuel Goldwyn on the request of colonel Jason J. Joy, director of the Studio Relations Department AMPP, which followed the orders of Will H. Hays himself (in 1930 there was already an official code in effect, also written by Hays, and many aspects of that code were exactly the same as the famous code that took effect in 1934). Even so, according to the Hollywood Reporter of November 15th, 1931: "Tonight or Never will be considered as one of the sexiest, if not the sexiest film of all times. Moreover, it is by a long shot the best film ever made by Gloria Swanson, a feather in this cap for Mervyn LeRoy, whose director's cap is already full of feathers" (for a summary of the changes made in the film, see: *Prima dei codici 2. Alle porte di Hays*, a cura di Giuliana Muscio, Milano/Venezia, Ed. La Biennale di Venezia, Fabbri, 1999)*

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

O PINTOR E A CIDADE (tr. l.: *Il pittore e la città*, Portogallo, 1956). R., F. e M.: Manoel de Oliveira. Mu.: Luis Rodriguez. Canto: Orfeão do Porto. In.: Antonio Cruz (*il pittore*), Oporto (*la città*). P.: Manoel de Oliveira. 35mm. L.: 737m. D.: 27' a 24 f/s. Col.

Versione portoghese / *Portuguese version*. Da: Cinemateca Portuguesa, in collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna

Restaurato dai negativi immagine e suono safety / *Restored from safety image and sound negatives*

Al suo ritorno dalla Germania, dove si era recato negli anni Cinquanta per studiare il colore, decide di girare a proprie spese un nuovo documentario su Oporto, che esce nel 1956. *O Pintor e a Cidade* è una specie di ritorno alle origini (il suo film sul Douro) per avvicinare il fiume e la città in maniera del tutto diversa, fatto che è completamente sfuggito all'epoca dell'uscita del film. In opposizione a *Douro*, che era un film di montaggio, Oliveira sceglie di realizzare un film fatto di campi lunghi, in cui la durata assume per la prima volta il ruolo di concetto guida. Oliveira ha detto che questo film ha costituito la svolta più importante della sua carriera, assieme a *Benilde ou a Virgem Mae*, del 1975. Concludiamo con le sue parole: "Per la prima volta nella mia opera ho utilizzato dei campi lunghi, lunghissimi. In quel periodo non si giravano mai dei campi così lunghi, o se si facevano io non lo sapevo. Quello che mi interessa in *O Pintor e a Cidade* è il gioco con la durata. *O Pintor e a Cidade* non è un remake di *Douro*. In qualche modo ne è l'opposto, ed esprime, a partire da questo film, la mia nuova concezione del cinema". (João Bénard Da Costa)

On his return from Germany, where he had gone during the Fifties to study color, he decided to make a new documentary on Oporto at his own expense, which came out in 1956. O Pintor e a Cidade is a sort of return to his beginnings (his film on Douro) in order to bring the river and the city closer together in a completely different way, something which went completely unobserved at the time of the film's release. Differently from Douro, which was a film of made of editing, Oliveira chose to make a film consisting in long shots, where duration is for the first time the driving concept. Oliveira said that this film constituted the most important turning point in his career, together with Benilde ou a Virgem Mae in 1975. We leave you with his words: "For the first time in my work I used long shots, really long. During that time no one filmed such long shots, or if they did I wasn't aware of it. What interests me in O Pintor e a Cidade is the play with duration. O Pintor e a Cidade is

not a remake of Douro. It is in some way the opposite, and it expresses, beginning with this film, my new concept of cinema".
(João Bénard Da Costa)

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored: Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

ANIKI-BÓBÓ (Portogallo, 1942). R.: Manoel de Oliveira. Sc.: Manoel de Oliveira da *Ragazzi miliardari* di Rodrigues de Freitas. F.: Aquilino Mendes. In.: Horacio Silva, Antonio Santos, Fernanda Matos, Nascimento Fernandes, Vital dos Santos, Manuel de Acevedo, Antonio Morais Soares, Feliciano David, Armando Pedro, Antonio Palma. P.: Antonio Lopes Ribeiro. 35mm. L.: 1941m. D.: 71' a 24 f/s. Bn

Versione portoghese / *Portuguese version*. Da: Cinemateca Portuguesa, in collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna

Restaurato nel 1997/98 dai negativi immagine e suono nitrati. Sonoro restaurato digitalmente / *Restored in 1997/98 from nitrate image and sound negatives. Sound digitally restored*

Solo nel 1942, undici anni dopo l'uscita di *Douro*, Oliveira riuscì a girare il suo primo lungometraggio, prodotto da Antonio Lopes Ribeiro (1908 - 1995), il più prolifico ed impegnato regista dell'"Estado Novo" di Salazar, che durante la guerra aveva tentato di imprimere nuovo slancio al cinema portoghese. Per il suo film Oliveira scelse un racconto di Rodrigues de Freitas pubblicato sulla rivista "Presença", in quel periodo la rivista letteraria più influente del Portogallo. Si trattava di un bel testo raccolto ed intimista, sui bambini dei quartieri poveri di Oporto, bambini poveri ma ricchi di immaginazione. Da qui il titolo, *Bambini miliardari*.

Oliveira rimaneggiò sostanzialmente il testo (in cui non compariva la figura della ragazzina) e scelse lo strano titolo *Aniki Bóbó* preso da una cantilena che i bambini del film gli avevano insegnato.

Il film è quasi tutto girato in ambienti naturali e i bambini, che non avevano mai fatto cinema, provengono dai lidi del Douro, il fiume che attraversa Oporto. Solo le parti degli adulti sono interpretate da attori di teatro piuttosto conosciuti. Queste caratteristiche esteriori hanno conferito al film (quando fu conosciuto in Europa, negli anni Cinquanta) la reputazione di un'opera molto vicina al neorealismo italiano, soprattutto a *Sciuscià* di De Sica, realizzato solo più tardi. Oliveira stesso sottolineò l'antioriginalità del suo film, richiamando l'attenzione sul fatto che *Ossessione* di Visconti era stato girato un anno dopo *Aniki Bóbó*. E ha sempre rimpianto che il film non fosse pronto per una prima (d'altra parte non prevista) al Festival di Venezia del 1942, che avrebbe permesso di comprenderne meglio la portata. Eppure, a parte le caratteristiche esteriori (riprese in esterni, attori non professionisti) non sono molte le somiglianze tra *Aniki Bóbó* ed il neorealismo italiano. (João Bénard Da Costa)

Only in 1942, eleven years after the release of Douro, would Oliveira manage to make his first full length film, produced by Antonio Lopes Ribeiro (1908 - 1995), the most prolific and busiest director of Salazar's "Estado Novo" that had attempted to give new impetus to Portuguese cinema during the war. Oliveira chose a story by Rodrigues de Freitas for his film. The story had been published in the magazine "Presença", which at that time was the most influential literary magazine in Portugal. It was a purposeful and intimist text on children from the poor neighborhoods in Oporto, poor children with rich imaginations. From there the title, Meninos Milionarios (Millionaire Children).

Oliveira reworked the text substantially (the young girl character was not originally present) and chose the strange title Aniki Bòbò from a nursery rhyme the children in the film had taught him.

The film was shot almost entirely in natural environments, and the children, who had never been in film before, came from the shores of the Douro, the river that crosses Oporto. Only the adult roles are played by fairly well-known theatrical actors. These superficial characteristics gave the film (when it became known in Europe in the Fifties) the reputation of a work very near to Italian neorealism, especially to Sciuscià by De Sica, just made a little later. Oliveira himself though emphasized the fact that his film was made earlier, calling attention to the fact that Ossessione by Visconti was made a year after Aniki Bòbò. And he would always regret the fact that the film wasn't ready for a premiere (on the other hand it hadn't been planned) at the Venice Festival in 1942, which would have allowed for more full comprehension of its significance. All the same, apart from the superficial characteristics (outdoor shots, non professional actors) there is not a great resemblance between Aniki Bòbò and Italian neorealism. (João Bénard Da Costa)

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

ore 11.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

LE COURT-BOUILLON (Italia, 1951-62). R.: Silvio e Vittorio Loffredo. 8mm. gonfiato in 16mm. D.: 15' a 16 f/s. Bn muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale.

“I suoi collages sono uguali alle sue pitture; le sue pitture sono uguali ai suoi film. In tutti c'è una libertà di dire, di parlare incontrollata, sincera. Per Loffredo l'arte non è una cosa e la vita un'altra. La pittura è tutto e la vita è dappertutto. Il colore è gioia, è emozione. (Giuseppe Chiari in Sirio Luginbühl, *Cinema Underground Oggi*, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)

“His collages are exactly like his paintings. His paintings are exactly like his films. In all of them, there's freedom to speak unrestrained and sincere. For Loffredo, art is not a separate thing from life. Painting is everything and life is everywhere. Color is joy, it's emotion. (Giuseppe Chiari in Sirio Luginbühl, Cinema Underground Oggi, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)

SCUSATE IL DISTURBO (Italia, 1968). R.: Giorgio Turi. 16mm. D.: 15' a 24 f/s. Bn sonoro. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia ristampata dal negativo / *new print from negative*

Una ricerca per oggettivare l'informazione televisiva mediante la decontestualizzazione dei messaggi, l'introduzione del disturbo a vari livelli (elettronico, che rende manifesto l'aspetto tecnico dello strumento di comunicazione, con funzione di rottura dell'ipnosi televisiva). (Sirio Luginbühl)

Research to objectify television information by taking it out of context, through messages and through introduction of disturbance on various levels (electronic, which makes the technical aspect of the communication tool apparent, with the function of breaking television hypnosis). (Sirio Luginbühl)

TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE (Italia, 1969). R.: Piero Bargellini. 16mm panortocromatico. D.: 7.5' a 24 f/s. muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia ristampata da controtipo/internegativo / *new print from the dupe negative*

Percezione: la variazione sinusoidale della intensità della luce concentrata in una direzione (o punto di immagine) agisce sulla microstruttura della emulsione (fotogramma). Visione: le immagini differiscono per il numero dei cicli per millimetro ovvero per frequenza spaziale. (Sirio Luginbühl)

Perception: sinusoidal variation in the intensity of a light focused in one direction (or point of image) acts upon the microstructure of the emulsion (frame). Vision: the images differ in number of cycles per millimeter or rather in spatial frequency. (Sirio Luginbühl)

NELDA (Italia, 1969). R.: Piero Bargellini. 16mm. D.: 3' a 24 f/s. Bn muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia d'archivio / *Archive print*

Rapporto con la “bambina” che Bargellini spia per anni, delicata “invenzione” della sua anima, sua “sposa mistica” (...) rapporto più reale con Nelda in un film esposto-sviluppato, nel continuo, spontaneo atto di amore; percepisco Nelda: donna-materia-energia o la sua Unità ... (Sirio Luginbühl, in *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare & Co., 1976)

A relationship with the “young girl” who Bargellini spies on for years, delicate “invention” of his soul, his “spiritual bride” (...) a more real relationship with Nelda in an exposed-developed film, in a continuum, a spontaneous act of love; I perceive Nelda: woman-matter-energy and her Unity ... (Sirio Luginbühl, in Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale, Shakespeare & Co., 1976)

STRICNINA (Italia, 1969-73). R.: Piero Bargellini. 16mm. D.: 7' a 24 f/s. muto colore. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale e Filmstudio 80 di Roma. Copia d'archivio / *Archive print*

L.S.D. (Italia, 1970). R.: Romano Scavolini. 35mm. D.: 10' a 24 f/s. Colore Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia d'archivio / *Archive print*

BIS (Italia, 1966). R.: Paolo Brunatto. 16mm gonfiato in 35mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia d'archivio / *Archive print*

ORGANUM MULTIPLUM (Italia, 1967). R.: Alfredo Leonardi. 16mm. D.: 17' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia d'archivio / *Archive print*

Leonardi, dopo essere stato un punto di coesione delle diverse tendenze del cinema italiano indipendente, dopo aver contribuito, e non poco, alla conoscenza del “New American Cinema” è passato lucidamente, coraggiosamente, rabbiosamente ad un impegno militante là dove i “fronti interni” della miseria, dell'ingiustizia, dell'emarginazione sociale, della sottocultura hanno i loro più drammatici punti di frizione: le baraccopoli romane degli immigrati del Sud, i malsani quartieri operai delle periferie industriali, la Sardegna dei pastori, il Sud di un mondo contadino arcaico e senza speranza. (Sirio Luginbühl)

After having been a point of cohesion for the various trends in independent Italian cinema, after having contributed, and more than just a little, to the awareness of "New American Cinema", Leonardi moved with lucidity, courage and anger towards a militant commitment, where the most dramatic friction points of the "internal fronts" of poverty, injustice and social marginalization are found: Roman shantytowns of immigrants from the South, unhealthy blue-collar neighborhoods in the industrial outskirts, Sardinia of the shepherds, the South of an ancient peasant world with no hope. (Sirio Luginbühl)

SE L'INCONSCIO SI RIBELLA/RIVELA (Italia, 1967). R.: Alfredo Leonardi. 16mm. D.: 21' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia nuova dal negativo / *new print from negative*

INSOMMA (Italia, 1965) R.: Mario Masini e Paolo Brunatto. 35mm. D.: 12' a 24 f/s. Colore
Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia d'archivio / *Archive print*

ore 15.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Tavola Rotonda / Round Table

Con la partecipazione di Massimo Bacigalupo, Ugo Nespolo, Peter Kubelka, Adriano Aprà, Paolo Bertetto. Moderatore: Vittorio Boarini

ore 17.00

s Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Omaggio ad Alberto Grifi

MO' TE CURIAMO NOI (in attesa di conferma / *still to be confirmed*)

(Versione completa di MICHELE ALLA RICERCA DELLA FELICITA') 16mm. Col. D.: edizione montata per la RAI 23'
- Versione integrale - da finire 35'

Versione italiana / *Italian version*

Le opere possono essere messe sotto controllo dal capitalismo, dal sistema di bugie con le quali si governano i popoli. L'aspirazione a vivere interamente una vita piena e significativa contro una vita vissuta passivamente - che è quella vissuta da chi è costretto a fare un lavoro salariato - è paragonabile ad un corpo che desidera, che vuole vivere e non ad un corpo ridotto a forza lavoro. Lì sta la discriminante, e allora, mentre le opere possono essere messe sotto controllo nei musei, possono essere valutate in soldi ed essere considerate tutto quello che non sono, è possibile cominciare a pensare i propri lavori come un'esperienza per comunicare e per raggiungere la capacità di distruggere ciò che ti fa vivere passivamente. Ecco allora che quello che fai prende significato e si aprono degli orizzonti vivibili". (Chiara Casalone, "Intervista ad Alberto Grifi", *Nuovo Millennio*, anno 1, n. 5)

*Works can be kept under control by capitalism, by the system of lies used to govern the people. The aspiration to live a full and meaningful life rather than a life of passivity – which is what those who are forced to work for a salary live – is comparable to a body that desires, that wants to live. It is not comparable to a body reduced to forced labor. That's the discriminating factor. So while the works can be kept under control in museums, valued for money and considered to be all that they are not, it's possible to start thinking about your own works as an experience, a chance to communicate and to build the ability to destroy what makes you live passively. That is how what you do takes on meaning and how livable horizons open up". (Chiara Casalone, "Intervista ad Alberto Grifi", *Nuovo Millennio*, anno 1, n. 5)*

Caffé ai Giardini Margherita

ore 21.30

Omaggio a Bertrand Tavernier - in collaborazione con ASCOM Estate

Cinema Fulgor

ore 9.00

Divine apparizioni / Divine apparitions - Pola Negri

HOTEL IMPERIAL (t. it.: *L'ultimo addio*, USA, 1927). R.: Mauritz Stiller. Sc.: Jules Furthman. F.: Bert Glennon. In.: Pola Negri (*Anna Sedlak*), James Hall (*Paul Almasy*), George Siegmann (*Generale Juschkiewitsch*), Max Davidson (*Elias Buttermann*), Michael Vavitch (*Tabakowitsch*), Otto Fries (*Anton Klinak*), Nicholas Soussanin (*Barone Fredrikson*), Golden Wadhams (*Maggiore Generale Sultanov*). P.: Famous Players-Lasky. 35mm. L.: 2139m. D.: 88' a 22 f/s. Bn
Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Museum of Modern Art.

Copia safety stampata nel 1968 dalla Paramount da un controtipo safety / *Acetate print made in 1968 by Paramount, from their new dupe negative*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Pola Negri, alias Apolonia Chalupec - sembra che il nome d'arte fosse ispirato alla poetessa Ada Negri - nata a Lipno, in Polonia, il 3 gennaio 1894, aveva esordito diciannovenne sui palcoscenici di Varsavia. Aveva anche interpretato nel 1914 un film che le aveva aperto le porte del nascente cinema polacco.

Quando nel 1916 Varsavia venne occupata dalle truppe tedesche, Max Reinhardt la vide in teatro in *Sumurum* e le offrì di portarla con sé in Germania per recitare la stessa opera sotto la sua direzione. Il che avvenne, ma dopo poche rappresentazioni la Negri preferì un'allettante offerta dell'Ufa che, dopo qualche film minore, la affidò a Ernst Lubitsch. Il regista fece della Negri, film dopo film, la più clamorosa stella dell'epoca. I suoi film ebbero un successo clamoroso e ovviamente arrivò anche una scrittura a Hollywood, ove si impose perentoriamente, cosa attestata non soltanto dai film ma anche dall'esuberante vita privata: ebbe tre mariti, due conti ed un principe, movimentati *flirts* con Charlie Chaplin e Rodolfo Valentino, una furente rivalità con Gloria Swanson, l'altra prima donna della Paramount.

Passati i folli anni Venti, l'astro della Negri s'avviò al declino. Ritornò in Germania dove interpretò alcuni film, tra cui *Mazurka* (1935), un eccellente melodramma diretto da Willi Forst, e *Madame Bovary* (1937) di Gerhard Lamprecht. Al

ritorno negli Stati Uniti venne accusata di simpatie naziste e solo dopo lunghe trattative riuscì a riottenere il visto d'entrata. Morirà poi a San Antonio solo nel 1987, dopo avere, fra le altre cose, scritto un inattendibile ma divertentissimo libro di memorie. (Vittorio Martinelli)

Pola Negri, alias Apolonia Chalupec – her name in art seems to have been inspired by the poet Ada Negri – was born in Lipno, Poland on January 3rd, 1894. She debuted at the age of nineteen on the stages of Warsaw, and in 1914 she acted in a film that opened the doors for her to the growing Polish cinema.

When Warsaw was occupied by German troops in 1916, Max Reinhardt saw her at the theater in Sumurum and offered to take her with him to Germany to act in the same work under his direction. This occurred, but after a few performances she opted out for an attractive offer from Ufa which, after a couple of small films, handed her over to Ernst Lubitsch. Film after film, the director would turn Negri into the most sensational star of that time.

Her films were met with outstanding success, and obviously a contract arrived from Hollywood as well, where she established herself peremptorily. This can be seen in her exuberant private life as well. Her three husbands consisted of two counts and one prince, she had animated flirts with Charlie Chaplin and Rudolph Valentino, and a furious rivalry with the other prima donna at Paramount, Gloria Swanson.

Once the wild Twenties were over, Negri's star status began to wane. She returned to Germany where she acted in several films, including Mazurka (1935), an excellent melodrama directed by Willi Forst, and Madame Bovary (1937) by Gerhard Lamprecht. On her return to the United States she was accused of sympathizing with the Nazis and succeeded in obtaining an entrance visa only after long negotiations. She died in San Antonio in 1987, after having, among other things, written an unexpected but delightful book of memoirs. (Vittorio Martinelli)

In questi giorni al Gloria-Palast di Berlino è in programmazione uno dei migliori film americani degli ultimi anni, per quello che riguarda la sceneggiatura, il livello tecnico e l'interpretazione: *Hotel Imperial*. L'autore della sceneggiatura è l'ungherese Biro, il regista lo svedese Stiller, la protagonista è Pola Negri, divenuta famosa a Berlino, e l'organizzazione riposa nelle mani del tedesco Erich Pommer. È una storia europea, sono dei volti europei quelli presentati – con una tale autenticità da commuovere profondamente ogni persona alla quale gli avvenimenti narrati in questo film restarono all'epoca infissi nel cuore e nella mente. (...) E allora bisogna riflettere, chiedersi: come è possibile che queste stesse persone, che là poterono realizzare questo film, non furono in grado di fare lo stesso qui da noi? Forse si respira da quelle parti un'altra aria, bisogna forse credere ad una miracolosa forza del sole californiano? O piuttosto è sufficiente una spiegazione più semplice, fornitaci dalla logica e che a questa pertiene, ovvero che laggiù, evidentemente, esiste un altro punto di vista sugli uomini e sulle loro storie? (...) L'errore è dei produttori – e di chi altri dovrebbe essere? Da queste parti il loro sguardo risulta molto meno acuto che laggiù. (Eugen Szatamári, "Der klare und der getrübte Blick", *Illustrierte Film-Zeitung*, n. 2, 13 aprile 1927)

*Right now in Berlin, the Gloria-Palast is showing one of the best American films in recent years, one of the best for its screenplay, technical level and acting: Hotel Imperial. Biro who is Hungarian wrote the screenplay, Stiller from Sweden directed the film, the leading actress is Pola Negri, who became famous in Berlin, and the organization rests in the hands of Erich Pommer from Germany. The story is European, the faces shown are European – it is so authentic that it will deeply move every person who, in those times, was left with the events that are told in the film emblazoned in their hearts and minds. (...) And we must reflect on this, ask ourselves: how is it possible that the same people who were capable of making this film, weren't capable of doing the same here? Is the air perhaps different over there, must one perhaps believe in the miraculous power of the California sun? Or is a simpler explanation sufficient, an explanation that comes from and follows logic, or rather, that over there a different point of view on men and on their stories obviously exists? (...) It is the producers who are wrong – and who else would it be? On this side of the ocean their outlook results as much less acute compared to those on the other side. (Eugen Szatamári, "Der klare und der getrübte Blick", *Illustrierte Film-Zeitung*, n. 2, April 13, 1927)*

ore 10.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

IN COLD BLOOD (t. it.: *A sangue freddo*, USA, 1967). R., Sc. e P.: Richard Brooks. S.: tratto da un romanzo di Truman Capote. F.: Conrad Hall. Mu.: Quincy Jones. In.: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Jeff Corey, Gerald S. O'Loughlin, Will Geer. P.: Columbia Pictures (A Pax Enterprises Production) 35mm. D.: 134' a 24 f/s. Bn Cinemascope

Versione inglese / *English version*. Da: Sony Columbia

In seguito al successo del 1966 con il western *The Professionals*, sempre fotografato da Conrad Hall, il regista Richard Brooks si mise ad adattare un romanzo di Truman Capote, incentrato sulla vera storia di una famiglia assassinata nel Kansas nel 1959. Realizzato sui veri luoghi del delitto con un bianco e nero sbalorditivo, accompagnato dal dinamico jazz di Quincy

Jones sulla colonna sonora, il film segue il percorso dei killer partendo dai loro progetti criminosi, mostrando la loro fuga e cattura, fino alla esecuzione.

Quando la verifica del film iniziò, nei primi mesi del 1999, si scoprì che il negativo originale risultava seriamente danneggiato in più di trenta punti. Venne quindi stabilito un piano di restauro e, utilizzando una serie alternata di controtipi positivi si è giunti alla realizzazione di un rullo-B negativo in grado di scorrere a fianco al negativo originale. In questo modo, quasi tutte le sezioni danneggiate sono state sostituite. Mentre il restauro della pellicola era già in corso, sono state esaminate tutte le tracce della colonna sonora. Durante questa verifica, è stato scoperto che la migliore traccia – la più originale – risultava la banda magnetica in stereo LCR, creata a suo tempo dalla produzione. La produzione e l'assistente alla regia del film hanno confermato l'originaria intenzione di realizzare il film in stereo lo studio si oppose, per i costi eccessivi delle stampe a banda magnetica, preferendo una diffusione in mono. Le tracce in stereo e in mono sono state entrambe conservate, ma la copia che verrà presentata sarà quella originale, in stereo.

Nel tentativo di realizzare una versione il più possibile vicina alle intenzioni del suo autore, il direttore della fotografia Conrad Hall è stato chiamato a supervisionare le ultime sedute del restauro. Grazie ai molti inestimabili consigli di Mr. Hall, al lavoro di Gilbert Carreras per dare le luci al film, è stato possibile preservare l'aspetto e le tonalità originali del film. Il restauro di *In Cold Blood* è stato diretto da Grover Crisp per Sony Pictures; il lavoro in laboratorio è stato realizzato dalla Cinetech a Valencia, California; il restauro audio da Chace Productions, Burbank, California. (Grover Crisp)

Following the success of his 1966 western, The Professionals, also photographed by Conrad Hall, director Richard Brooks turned to adapting Truman Capote's riveting non-fiction novel that tells the true story of the murder of a family in Kansas in 1959. Shot is stunning black and white in all of the actual locations, and with a dynamic jazz-flavored score by Quincy Jones, the film traces the paths of the killers from planning the crime, their flight and capture, to their eventual execution.

When the evaluation of the film began in early 1999, it was discovered that the original picture negative was seriously damaged in over thirty places. A plan for restoration was developed and, using a series of alternate fine grain master elements, a separate B-roll negative was built to run in compliment with the original negative. In this way, nearly all of the damaged sections of the film were replaceable. At the same time the picture restoration was in development, all of the available soundtracks were being examined. During this evaluation, it was discovered that the best and most original track was a magnetic LCR stereo track created at the time of production. The production manager and assistant director for the film confirmed that the original intent was to release the film in stereo, but the studio balked at the time in paying the expensive magnetic-striped prints, so the film was released in mono. The stereo and original mono tracks have all been preserved, but the print being shown will have the original stereo version.

In an effort to create an authentic version of the filmmaker's original achievement, cinematographer Conrad Hall was asked to become involved during the final stages of the restoration. With Mr. Hall's many invaluable suggestions, working with color-timer Gilbert Carreras, the original look and tone of the film has been preserved. In Cold Blood restoration was overseen by Grover Crisp for Sony Pictures; laboratory work was performed by Cinetech in Valencia, California; audio restoration by Chace Productions, Burbank, California. (Grover Crisp)

La sceneggiatura e la regia di Brooks sono notevoli per aver evitato molti trabocchetti: non è un crimine raccontato dal punto di vista della polizia o del criminale; non è un trattato sociale contro la pena capitale; non è uno sfruttamento di materiali a buon mercato; e non è amatoriale nell'esecuzione tecnica, nonostante il suo sapore realista. Blake (ex star di serial da giovincello, e ultimamente attore tv) sembra assicurarsi una carriera rinnovata e di primo piano con il suo ritratto del visionario Perry Smith, che commise di fatto gli omicidi. Laconico, violento, infantile, commovente, tenero, virile, remissivo - tutti questi aspetti emergono dalla sua eccellente prestazione. L'atmosfera è intensificata dalla fotografia in bianco e nero, egregiamente diretta da Conrad Hall, il quale ha usato obiettivi di precisione Panavision. Si potrebbe dibattere sull'uso del bianco e nero in opposizione alla fotografia a colori tenui, scelta altrettanto possibile. Ma un tale dibattito non porterebbe a nulla; Brooks ha scelto il bianco e nero e, attraverso Hall, ha usato l'intero spettro del bianco e nero per ottenere il migliore effetto drammatico. (Murf. in *Variety*, 13 dicembre 1967)

Brook's screenplay and direction are remarkable in that pic avoids so many pitfalls: it is not a crime meller, told either from the police or criminal viewpoint; it is not social tract against capital punishment; it is not cheap exploitation material; and it is not amateurish in technical execution, despite its realistic flavour.

Instead, Brooks gives carefully exposition to his main characters and their motivations, and by shrewd story-telling and underplaying of climatic events, appeals to the viewer's intellect as well as his senses, never to excess. Although millions know that the murders really took place, a hefty amount of suspense is generated (...).

Blake (a former serial star as a youngster, and latterday tv player) seems assured of a renewed and bigtime career from his portrayal of the fantasy-ridden Perry Smith, who did the actual murdering. Laconic, lately violent, child-like, pitiable, sympathetic, virile, submissive - all these facets emerge from his excellent performance. Atmosphere is heightened by black-and-white lensing, supervised in outstanding fashion by Conrad Hall who used crisp Panavision lenses. There may be debate

on b&w usage, as opposed to subdued color lensing which would have been possible, no doubt. But such debate would be merely pounding sand; Brooks chose b&w and, through Hall, used the entire black-and-white spectrum to superior dramatic advantage. (Murf., Variety, December, 13th, 1967)

ore 14.45

Divine apparizioni / Divine apparitions - Pola Negri

A WOMAN OF THE WORLD (t. it.: *Donna di Mondo*, USA, 1925). R.: Malcolm St. Clair. S.: Pierre Collings. F.: Bert Glennon. In.: Pola Negri (*Contessa Elnora*), Charles Emmett Mack (*Gareth Johns*), Holmes Herbert (*Richard Granger*), Blanche Mehaffey (*Lennie Porter*), Chester Conklin (*Sam Poore*), Lucille Ward (*Lou Poore*), Guy Oliver (*il Giudice Porter*), Dot Farley (*Signora Baerbauer*), May Foster (*Signora Fox*), Dorothea Wolbert (*Annie*). P.: Famous Players-Lasky. 35mm L.: 1920 m. D.: 77' a 22 f/s. Bn

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Museum of Modern Art

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Antonio Coppola

È un bello shock vedere la talentuosa Pola Negri concedere la propria affascinante presenza ad un film caratterizzato come una commedia. Eppure è proprio quello che accade nel suo nuovo film, *A Woman of the World*, per buona parte davvero spassoso, a dispetto dei repentini salti dalla farsa al dramma. Nondimeno è piuttosto sconcertante utilizzare a questo modo la Negri, per come è stata messa in scena l'idea di partenza, ché si sarebbe potuta arrangiare a storia dignitosa e toccante. La vicenda prende spunto dal romanzo di Carl Van Vechten, *The Tattooed Countess*, che tratta di una nobildonna con la nomea di amante capricciosa e del suo arrivo in una cittadina degli Stati Uniti. (...) Non mancano certo le occasioni per una risata in questa produzione, ma se la commedia avesse mantenuto un tono più alto e fosse stata condotta con maggiore destrezza, il soggetto ne avrebbe tratto vantaggio. La Negri è efficace e coscienziosa come in tutti i suoi film. Holmes Herbert è soddisfacente nel ruolo di giudice distrettuale, e Dot Farley e May Foster sono straordinari nei panni dei pettegoli di Maple Valley. (Mordaunt Hall, *New York Times*, 14 dicembre 1925)

To see the talented Pola Negri lending her charming presence to a photoplay daubed with broad comedy gives one quite a shock. Yet this is what happens in her new picture, A Woman of the World, which for the most part is genuinely entertaining, despite the sudden jumps from buffoonery to drama. As the idea has been handled, it is disappointing to behold Miss Negri in this vehicle, because it could have been fashioned into a dignified and telling story. It was suggested by Carl Van Vechten, a novel, The Tattooed Countess, and concerns a titled woman, who consented to have the crest of a fickle swain tattooed on her forearm, coming to a small town in the United States. There is plenty to make one laugh in this production, but if the comedy were of higher tone and had been drawn more adroitly, it would have made the subject much more worthy.

Miss Negri is just as stunning and as conscientious as in any of her other pictures. Holmes Herbert is satisfactory as the District Attorney, and Dot Farley and May Foster are splendid as the chief gossipers of Maple Valley. (Mordaunt Hall, New York Times, Dec, 14th, 1925)

ore 16.05

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

SHOOTING STARS (Inghilterra, 1928). R.: Antony Asquith. In.: Annette Benson, Brian Aherne, Donald Calthrop, Wally Patch, David Brooks, Ella Daincourt, Chili Bouchier, Tubby Phillips, Ian Wilson, Judd Green, Jack Rawl. 35mm. L.: 2025m. D.: 90' a 20 f/s. Bn

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: National Film and Television Archive

Copia stampata nel 1979 da un internegativo del 1947 di un originale del 1928 con didascalie originali / *Print made in 1979 from a 1947 dupe negative of an original 1928 print with original intertitles*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

Shooting Stars come titolo non significa niente. Questo film contiene parecchio sesso. All'inizio si è portati a pensare che si tratti di uno sforzo satirico o della parodia di un'azione secondaria che in breve esploderà. Ma solo poco dopo, il film è già andato troppo lontano per essere altro da ciò che è, un marchio d'infamia su tutti gli attori e gli affari cinematografici. (Sime, in *Variety*, 13 giugno 1928)

Shooting Stars as a title means nothing. This picture has quite a lot of sex. At first one is inclined to think it is a satirical effort or a travestied-by-play that will explode shortly. Before long the picture has gotten too far to be anything but what it is, a stamp of infamy on all picture players and all picture business. (Sime, in Variety, June, 13th, 1928)

ore 17.35

t *Ritrovati & restaurati / Recovered & restored* - Orson Welles

ORSON WELLES' MAGIC SHOW (1976-1985). Sc., R. e P.: Orson Welles. F.: Gary Graver, Tim Suhrstedt. In.: Orson Welles, Angie Dickinson, Gary Graver. 35mm. (Blow-up parziale del 16mm). D.: 26' a 24 f/s
Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum
Restauro nel 2000 dal Münchner Filmmuseum / *Restored in 2000 by Münchner Filmmuseum*

Uno dei più grandi progetti degli ultimi dieci anni della sua vita, era un lungometraggio dal titolo *The Magic Show*, nel quale Welles voleva condurre lo spettatore attraverso il mondo della magia e dell'incantesimo e evidentemente, voleva anche elaborare vecchie immagini tratte dalla sua carriera. Doveva occupare molto spazio la storia di Abu Kahn, il quale ipnotizzava le persone sul palcoscenico, e le trasportava in un sonno profondo colpendole – senza che il pubblico se ne accorgesse – dietro il sipario con un grosso mazzuolo di legno. Per errore questo martello colpisce Abu Kahn, proprio quando egli ha sezionato una ragazza vergine. Mentre Abu Kahn cerca di ricordare come fare a ricomporre la ragazza, si aggirano due poliziotti in teatro per spiegare il caso misterioso. Il materiale a disposizione contiene diversi episodi montati e sonorizzati, che Welles utilizzava in parte in show televisivi, come pure un pre-montaggio della durata di un'ora che riporta in modo approssimativo la storia di Abu Kahn, dove mancano il suono e alcune scene centrali

Il film riunisce gli episodi che Welles ha parzialmente montato e sonorizzato: *The Light Box*, *Abu Khan's Levitation Trick*, *The Magic Mummy*, *Chung Ling Soo* e *The Thread Trick*, così pure – come prologo – *The Duck Trick*, che venne girato nel 1970. Il materiale di partenza era negativo originale 35mm e materiale positivo 35 e 16mm, che è stato tutto duplicato. Il magnetico è stato mixato e riversato in sonoro ottico. (Stefan Droessler)

One of the biggest projects during the last ten years of his life was a full length film entitled The Magic Show, in which Welles wanted to take the spectator through the world of magic and spells, and clearly wanted to elaborate on old images taken from his career. The story of Abu Kahn was supposed to take up a good deal of space. Abu Kahn hypnotized people on stage and took them into a deep sleep, hitting them – without the public noticing – behind the curtain with a large wooden mallet. The mallet mistakenly hit Abu Kahn when he had just split a young virgin girl. While Abu Kahn tried to remember how to put the girl back together, two policemen went around the theater trying to explain the mysterious case. The available material contains various episodes already edited with sound: The Light Box, Abu Khan's Levitation Trick, The Magic Mummy, Chung Ling Soo and The Thread Trick, as well as The Duck Trick – as a prologue – which was filmed in 1970. The initial material was original negative 35mm and positive 35 and 16 mm material, which was all duped. The magnetic was mixed and re-recorded in optical sound. (Stefan Droessler)

ORSON WELLES' UNSUNG HEROES (1979). R., P.: Orson Welles. F.: Gary Graver. In.: Orson Welles 35mm. D.: 5' a 24 f/s.

Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum

Restauro nel 2000 dal Münchner Filmmuseum / *Restored in 2000 by Münchner Filmmuseum*

Orson Welles recita per la società di Assicurazioni "Mutual of New York" una poesia di Earl Fultz: "There are no Heroes anymore". Questa poesia fu recitata in occasione della premiazione dell' "Uomo dell'anno", premio conferito dalla "Loyal Guard". Il positivo 35mm è stato duplicato e il magnetico riversato in sonoro ottico. (Stefan Droessler)

Of for the insurance company "Mutual of New York" Orson Welles recited a poem by Earl Fultz: "There are no Heroes anymore". This poem was recited on the occasion of the awards ceremony for "Man of the Year", with the award given by the "Loyal Guard". The positive 35mm was duped and the magnetic was re-recorded in optical sound. (Stefan Droessler)

ore 18.05

Divine apparizioni / Divine apparitions - Pola Negri

MADAME DUBARRY (Germania, 1919). R.: Ernst Lubitsch. S.: su un'idea di Fred Orbing (pseudonimo di Norbert Falk). Sc.: Hanns Kräly, Fred Orbing. Scgf.: Kurt Richter, Karl Machus. Cost.: Ali Hubert. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Alexander Schirmann. In.: Pola Negri (*Jeanne Vaubernier*, poi *Madame Dubarry*), Emil Jannings (*Louis XV*), Reinhold Schünzel (*il duca di Choiseul, Ministro dello Stato*), Harry Liedtke (*Armand de Foix*), Eduard von Winterstein (*il conte Jean Dubarry*), Karl Platen (*Guillaume Dubarry*), Paul Biensfeldt (*Lebel, valletto di camera del Re*), Magnus Stifter (*don Diego, ambasciatore spagnolo*), Willi Kaiser-Heyl (*Comandante della guardia*), Elsa Berna (*la Duchessa di Gramont*), Fred Immler (*Conte di Richelieu*), Gustav Czimeg (*il Conte di Aiguillon*), Alexander Ekert (*Schuster Paillet*), Marga Köhler (*M.me Labille*), Bernhard Goetzke, Robert Sortsch-Plá. P.: Projektion-AG Union, Berlino. 35mm. L.: 2280m. D.: 125' a 16 f/s
Didascalie francesi e tedesche / *French and German intertitles*. Da: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Cinémathèque Suisse, Bundesarchiv-Filmarchiv, Cineteca del Comune di Bologna.

Prima fase del restauro del film, realizzata sulla base di una copia positiva nitrato conservata dalla Cinémathèque Suisse e del negativo originale del film, conservato dal Bundesarchiv-Filmarchiv / *This version is the first phase of the restoration which is based on a positive nitrate print conserved by Cinémathèque Suisse and from the originale negative, held by Bundesarchiv-Filmarchiv.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Deborah Silberer

Del mio periodo di film storici e in costume citerei i tre straordinari *Carmen*, *Madame Dubarry* e *Anna Boleyn*. Secondo me l'importanza di questi film stava nel differenziarsi totalmente dalla scuola italiana, allora molto in voga e vicina all'Opera Lirica. Io ho cercato di ripulire i miei film dai riferimenti alla lirica e di portare su un piano più umano i miei personaggi storici – per me erano importanti tanto le piccole differenze più intime, quanto i movimenti di massa e ho provato a mischiare entrambi. (E. Lubitsch, *Brief an Herman G. Weinberg*, 10.7.1947, in Prinzler/Patalas, a cura di, *Lubitsch und seine Filme*, München, Heyne Verlag, 1992)

From my period of historical, period costume films, I would have to cite the three most extraordinary Carmen, Madame Dubarry, and Anne Boleyn. In my opinion the importance of these films lies in the fact that they completely distinguished themselves from the Italian school, which at that time was quite fashionable and near to Lyrical Opera. I tried to clear all references to opera out of my films and to bring my historical characters onto a more human level – the smaller, more intimate differences were just as important to me as mass movements, and I tried to blend the two. (E. Lubitsch, Brief an Herman G. Weinberg, 10.7.1947, in Prinzler/Patalas, Lubitsch und seine Filme, München, Heyne Verlag, 1992)

Pola Negri è ancora oggi di straordinaria bellezza, inoltre oggi non si troverebbe nessun attore alla sua altezza per il ruolo di Emil Jannings. E la delicata decadenza dell'eletta Potsdam, con i suoi giardini e i suoi castelli, fa saggiare in maniera più profonda la dolcezza della vita nel mondo prerivoluzionario rispetto agli edifici storici reali di Versailles che appaiono piuttosto massicci e prepotenti contro il delizioso e annoiato rococò del latente omosessuale Grande Federico, per cui ci si può solo rallegrare del fatto che Lubitsch abbia girato il suo film a Potsdam e non a Versailles. (Helma Sanders-Brahms in *Lubitsch*, H.H.Prinzler/E.Patalas, a cura di, München-Luzern, Heyne Verlag, 1984)

Pola Negri is of extraordinary beauty still today, and furthermore no actor at her level could be found today for Emil Jannings' role. And the delicate decadence of the chosen Potsdam, with its gardens and castles. It lets the sweetness of life in a pre-Revolutionary world be deeply felt in respect to the actual historical buildings in Versailles that appear quite massive and domineering compared to latent homosexual Grande Federico's lovely but bored Rococo. We can thus only rejoice in the fact that Lubitsch shot his film in Potsdam instead of Versailles. (Helma Sanders-Brahms in H.H.Prinzler/E.Patalas, ed. by Lubitsch, München-Luzern, Heyne Verlag, 1984)

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Exotic Europe

FIRENZE (Italia, 1913). P.: Milano 35mm. D.: 3' a 16 f/s.

Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. Da: Nederlands Filmmuseum

Copia restaurata nel 1999 da una copia positiva nitrato / *Print restored in 1999 from nitrate positive print*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

SESTRI LEVANTE (Italia, circa 1914). P.: Cines. 35mm. D.: 4' a 16 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinema Museum

Copia restaurata nel 1999 da una copia positiva nitrato / *Print restored in 1999 from nitrate positive print*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

THE "LAGO MAGGIORE" PICTURESQUE (circa 1913). 35mm. D.: 4' a 16 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*.

Da: Cinema Museum

Copia restaurata nel 1999 da una copia positiva nitrato / *Print restored in 1999 from nitrate positive print*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by* Alain Baents

Divine apparizioni / Divine apparitions - Pola Negri

DIE BERGKATZE (t. it.: *Lo scoiattolo*. tr. I. La gatta selvatica, 1921). R.: Ernst Lubitsch. Scgf. e Cost.: Ernst Stern. F.: Theodor Sparkuhl. In.: Viktor Janson (*il comandante della fortezza*), Marga Köhler (*sua moglie*), Edith Meller (*la figlia*), Paul Heidemann (*il tenente Alexis*), Wilhelm Diegelmann (*Claudius, capo della masnada di briganti*) Pola Negri (*sua figlia*), Hermann Thimig (*Pepo, un brigante timido*), Paul Biensfeld (*Dafko*), Paul Grätz (*Zofano*), Max Kronert (*Masilio*), Erwin Kapp (*Tripo*). 35mm. D.: 85' a 20 f/s

Didascalie tedesche / *German intertitles*. Da: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Cineteca del Comune di Bologna, in collaborazione con ARTE

Musica di Marco Dalpane

Eseguita da: Marco Zanardi (clarinetto), Mario Gigliotti (tromba), Andrea Talassi (trombone), Ugo Mantiglia (violino), Sebastiano Severi (violoncello), Pierangelo Galantino (contrabbasso), Pierpaolo De Gregorio (percussioni), Virginia Guastella (pianoforte). Dirige: Marco Dalpane
Produzione musicale: ARTE

Lubitsch ha ambientato la vicenda in un mondo ultraterreno. Ha trattato il materiale con stile straordinario, imprimendovi un proprio tratto dall'inizio alla fine, con rara unità. Questa organicità nasce talora da una forzatura: ad esempio, quando Lubitsch sottolinea l'intervento stilistico con un imprecisato numero di mascherini ritagliati in foggia fantastica e la natura non è che mero contenuto, farcitura di grotteschi tagli dell'inquadratura. Ma è una scelta affascinante, un esperimento ardito, ed è sempre sorprendente e spiritoso il modo in cui il regista vede le cose. Non ha senso elencare le migliaia di trovate registiche, capaci di strappare l'applauso del pubblico; nessun prodotto tedesco possiede questa carica di comicità, così tanto umorismo grottesco e originale quanto questo film. Ma proprio questo carattere di novità potrebbe risultare oscuro a un pubblico poco preparato, benché il successo all'Ufa-Palast sembri dare tutt'altro segnale.

Pola Negri nei panni della figlia del brigante, "La bella Rischka", dimostra una comicità vivace, una sorprendente disponibilità a tutte le peripezie del proprio ruolo. Appartiene ad una classe assai rara di interpreti, ugualmente versata nel genere comico e in quello tragico. La sua comicità è davvero impeccabile, recita con grande incisività e l'effetto è assolutamente sorprendente. Ogni qualvolta si presenta inaspettatamente una situazione seria, è lei la consumata artista capace di avere ragione delle difficoltà, in virtù della sua maestosa recitazione; e in questa commedia grottesca non mancano momenti seri, che grazie alla magistrale interpretazione della Negri commuovono profondamente. (*Lichtbildbühne*, 16 aprile 1921)

Lubitsch set the story in an imaginary world. He treated the material with extraordinary style, leaving his mark from beginning to end, with rare unity. This organic quality sometimes grows out of strained interpretations: for example, when Lubitsch emphasizes style in countless vignettes cut out in a fantastical style, the underlying is nothing but sheer content, obtained through grotesque cuts in the framing. But it's a fascinating choice, a daring experiment, and the way the director sees things is always surprising and clever. There's no sense in listing the thousands of bright directing ideas capable of drawing applause from the audience; no German film has as much comedic charge, as much grotesque and original humor as this film. But it is this same newness that could result as obscure to an unprepared audience, even if its success at the Ufa-Palast would seem to indicate something else entirely.

Pola Negri in the role of the bandit's daughter, "The lovely Rischka", shows a lively comic ability, a surprising capacity to handle all the sudden reversals required by her role. She belongs to a very rare class of actors, equally versed in both the comedic and tragic genres. Her comedic ability is truly impeccable. She acts with great force, and the effect is absolutely surprising. Each time a serious situation unexpectedly arises, it is she, the skilled artist, who proves herself capable of getting past the difficulty with her sublime acting. This grotesque comedy has also its serious moments, and they result to be deeply moving thanks to Negri's masterful acting. (Lichtbildbühne, April 16, 1921)

Die *Bergkatze* fu il primo tonfo commerciale nella carriera di Ernst Lubitsch. Fu lui stesso a spiegarlo nella sua lettera a Weinberg nel 1947: "Il film *Die Bergkatze* fu un'impresa totalmente fallita, eppure in questo film c'erano molte più idee e molte più gag e satira a livello visivo rispetto agli altri miei film. Quando il film uscì, poco dopo la guerra, non ho trovato un pubblico pronto ad accettare un film in cui il militarismo e la guerra fossero presi di mira a livello satirico. Non ho trovato la giusta atmosfera." (Ernst Lubitsch, *Brief an H.G. Weinberg*, in Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas, a cura di, *Lubitsch*, München-Luzern, C.J. Bucher GmbH, 1984)

Die Bergkatze was the first commercial flop in the career of Ernst Lubitsch. And it was he who justified it in his letter to Weinberg in 1947: "The undertaking of the film Die Bergkatze was a complete failure, and yet on a visual level there were many more ideas, gags and satire in that film when compared to my others. When the film came out, shortly after the war, the audience was not ready to accept a film in which militarism and the war were satirized. I did not find the right atmosphere." (Ernst Lubitsch, Brief an H.G. Weinberg, in Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas, ed. by, Lubitsch, München-Luzern, C.J. Bucher GmbH, 1984)

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

ore 11.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Programma della Cineteca Nazionale - Scuola Nazionale di Cinema

CIAO, CIAO (Italia, 1967). R.: Adamo Vergine. 16mm. D.: 6' a 16 f/s. Bn muto
Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale
Copia nuova dal negativo / *New print from negative*

Forse il più tipico stilema del cinema dilettantistico-familiare è quello del saluto. Infatti in ogni film-ricordo c'è sempre una persona che (...) ad un certo punto alza un braccio ed agita la mano a salutare. La cosa mi ha colpito perché ho ricevuto la sensazione che questo gesto, inconsapevole e istintivo, nascesse dall'esigenza di recuperare l'"umano" messo in crisi dalla situazione a tre che determina la cinepresa, inframmettendosi tra il familiare-attore e il familiare-regista. Infatti nessuno si sognerebbe mai di salutare una cinepresa, se per esempio fosse sola e sistemata su un treppiedi, con un autoscatto; invece, nella situazione abituale l'attore si sente guardato, ma non si vede "guardato" e questo fatto mette in crisi il suo rapporto umano per cui istintivamente saluta, quasi come nel gioco infantile del "cucù -settè", a dire: ciao, sono qua, guardami! (Sirio Luginbühl, *Cinema Underground Oggi*, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)

*Perhaps the most typical stylistic feature in amateur-family cinema is that of the greeting. In every film-memory in fact, there's always someone who (...) at a certain point raises up their hand and waves hello. I was struck by it because I got the feeling that the gesture, unconscious and instinctive, comes from the need to recover the "human" who is put in the difficult three-way situation determined by the camera, which interferes between the family-actor and the family-director. No one would ever think to wave to a movie camera if it were, for example, sitting by itself with a self timer on a tripod. Differently, in a normal situation the actor feels watched but does not see himself being "watched", and this puts his human relations in difficulty so he instinctively waves, almost like the children's game "peek a boo", meaning: hi, I'm here, look at me! (Sirio Luginbühl, *Cinema Underground Oggi*, Mastrogiacomo Editore Images, 1970)*

FRACTIONS OF TEMPORARY PERIODS R.: Piero Bargellini

Comprende i due seguenti film / *Including the following two films:*

I - PLANS-SEQUENCES PER UNA BAMBINA (Italia, 1965-68). 8mm. D.: 29' a 16 f/s. Bn sonoro magnetico

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale e Filmstudio 80 di Roma

II - DUE ORE POMERIDIANE DELLA BAMBINA (Italia, 1969). 8mm. D.: 21' a 16 f/s. Bn sonoro magnetico

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale e Filmstudio 80 di Roma

Copia nuova da gonfiaggio in 16mm, sonoro ottico / *New print form 16mm blow-up*

ore 12.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Programma della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

KAPPA (SECONDA VERSIONE) (Italia, 1965-66). R.: Nato Frascà. 16mm. D.: 47' a 24 f/s. Colore e Bn Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia nuova dal negativo / *new print from negative*

UN DITTICO E UN INTERVENTO (Italia, 1968). R.: Massimo Bacigalupo

Comprende i tre seguenti film / *Including the following three films:*

60 METRI PER IL 31 MARZO 8mm gonfiato in 16mm. D.: 15' a 18 f/s. Bn muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia nuova dal controtipo 16mm / *new print from 16mm dupe negative*

VERSUS 16mm. D.: 14' a 24 f/s. Bn muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia nuova dal negativo / *new print from negative*

HER 16mm. D.: 3' a 24 f/s. Colore muto

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia nuova dall'internegativo / *new print from dupe negative*

Versus, girato in contrapposizione a *60 metri per il 31 marzo*, vuole essere l'espressione filmica di una serie di impossibilità, che procedono dalla relazione fondamentale sconosciuta tra la nostra azione e il mondo in quanto pre-esistente ad esso. (Sirio Luginbühl)

Versus was filmed in contraposition to 60 metri per il 31 marzo. It is supposed to be the filmic expression of a series of impossibilities which originate from the fundamental, unknown relationship between our actions and the world since the world is pre-existent. (Sirio Luginbühl)

ore 15.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema - Programma del Museo Nazionale del Cinema di Torino

Il cinema di Bargellini si presenta come un'esperienza radicale e assolutamente particolare in cui l'istanza utopica di allargamento infinito e di liberazione dell'io tocca le forme più profonde e visionarie. Bargellini usa il cinema insieme come mezzo di testimonianza di un'esperienza di esaltazione mistica e di sperimentazione radicale e come un vettore che moltiplica le possibilità del vedere e scopre le potenzialità assolute dell'occhio. L'esperienza dell'eros e della droga sono per Bargellini il passaggio per una trasfigurazione del visibile e per una intensificazione estrema della mente. Il rigore di Bargellini consiste proprio nel saper fondere, in un'ottica radicalmente innovativa l'oltrepassamento dei confini della coscienza e l'esaltazione delle potenzialità sperimentali della macchina da presa e del cinema stesso. (Paolo Bertetto)

Bargellini's cinema is a radical and absolutely singular experience in which the utopian instance of infinite broadening and freeing of the self touches on remarkably profound and visionary forms. Bargellini uses cinema to bear witness to an experience of mystical exaltation and radical experimentation, and also as a carrier that multiplies the possibilities of sight, discovering the absolute potential of the eye. For Bargellini, the experience of eros and of drugs is a passageway for transfiguration of what is visible and for extreme intensification of the mind. Bargellini's exactitude consists in his ability to combine, from a radically innovative point of view, crossing over the frontiers of consciousness with exaltation of the experimental potential of the movie camera and of cinema itself. (Paolo Bertetto)

UN OTTOFILM (Italia, 1969). R.: Pierfrancesco Bargellini. 16mm. Gonfiato da 8mm. L.: 305m. D.: 28' a 24 f/s, colore, sonoro senza dialogo

Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino

MORTE ALL'ORECCHIO DI VAN GOGH (Italia, 1968). R.: Pierfrancesco Bargellini. 16mm. gonfiato da 8mm. L.: 700m. D.: 65' a 24 f/s, colore, sonoro senza dialogo

Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino

Cinema Lumière

ore 17.00

Omaggio a Bertrand Tavernier - in collaborazione con ASCOM Estate

COUP DE TORCHON (t. it.: *Colpo di spugna*, Francia, 1981) R.: Bertrand Tavernier. In: Philippe Noiret, Isabelle Huppert, Jean-Pierre Marielle. D.: 128'. Versione originale con traduzione italiana simultanea in cuffia / *Original version with italian translation by earphone.*

Cinema Fulgor

ore 9.00

Programme Picture dalla Cinémathèque Royale: B-movies degli anni Venti / B-movies from the Twenties

THE EYES OF THE TOTEM (USA, 1927). R.: W. S. Van Dyke. F.: Abe Scholtz. In.: Wanda Hawley, Tom Santschi, Gareth Hughes, Anne Cornwall, Bert Woodruff, Monte Wax, Violet Palmer, Mary Louise Jones, Dorothy Llewellyn, Nell Barry Taylor. 35mm. L.: 2000m. D.: 90' a 20 f/s

Didascalie francesi / *French intertitles* Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Deborah Silberer*

Nel 1927 W.S. Van Dyke era sotto contratto con la MGM, dove girava una serie di western storici fotografati da Clyde de Vinna con Tim MacCoy come protagonista. È lecito dunque chiedersi per quale motivo realizzò, in quello stesso anno, due film per la H.C. Weaver Productions, che furono distribuiti dalla Pathé. Comunque sia, *Eyes of the Totem* non aggiunge niente alla sua fama. Bisogna aspettare il regolamento di conti finale per ritrovare il vigore a cui ci ha abituati. Il soggetto è assai bizzarro, sebbene poco plausibile. Il totem indiano che decora l'incrocio di una piccola città, dona un leggero clima surrealista. La descrizione del sindacato dei mendicanti non manca di accenti brechtiani (non è oggetto di nessuna riserva morale) e mostra una certa abilità nel maquillage. (Jean-Marie Buchet)

In 1927, W.S. Van Dyke had a contract with MGM in which he was to make a series of historical westerns with photography by Clyde de Vinna and with Tim MacCoy as the leading actor. It is therefore permissible to wonder why he made two films for H.C. Weaver Productions, distributed by Pathé, during that same year. In any case, Eyes of the Totem adds nothing to his fame. It was a decidedly modest production, with a script that was not in agreement with his temperament. The final accounts had to be settled before the vigor we were used to seeing in him would come out. The story is rather bizarre and not very plausible. The Indian totem that decorates the crossroads of a small town gives a slightly surrealist air. The description of the beggars union is not lacking in Brechtian accents (it is not subject to moral reserve), and it shows a fair ability for providing temporary adornment. (Jean-Marie Buchet)

ore 10.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

DIE WUNDERBARE LÜGE DER NINA PETROWNA (t. it.: *La menzogna di Nina Petrovna*, Germania, 1929) R.: Hanns Schwarz. F.: Carl Hoffmann. In.: Brigitte Helm, Franz Lederer, Warwick Ward, Harry Hardt, Ekkehard Arendt, Michael von Newlinski, Lya Jan, Franz Schafheitlin. 35mm. L.: 2914m. D.: 107' a 24 f/s. Bn

Didascalie tedesche / *German intertitles*. Da: Murnau Stiftung, in collaborazione con Bundesarchiv-Filmarchiv

Ricostruito e restaurato nel 1999 in cooperazione tra Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden e Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin a partire da due negativi originali nitrato - uno per la distribuzione tedesca e una per l'estero - provenienti dal Bundesarchiv-Filmarchiv. La versione restaurata contiene due tipi diversi di didascalie, che sono stati presi dai due negativi originali.

Reconstructed and restored in 1999 in co-operation between Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden and Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin by using two original nitrate camera negatives - one for the German and one for the foreign distribution - provided by the Bundesarchiv-Filmarchiv. The restored version contains two different types of intertitles, which have been taken over from the two original negatives.

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Il teatro della menzogna non è spregevole, se parla attraverso la verità, la sincerità, la bellezza di un volto.

Ringraziamo il regista Hanns Schwarz. Lui ci ha offerto la possibilità di vedere confermata la nostra fiducia nell'attrice Brigitte Helm. Ha liberato questa donna dalla rigida maschera che le fu imposta da insegnanti poco felici. Questo volto bellissimo, elegante, sensibile, espressivo, ora è libero. E questo è già molto. Questo modo di muoversi, di camminare negli spazi, di portare gli abiti (e le emozioni, con una calma particolare e con misura), ecco questo è più di uno stile. Forse è già una personalità. Domani sarà una grande arte.

Domani. Oggi la gioia del regista di aver rotto l'incantesimo della maschera è ancora troppo grande. L'attrice si muove qualche secondo di troppo dalla parte buona del suo profilo e qualche secondo di troppo alza la testa, abbassa le ciglia... "Rimanga in questa posizione, signora Helm, è meravigliosamente fotogenica!"... Questa potrebbe essere la strada per il kitsch. Oppure a riconoscere l'effetto voluto grazie a una nuova parsimonia. Noi crediamo alla futura arte di questa signora. E già questo film farà parlare di lei all'estero. (Hanns G. Lustig, "Tempo", in *Der Film der Weimarer Republik 1929*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1993)

The theater of lies is not contemptible if it expresses itself through truth, sincerity and the beauty of a face. We have to thank director Hanns Schwarz. He gave us the possibility to see our faith in actress Brigitte Helm confirmed. He freed this woman from the rigid mask imposed upon her by unpropitious teachers. This beautiful, elegant, sensitive, expressive face is now free. And with that something has already been accomplished. Such a way of moving, of walking through the space, of dressing (and the emotions, with a certain calm and with restraint), this is more than style. Maybe it's already personality. Maybe tomorrow it will be great art.

*Tomorrow. Today the director's joy in having broken the spell of the mask is still too great. The actress moves for one second too long, showing the good side of her profile, and she lifts her head, lowering her eyelashes for one second too long... "Stay in that position Ms. Helm, you're wonderfully photogenic!"... This could be the road to kitsch. Or to recognizing the desired effect thanks to new frugality. We believe in this lady's art for the future. And this film will get people talking about her abroad. (Hanns G. Lustig, "Tempo"; in *Der Film der Weimarer Republik 1929*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1993)*

ore 12.20

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

HINTER SCHLOSS UND RIEGEL - Trailer for the German version of PARDON US (USA, 1931) R.: James Parrott. In.: Stan Laurel & Oliver Hardy. 35mm. L.: 66 m. D.: 2'5'' a 24 f/s

Versione tedesca / *German version*. Da: Danske Filmmuseum

La copia nitrato originale è arrivata al DFI/Film archive nel 1999 e l'internegativo e la stampa in bianco e nero sono stati ultimati nel 2000. Tutti i titoli sono stati rifatti. Pensiamo che si tratti dell'unico materiale sopravvissuto in cui Stan Laurel e Oliver Hardy si sono doppiati in tedesco.

The original nitrate print material arrived at the DFI/Film archive in 1999 and the dupe negative and new print were finished in 2000. All titles are new. We believe it is the only existing material where Stan Laurel and Oliver Hardy speak German themselves. (Thomas Christensen)

ore 12.25

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Orson Welles

ORSON WELLES' VIENNA (1968). S., R. e P.: Orson Welles. F.: Giorgio Tonti. In.: Orson Welles, Senta Berger, Mickey Rooney, Arte Johnson, Peter Bogdanovich. 35mm. D.: 8' a 24 f/s. Col.

Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum

Restaurato nel 2000 dal Münchner Filmmuseum / *Restored in 2000 by Münchner Filmmuseum*

In *Orson Welles' Vienna*, Welles va a spasso per la città, parla della gente, dell'Hotel Sacher, delle specialità viennesi e della ruota panoramica al Prater. I suoi ricordi del film *The Third Man* lo conducono a considerare Vienna come il centro dello spionaggio, che subito è confermato dal rapimento della "più bella donna di Vienna", Senta Berger, da parte di due agenti. Come è tipico per Welles, le riprese non venivano realizzate soltanto nelle strade di Vienna, ma anche a Zagabria, mentre gli interni con Senta Berger, Mickey Rooney, Arte Johnson e Peter Bogdanovich erano stati girati a Los Angeles.

Il film ricompone frammenti di una copia di lavoro la cui colonna sonora non si è conservata per intero. Il positivo 35mm è stato duplicato, il magnetico mixato e riversato su sonoro ottico. (Stefan Droessler)

In Orson Welles' Vienna, Welles goes walking through the city, speaking about the people, about Hotel Sacher, about Viennese specialties and about the Prater Ferris wheel. His memories of the film The Third Man lead him to consider Vienna as the center of espionage, which is immediately confirmed with the kidnapping by two agents of Senta Berger, the "most beautiful woman in Vienna". As was typical for Welles, filming was not carried out only in the streets of Vienna, but also in Zagreb, while indoor shots with Senta Berger, Mickey Rooney, Arte Johnson and Peter Bogdanovich were filmed in Los Angeles.

The film brings together fragments of a shooting script in which the soundtrack was non fully conserved. The 35mm positive was duped, and the magnetic was mixed and re-recorded in optical sound. (Stefan Droessler)

ORSON WELLES' MOBY DICK (1971). S., R. e P.: Orson Welles. F.: Gary Graver. In.: Orson Welles. 35mm gonfiato da 16mm. D.: 22' a 24 f/s

Versione inglese / *English version*. Da: Münchner Filmmuseum

Restaurato nel 2000 dal Münchner Filmmuseum / *Restored in 2000 by Münchner Filmmuseum*

Dopo essersi occupato per una decina d'anni del romanzo *Moby Dick* di Herman Melville, dopo aver realizzato un radiodramma, composto e diretto una pièce teatrale ("*Moby Dick Rehearsed*"), partecipato alla riduzione cinematografica di John Huston e recitato il monologo di Achab in uno show televisivo, nel 1971 Welles cominciò a girare nella sua casa di Orvilliers vicino a Parigi, una versione ridotta della sua pièce teatrale, in cui lui interpretava da solo tutti i ruoli. Solo attraverso la sua voce ed effetti di illuminazione sullo sfondo, con diversi colori, realizzò una "recitazione scenica" intensificata dal montaggio campo/controcampo. Il film include le scene girate della pièce teatrale, per cui i passaggi mancanti sono stati ricostruiti attraverso il copione del lavoro teatrale. Gli sfondi dei titoli sono le riprese di un modello navale che si trovavano in un rullo del materiale ritrovato. Il controtipo positivo 16mm è stato duplicato e gonfiato in 35mm, il magnetico è stato mixato e riversato su sonoro ottico. (Stefan Droessler)

*After working with the novel Moby Dick by Herman Melville for about ten years, after making a radio play, composing and directing a stage play ("*Moby Dick Rehearsed*"), participating in the cinematographic adaptation by John Huston and performing the Achab monologue on a television show, in 1971 Welles began shooting a shortened version of his theatrical play, at his home in Orvilliers near Paris, where he played all the parts. Through the use of only his voice and lighting effects on the backdrop with different colors, he carried out "stage acting", intensified by shot/reverse shot editing. The film includes the filmed scenes of the play, so missing passages were reconstructed by using the theatrical shooting script. The backgrounds for the titles are shots of a model ship that were found on one of the reels of material. The lavender 16mm was duped and blown up to 35mm, the magnetic was mixed and re-recorded in optical sound. (Stefan Droessler)*

ore 14.45

Divine apparizioni / Divine apparitions - Lillian Gish

THE SCARLET LETTER (t. it.: *La lettera rossa*, USA, 1926). R.: Victor Sjöström. Sc.: Frances Marion. F.: Hendrik Sartov. C.: Max Rée. In.: Lillian Gish (*Hester Prynne*), Lars Hanson (*Il Reverendo Arthur Dimmesdale*), Henry B. Walthall (*Roger Prynne*), Karl Dane (*Giles*), William H. Tooker (*il governatore*), Marcelle Corday (*la Signora Hibbins*), Fred Herzog (*il carceriere*), Jules Cowles (*il sagrestano*), Mary Hawes (*Patience*), Joyce Coad (*Pearl*), James A. Marcus (*un capitano di marina*). P.: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 35mm. L.: 2351m. D.: 113' a 18 f/s.

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet, con il permesso di Hollywood Classics
Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Alain Baents

C'era grande attesa, il 9 agosto 1926, al Central Theatre di New York per la prima della *Lettera scarlatta*, la stessa attesa riservata a tutti i film di Lillian Gish.

Sebbene *La lettera scarlatta* fosse un successo popolare, c'era una fetta consistente di pubblico americano che continuava a considerare Lillian troppo "vecchio stile" per l'età del jazz, e ciò determinò il silenzio totale sul film prima del clamoroso applauso di sostegno che arrivò dal pubblico inglese parecchio tempo dopo la prima.

Fra i più vivaci detrattori di Lillian negli Stati Uniti vi fu, sorprendentemente l'editore di *Photoplay*, James R. Quirk. La sua influente pubblicazione (che circolava in milioni di copie) aveva costruito la reputazione della Gish una decina di anni prima, al tempo dei suoi lavori con Griffith. Ora, le sue attuali performance erano giudicate di maniera e lei una che possedeva solamente una tecnica, non un'artista.

Nel numero di marzo del 1926 di *Photoplay*, Quirk la scaricò come "The enigma of the Screen": "Esaminando le sue interpretazioni, troverete che ottiene un grande effetto attraverso un unico piano emotivo, chiamato isteria". Il numero di ottobre di *Photoplay* continuava questa critica caustica, mentre *La lettera scarlatta* veniva ancora mostrato nelle principali sale del paese: "Lillian Gish indossa la rossa lettera del peccato con il suo guardaroba di dolcezza virginalità".

Cos'era successo a Lillian Gish? Aileen Pringle offre la seguente risposta: "Nessuno ebbe il coraggio di dirlo, ma Quirk e *Photoplay* erano nelle mani della Metro-Goldwyn-Mayer. Qualunque cosa Mr. Mayer volesse, la otteneva. Quirk sapeva che era meglio ascoltarlo o avrebbe perso la possibilità di essere la prima pubblicazione a conoscere le ultime novità della Metro. Mayer non ebbe i ricavi che pensava Lillian Gish fosse capace di ottenere. Ma siccome non voleva sembrare un uomo diabolico, lasciò che fosse *Photoplay* a fare il lavoro. Quindi poté chiamare Lillian e mostrarle cosa veniva scritto di lei. I film si sono sempre fatti per i soldi. L'investimento deve sempre essere minore dei guadagni. Lei, semplicemente, non giustificava più l'investimento. Non portava a casa abbastanza grana". (in S. Oderman, *Lillian Gish. A Life on Stage and Screen*, Jefferson and London, Mc Farland, 2000)

The premiere of The Scarlet Letter at New York's Central Theatre on August 9, 1926, was well attended, as was any Lillian Gish film.

While The Scarlet Letter was a popular success, there was a sizeable segment of the American audience who continued to view Lillian as "too old-fashioned for the Jazz-Age", despite the total silence before the sustained thunderous applause that came.

The most vocal of Lillian's detractors in the United States was, surprisingly, Photoplay editor James R. Quirk. Quirk influential publication (whose circulation was in the millions) had built up Lillian's reputation a decade earlier when she was working for D.W.Griffith. Now her post-Griffith performances contained mannerism, and she was merely a technician, not an artist.

In the March 1926 issue of Photoplay, Quirk was dismissing her as "The Enigma of the Screen": "Examining her characterisations you will find she achieves greatness of effect through a single plane of emotion, namely hysteria". The October issue of Photoplay continued the caustic criticism with a piece written while The Scarlet Letter was still being

exhibited in major theatres across the United States: "Lillian Gish wears the red letter of sin with her stock virginal sweetness".

What had happened to Lillian Gish? Aileen Pringle offered the following answer: "Nobody would say it, but Quirk and Photoplay were at the mercy of Metro-Goldwyn-Mayer. Anything Mr. Mayer wanted, he got. James Quirk knew he had to listen or lose the chance of being the first publication to cover the latest MGM news.

Mayer didn't get the returns he thought Lillian Gish was capable of bringing in. But he didn't want to look like the evil man. He let Photoplay do the job. Then he could call in Lillian and show her what was being written about her. Movies have always been about money. The investment has to be smaller than the return. She no longer justified the investment. She wasn't bringing home enough bacon". (in S. Oderman, Lillian Gish. A Life on Stage and Screen, Jefferson and London, McFarland, 2000)

ore 16.45

Divine apparizioni / Divine apparitions - Lillian Gish

THE WIND (t. it.: *Il vento* USA, 1928). R.: Victor Sjöström. S.: Frances Marion. In.: Lillian Gish (*Letty*), Lars Hanson (*Lige*), Montagu Love (*Roddy*), Dorothy Cumming (*Cora*), Edward Earle (*Beverly*), William Orlamond (*Sourdough*), Laon Ramon, Carmencita Johnson, Billy Kent Schaefer. P.: Metro-Goldwyn-Mayer. 35mm. L.: 1981m. D.: 81' a 22 f/s. Bn

Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Photoplay Productions

Copia stampata nel 1983 dalla MGM, a partire da un positivo nitrato con didascalie originali / *Print made in 1983 by MGM, copied from a nitrate positive with original intertitles*

Musica composta e diretta da Carl Davis, orchestrata da Colin Matthews ed eseguita da The English Chamber Orchestra. Sincronizzazione HiFi eseguita da Patrick Stanbury (Photoplay Productions)

Music composed and directed by Carl Davis, orchestrated by Colin Matthews and performed by The English Chamber Orchestra. HiFi Synchronization by Patrick Stanbury (Photoplay Productions)

Nata a Springfield (Ohio) il 14 ottobre 1896, Lillian Gish vanta una delle carriere più lunghe tra le dive cinematografiche: il suo primo film è del 1912, l'ultimo (*Whales of August*, di Lindsay Anderson) è del 1987. Iniziò lavorando a teatro, nei primissimi anni del secolo, assieme alla sorella Dorothy, e nel 1903 era già ballerina in uno spettacolo di Sarah Bernhardt. Dal 1913 diviene l'attrice prediletta di Griffith che aveva conosciuto andando a trovare l'amica d'infanzia Mary Pickford alla Biograph. Protagonista, fra gli altri, di *Birth of a Nation* (1915), *Broken Blossoms* (1919) e *Orphans of the Storm* (1921, assieme alla sorella), conclude la prima parte della sua carriera con le prestigiose regie di Victor Sjöström di cui parliamo in seguito.

Con l'avvento del sonoro la Gish preferì ritirarsi e tornare al teatro, dove ottenne ancora ottimi successi in *Amleto*, *Delitto e castigo*. Nel secondo dopoguerra si riaccostò al cinema con una serie di precise caratterizzazioni, tra cui quella della madre in *Duel in the Sun*, dell'anziana amministratrice di clinica psichiatrica in *The Cobweb* di Minnelli, della contadina che salva i ragazzini da Mitchum in *Night of the Hunter* o della madre morente di *A Wedding* di Altman.

Born in Springfield (Ohio) on October 14th, 1896, Lillian Gish boasts of one of longest careers of any film diva. Her first film was in 1912, and the last (Whales of August, by Lindsay Anderson) in 1987. She began her career working in theater at the dawn of the century, together with her sister Dorothy. In 1903 she was already a dancer in a show by Sarah Bernhardt. In 1913 she became the favorite actress of Griffith, whom she had met when she went to visit her childhood friend Mary Pickford at Biograph. Leading actress in Birth of a Nation (1915), Broken Blossoms (1919) and Orphans of the Storm (1921, together with her sister) among others, she concluded the first part of her career under the prestigious direction of Victor Sjöström, whom we will discuss later.

With the advent of sound, Ms. Gish chose to retire from film, returning to theater where she met with great success in Hamlet, and Crime and Punishment. After the second world war, she went back to cinema in a series of character roles, among which the mother in Duel in the Sun, the elderly manager of a psychiatric clinic in The Cobweb by Minnelli, the lady farmer who saves the children from Mitchum in Night of the Hunter, and the dying mother in A Wedding by Altman.

Avevo firmato un contratto di due anni, promettendo che avrei fatto sei film. *The Wind* era il quarto. Io lo scelsi e perciò era un mio film. Il precedente, *Annie Laurie*, non era stato un successo. Non avevo chiesto di farlo e certo non avevo controllato nessun momento della sua realizzazione. Ma *The Wind* era mio, lo avevo scelto ed ero disposta a combattere per lui. Improvvisamente Mr. Thalberg disse: "Non sappiamo cosa fare con te. Il tuo lavoro è estremamente artistico, la tua scelta dei materiali è artistica e tu sei un'artista consacrata, tuttavia pensiamo di doverne discutere ancora". Pensai che volesse chiedermi di fare qualche presentazione pubblica del film, una cosa che saltuariamente avevo già fatto con Griffith. Ma mi sbagliavo. Voleva che provocassi uno scandalo! Non potevo credere a quello che avevo appena sentito. Non capivo di cosa stesse parlando: mi stavo ancora prendendo cura di mia madre che aveva bisogno del mio aiuto. Dorothy era in Inghilterra, la cosa stava sui giornali. Dove avrei trovato il tempo per uno scandalo?

Prima che potessi dire di no, Mr. Thalberg mi sorrise e disse che ne avrebbe creato uno apposta per me. Niente di speciale. Solo una cosina per le riviste, qualcosa che mi buttasse giù dal mio piedistallo. Io non sapevo di che piedistallo stesse parlando. Io parlavo con tutti sul set, ero abituata ad essere amica della troupe fin da quando avevo mosso i primi passi nel cinema. (...) Mi alzai dalla sedia e, con grande diplomazia, dissi a Mr. Thalberg che mi sarei consultata con mia madre prima di prendere una decisione. (Lillian Gish in S. Oderman, *Lillian Gish. A Life on Stage and Screen*, Jefferson and London, Mc Farland, 2000)

I had signed a two years contract, promising to make six pictures. The Wind was my fourth. I had chosen it. It was mine. The third film, Annie Laurie, was not a success. I didn't ask to make it, and I certainly had no control over any part of it. The Wind was mine. I chose it. I was willing to fight for it.

Suddenly, Mr. Thalberg said: "We don't know what to do about you. Your work is very artistic, your choice of material is artistic, and you are a very dedicated artist, but we think you should be talked about more".

I thought he was going to ask me to appear with the film, something I occasionally did for Mr. Griffith. But I was wrong. He wanted me to have a scandal! I couldn't believe what I had just heard! I didn't know what he was talking about! I was still taking care of my mother, who still needed my help. Dorothy was in England. It was in the newspapers. Where was there time for a scandal?

Before I could say no, Mr. Thalberg smiled and said he would arrange one for me. Nothing special. Just something for the magazines. Something to knock me off my pedestal. I didn't know what pedestal he was talking about. I spoke to everyone on the set. I made friends with the crew ever since I was in picture. (...)

*I rose from my seat, and I told Mr. Thalberg very politely that I had to discuss this with my mother before I made my decision. (Lillian Gish in S. Oderman, *Lillian Gish. A Life on Stage and Screen*, Jefferson and London, Mc Farland, 2000)*

ore 18.10

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Omaggio alla Cinemateca Portuguesa

MARIA DO MAR (Portogallo, 1930). R.: José Leitão de Barros. 35mm. L.: 2147 m. D.: 104' a 18 f/s. Bn

Didascalie portoghesi restaurate / *Portuguese intertitles*. Da: Cinemateca Portuguesa, in collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna

Restaurato presso l'ANIM, Freixal (Portogallo) nel 1998 da un negativo originale nitrato / *Restored by ANIM, Freixal (Portugal) in 1998 from the original nitrate negative*

Accompagnamento musicale eseguito da Bernardo Sasseti, musicista di formazione jazz, che ha composto una nuova partitura per la versione restaurata di *Maria do Mar* curata dalla Cinemateca Portuguesa. "La composizione della musica è iniziata nell'estate del 1998. La mia principale preoccupazione è sempre stata quella di rispettare l'opera di Leitão de Barros, creando temi musicali in grado di accompagnare il flusso delle immagini. Alcune di queste sono di una bellezza e di una sensibilità che mai avevo visto al cinema. Il mio obiettivo è stato quello di creare una colonna sonora che non producesse l'effetto di un'esagerata plasticità sonora ma che invece diventasse il complemento musicale alle immagini." (Bernardo Sasseti)

Musical accompaniment by Bernardo Sasseti, musician with a jazz background, who composed a new score for the version of Maria do Mar restored by the Cinemateca Portuguesa. "Composition of the music began in the summer of 1998. My main worry was always to respect the work of Leitão de Barros by creating musical themes capable of accompanying the flow of the images, some of which are the most beautiful and sensitive I've ever seen in cinema. My goal was to create a sound track that would become a musical complement to the images, rather than giving the effect of exaggerated sonic plasticity." (Bernardo Sasseti)

Se nell'insieme la sua produzione è sicuramente la più interessante fra quelle dei registi vicini a Salazar, *Maria do Mar* è senza ombra di dubbio il suo capolavoro ed è stato considerato tale sia dai responsabili della cultura salazarista, sia dalla critica, persino quella dell'opposizione. Infatti, nel 1942, il responsabile del Segretariato della Propaganda Nazionale convince Barros a riprendere il tema e la struttura di *Maria do Mar* per un nuovo film di pescatori (*Ala Arriba*) che rappresentò il Portogallo all'ultimo Festival mussoliniano di Venezia, vincendo la Coppa Volpi. L'unanimità critica attorno a *Maria do Mar* si giustifica tenendo presenti i due elementi più evidenti del film. Da una parte Nazaré, eretta a metafora altera e rude del cliché folkloristico nazionalista, che la vedeva come l'immagine vivente della "cosa più portoghese del Portogallo". Una specie di Sicilia su scala portoghese, senza la mafia, ma con il malocchio, senza versamenti di sangue, ma con il sentimento della vendetta. Dall'altra, un influsso evidente del cinema sovietico e della scuola di montaggio russa (forse più dipendente da Pudovkin o da Olga Preobraienskaia che da EizenÇstein o Vertov). Questo legame rendeva la forma del film assai gradita alla critica di sinistra che apprezzò molto l'importanza attribuita ai veri protagonisti, gli abitanti di Nazaré. È il popolo infatti l'interprete principale del film, affiancato da alcuni attori professionisti di solida provenienza teatrale (la

madre di Manuel, il padre di Maria do Mar) e dalla coppia dei protagonisti, due giovani attori senza precedenti. (João Bénard Da Costa)

If as a whole, his work is definitely the most interesting of the directors close to Salazar, Maria do Mar is without a shadow of a doubt his best work. It was considered as such both by the managers of Salazar culture and by the critics, even those belonging to the opposition. In 1942, the manager of the Secretariat for National Propaganda convinced Barros to readdress the theme and structure of Maria do Mar in a new film about fishermen (Ala Arriba) that represented Portugal at the last Mussolini Festival in Venice, winning the Coppa Volpi. The unanimity of the critics in regard to Maria do Mar can be justified by keeping in mind the two most evident aspects of the film. On one hand the town of Nazaré, held high on the proud, rugged metaphor of the nationalist, folkloristic cliché, which he saw as the living image of the “most Portuguese thing in Portugal”. A sort of Sicily on a Portuguese scale, without the Mafia but with the evil eye, without blood spill but with the sentiment of revenge. On the other hand, a clear influence by Soviet cinema and by the Russian editing school (perhaps more dependent upon Pudovkin or Olga Preobraïenskaia than upon Eisenstein or Vertov). This link made the film’s style quite pleasing to leftist critics who were very appreciative of the importance given to the inhabitants of Nazaré, the true protagonists. The people are in fact the leading actors in the film, with the support of a few professional actors with solid theatrical backgrounds (Manuel’s mother, Maria do Mar’s father) and of the pair of protagonists, two young actors without prior experience. (João Bénard Da Costa).

Teatro Comunale

ore 21.30

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Progetto Chaplin / Chaplin Project

MODERN TIMES (t. it.: *Tempi Moderni*, USA, 1936). R.: Charles Chaplin. Sc.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh, Ira Morgan. In.: Charles Chaplin (*l’operaio*), Paulette Goddard (*l’orfana*), Henry Bergman (*il padrone del ristorante*), Chester Conklin (*il capomeccanico*), Stanley J. Sanford, Hank Mann, Louis Natheaux (*i ladri*), Allan Garcia (*il direttore della fabbrica*), Lloyd Ingraham (*il direttore della prigione*), Stanley Blyston, Sam Stein, Juana Satton, Jack Low, Walter James, Dick Alexander, Dr. Cecil Reynolds, Myra McKinney, Heinie Conklin, John Rand, Murdoch McQuarrie, Wilfred Lucas, Edward le Saint, Fred Maltesta, Ted Oliver, Edward Kimball. P.: Chaplin - United Artists. 35mm. L.: 2400 m. D.: 88’ a 24 f/s Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment

Accompagnamento musicale di Charles Chaplin, diretto dal Maestro Timothy Brock, eseguito dall’Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

Chaplin era solito prendere nota delle idee da sviluppare nel film, sia immaginando l’atmosfera generale della situazione, sia descrivendo dettagliatamente le gag, le entrate in scena dei personaggi, i loro movimenti e le loro smorfie. Alcune centinaia di pagine dattiloscritte documentano l’incessante lavoro di revisione e perfezionamento e mostrano che cosa significhi “pensare un film”. Gli *Story Notes* di *Modern Times*, elaborati presumibilmente tra il 1931 e il 1934, rendono conto, sia pure in maniera frammentaria, delle diverse fasi del soggetto e delle successive modifiche intervenute in molte scene del film. L’analisi di tali documenti permette, dunque, di recuperare i primi scherzi chapliniani al “moderno”, liberi da ogni mediazione e compromesso. Come, poi, le trovate originarie siano riuscite a passare indenni attraverso gli ingranaggi della “grande macchina” produttiva, lo si può comprendere sfogliando il *Production Report* (Diario di produzione), prezioso documento nel quale sono registrate e descritte dettagliatamente tutte le riprese effettuate giorno per giorno, dall’ottobre del 1934 all’agosto del 1935.

I ripensamenti, le annotazioni al margine di una scena - che i filologi definirebbero “varianti d’autore” - arricchiscono gli *Story Notes*, come pure il *Cutting Continuity* (Copione di montaggio) e l’elenco delle didascalie, riportando alla luce una sorta di “opera prima dell’opera”.

Tra questi documenti, conservati presso l’Association Chaplin di Parigi, ve ne sono alcuni che riportano titoli diversi. *The Commonwealth* è il titolo di un soggetto che ha molti punti in comune con la versione definitiva di *Modern Times*. La ricchezza dei significati della parola “Commonwealth” ben si addice all’intento ironico del film: oltre al primo significato, quello di “confederazione, comunità indipendente”, il termine in passato era usato per designare il “benessere pubblico” (common-wealth, ove *wealth* sta per *well being*)! L’uso del paradosso sembra divertire Chaplin, dal momento che sceglie come seconda variante del titolo *The Masses*, anche se protagonista delle vicende è un vagabondo, spesso emarginato, che solo casualmente e involontariamente si trova a rappresentare la classe dei lavoratori o a essere integrato in un gruppo. L’attenzione al sociale è ugualmente presente nel film come nei soggetti che lo precedono, ma nei documenti consultati si scopre un vivo interesse per il sistema economico e per le sue trappole. Negli *Story Notes* si legge: “Dissolvenza su un telegramma nel quale è scritto: *Il prezzo sul mercato delle banane è in rovina, a causa dell’eccessivo approvvigionamento. Distruggere le nuove consegne*”. Un uomo, vicino alla nave, sta leggendo il telegramma, poi lo getta a terra e si appresta ad

eseguire gli ordini. La monella lo raccoglie, lo legge e decide di rubare la frutta per nutrirsi e per distribuirla ai bambini del porto, proprio come nel film dal quale, però, è tagliata la scena del telegramma! Ciò modifica sensibilmente il senso del furto. (...) L'elaborazione - il gioco delle "varianti" - non si limita solo ad un lavoro di lima. È piuttosto una creazione sempre in movimento, identificabile in intuizioni nuove e risoltrici. L'idea poetica del film è conquistata istante per istante, sulla pagina, attraverso la parola, poi nelle immagini, durante le riprese. (Anna Fiaccarini, in *Cinegrafie*, n. 13, 2000)

Chaplin usually noted down the ideas to be developed in the film, both by imagining the general atmosphere of the situation and by describing in detail the gags and the characters' entrances on scene, their movements and their facial expressions. Hundreds of typed pages document the incessant work of revising and perfecting the film, showing what it means to "think up and plan a film". The Story Notes, presumed to have been written between 1931 and 1934, give an account, though somewhat fragmentary, of the various stages the story went through and of later modifications made in many scenes in the film. Analysis of these documents thus allows for the first Chaplin gags on "modern" to be recovered, free from even the slightest mediation or compromise.

By looking at the production report, a precious document where day by day shooting was recorded and described in detail from October of 1934 to August of 1935, it can instead be seen how Chaplin's initial ideas managed to pass unscathed through the cogs of the "great production machine".

Afterthoughts and notes written in the margin of a scene - which philologists would define as "authored variants" - enrich the Story Notes, as well as the cutting continuity and the list of intertitles, bringing to light a sort of "work before the work". Among the documents found in Paris, some of them show different titles. One story that has much in common with the definitive version of Modern Times is entitled The Commonwealth. The copious meanings of "Commonwealth" make the word quite suited to the ironic intent of the film: in addition to the primary meaning "confederation, independent community" (a body of people politically organized into a state), in the past the term was used to designate "public well-being" (common-wealth where wealth stands for well-being)!

It seems that Chaplin enjoyed the use of paradox, as he chose The Masses as the second variation on the title, even though the protagonist of the events is an often marginalized tramp who finds himself, involuntarily and completely by chance, representing the working class or being integrated into a group.

Social attention is just as present in the film as it is in the scripts that precede it, but a lively interest in the economic system and its traps can be discovered in the examined documents.

*The Story Notes for Modern Times state: "Fade in on telegram which reads: Market price of bananas ruinous, due to oversupply. Destroy new shipment". A man near the ship is reading the telegram. He then throws it down and begins to follow the order. The Gamine picks up the telegram and reads it, then deciding to steal the fruit to feed herself as well as distributing it to the children at the port, something we also see in the film except that the telegram scene is cut! This changes notably the sense of the theft. (...) Elaboration - the "variant" game - is not limited to a simple polishing job. It is instead a constantly moving creation, which can be identified through new and decisive intuitions. The poetic idea of the film is gained moment by moment, on the page, through the words, then in the images, while filming. (Anna Fiaccarini, in *Cinegrafie*, n. 13, 2000)*

Comporre musica per il cinema è un'arte, spesso misconosciuta, che richiede molto tempo e che soltanto pochissime persone al mondo, nel 1935, sapevano esercitare nel modo migliore. Eppure le sue musiche, fondendosi con il tessuto visivo dei film, costituiscono un elemento fondamentale del loro prolungato successo. Nella sua partitura per *Modern Times* Chaplin ha compiuto un miracolo.

Per scrivere le proprie musiche fece ricorso a vari arrangiatori e orchestratori i quali, di volta in volta, ne annotavano i temi e li arrangiavano secondo i suoi esigenti criteri. Chaplin aveva una concezione estremamente chiara del colore dell'orchestrazione e non era semplice far sì che quanto veniva annotato sulla carta corrispondesse esattamente a ciò che lui, come compositore, aveva in mente. A prescindere dall'arrangiatore con il quale egli si trovava a lavorare, vi sono elementi comuni che ricorrono in tutte le sue composizioni. Questa sorta di filo conduttore è riscontrabile soprattutto nella sua sensibilità per la melodia e l'armonia e nella sua abilità nell'accompagnare l'azione in modo perfetto. (...) La partitura di *Modern Times* è la più solida, complessa e innovativa fra tutte le opere musicali di Chaplin. È un'ampia tavolozza di sviluppi musicali e audaci formule sinfoniche che non solo trovano corrispondenza nel contenuto del film, ma ne simbolizzano musicalmente il messaggio. (Timothy Brock, in *Cinegrafie*, n. 13, 2000)

Composing film music is a time-consuming, often unrecognized art form that only a handful of people on earth in 1935 were doing very well. Yet his music, seamlessly woven into the fabric of the film's imagery, is elemental to the film's long running success. Chaplin had achieved a miracle in his score to Modern Times.

To notate his music, he engaged various arrangers and orchestrators who would in turn write down his thematic material and orchestrate it to his exacting standards. The color of the orchestration was very clear in Chaplin's mind, and it took great efforts to ensure what was down on paper correlated with what he, as composer, had in mind. Regardless of which

arranger he was working with on any given film, there is a running line throughout. (...) The score to Modern Times is the most strong, complex, and innovative score in his entire opus. It is a vast palette of musical intricacies and bold symphonic statements that mirror not only the film's content, but musically symbolize its message (Timothy Brock, in *Cinegrafie* n. 13, 2000)

Sala Cinema dell'Ex Manifattura Tabacchi

ore 11.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma del Museo Nazionale del Cinema di Torino

Ugo Nespolo e Piero Bargellini rappresentano esemplarmente, nella radicalità delle loro posizioni, le due anime dello sperimentalismo italiano: da un lato l'idea di un cinema come meditazione *in re* sull'artistico e sul visivo, e autoriflessione sullo statuto del cinema stesso e sulla sua possibile estendibilità; dall'altro la prospettiva di una cinema della visione interiore e dell'eccesso, un cinema che registra l'allargarsi della coscienza e il suo correlato visibile. Per Nespolo il cinema è all'inizio un campo aperto alla sperimentazione e un'esperienza ludica, uno spazio di eventuale provocazione e un apparato tecnico da provare.

Anche per la radicalità e la rilevanza delle ricerche effettuate dal cinema sperimentale, il Museo Nazionale del Cinema di Torino intende operare sistematicamente per salvaguardarne e restaurarne le esperienze, soggette più delle altre alla dispersione. Il recupero e il restauro dei film di Bargellini e il restauro dei film di Nespolo riflettono quindi la volontà di preservare e di far conoscere i documenti essenziali dell'altro cinema. (Paolo Bertetto)

Ugo Nespolo and Piero Bargellini are exemplary representatives, in the radicalness of their positions, of the two souls of Italian experimentalism. On one hand there is the idea of cinema as 'meditation in D' on what is artistic and what is visual, self-reflection on the statute of cinema itself and on its possibility to be extended. On the other hand there is the perspective of the interior vision and excess of cinema, cinema that records the broadening of consciousness and the correlated visual. For Nespolo in the beginning, cinema was a field open to experimentation, a playful experience, a space for possible provocation and a technical device to try out. (...) Also because of the radicalness and significance of the research carried out in experimental cinema, The Museo Nazionale del Cinema in Turin plans to work systematically to safeguard and restore those experiences that are particularly subject to being lost. Recovery and restoration of Bargellini's films, and restoration of Nespolo's films thus reflects the desire to preserve and make known essential documents from the other cinema. (Paolo Bertetto)

LA GALANTE AVVENTURA DEL CAVALIERE DAL LIETO VOLTO (Italia, 1966/67). F. e M.: Ugo Nespolo. In.: Lucio Fontana, Enrico Baj, Renato Volpini, Carla Vignola, Daniela Chiaperotti, Giorgio Piana. 16mm. D.: 20' a 24 f/s

Versione italiana / *Italian version*. Da: Collezione Nespolo

UN SUPERMASCHIO (Italia, 1975/76). S. e Scg.: Ugo Nespolo. F.: Primo Dreossi, Ugo Nespolo. M.: Primo Dreossi, Ugo Nespolo. Mu.: Roberto Musto. In.: Galeno, Enrica Arnod, Liliana Berutto, Primo Doria, Mario Gramaglia, Marco Livio, Luigi Mainolfi, Mario Monge, Laura Remondino, Lidia Raemondino, Antonmaria Semolini, Tonci Violi. P.: Antidogma Cinema. 16mm. D.: 25' a 24 f/s

Versione italiana / *Italian version*. Da: Collezione Nespolo

LE PORTE GIREVOLI (Italia, 1982). S.: Man Ray. Scg.: Janus, Ugo Nespolo. F.: Primo Dreossi. M.: Ugo Nespolo, Primo Dreossi. Mu.: Eric Satie. Scgf.: Valerio Garbiero. In.: Daniela Muratori, Galeno. P.: Antidogma Cinema. 16mm. D.: 10' a 24 f/s

Versione italiana / *Italian version*. Da: Collezione Nespolo

ore 12.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Programma della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

LA CASA DEL FUOCO (Italia, 1969). R.: Anna Lajolo e Guido Lombardi. 16mm. D.: 25' a 24 f/s. Bn

Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Copia depositata dagli autori / *Print deposited by the authors*

“Mi piace iniziare da una cosa che ho visto, così, guardando semplicemente per vedere, ma che contiene in sé la possibilità di una trasformazione, di un'esistenza, perché è la vitalità dell'immaginazione che continua la realtà.

Così *La casa del fuoco* è un film sulla rivendicazione: una situazione reale si trasforma in una condizione più umana. Il film è fatto di immagini mancanti, inesistenti”. (Sirio Luginbühl, in *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, a.c. di Sirio Luginbühl e Raffaele Perrotta, Shakespeare & Co., 1976)

"I like starting from something I've seen, thus simply watching in order to see, but within, it must hold the possibility for transformation, for existence, because vitality of imagination is what continues reality.

Thus La casa del fuoco is a film about reclaiming: a real situation turns into a more human condition. The film is made of missing, inexistent images". (Sirio Luginbühl, in Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale, a.c. di Sirio Luginbühl e Raffaele Perrotta, Shakespeare & Co., 1976)

NON DIVERSI GIORNI SI PENSA SPLENDESSERO ALLE ORIGINI DEL NASCENTE MONDO O CHE AVESSERO TEMPERATURA DIVERSA (Italia, 1970). R.: Anna Lajolo e Guido Lombardi. 16mm. D.: 34' a 24 f/s. Bn
Versione italiana / *Italian version*. Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale. Copia nuova dal negativo / *New print from negative*

ore 13.00

INCONTRO CON LA CINEMATECA PORTUGUESA / MEETING THE CINEMATECA PORTUGUESA

I responsabili dell'archivio di Lisbona presenteranno, in quest'incontro di lavoro, test e frammenti di restauri realizzati presso l'ANIM, al fine di ricevere suggerimenti, consigli, impressioni, dai partecipanti a Il Cinema Ritrovato.

L'occasione servirà anche per scambiare idee sull'evoluzione del concetto di laboratorio d'archivio.

In this meeting in the form of workshop, the staff of the Lisbon Archive will present tests, examples and fragments of restored films, as results of the activity of ANIM; the workshop is meant to discuss advices, impressions, opinions, with the guests of Il Cinema Ritrovato. Also, it will be an opportunity to exchange ideas on the evolution of the concept of "Film Archive's laboratory".

ore 15.00

Quarant'anni di Cinema Libero / Forty years of free cinema: Incontro con a Peter Kubelka

Peter Kubelka è uno dei più importanti "cine-artisti" del dopoguerra, il cui genio raggiunge velocemente gli Stati Uniti. Comincia con degli studi di musica e arte a Vienna, poi si dedica al cinema, frequentando il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Il suo primo film *Mosaik im Vertrauen* (1955) precede tre film "metrici" *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) e *Arnulf Rainer* (1958-1960) che prefigurano il cinema cosiddetto "strutturale" della fine degli anni 60: la loro struttura è in effetti calcolata al fotogramma. *Arnulf Rainer* - alternanza di fotogrammi neri o bianchi accopagnati o meno da un suono "bianco"- corrisponde a ciò che, in pittura, è il "quadrato bianco su fondo bianco" di Malevitch.

Risultato di un reportage su commissione su un Safari in Africa, *Unsere Afrikareise* (1961-1966) è una costruzione musicale fondata sulle analogie e il contrasto delle immagini e dei suoni. Con *Pause!* (1977) l'opera di Kubelka non supera complessivamente i sessanta minuti, sufficienti ad assicurare una fama mondiale ad un creatore che tiene numerosi corsi negli Stati Uniti e in Europa e che ha organizzato nel 1976, a Parigi, l'esposizione dei film sperimentali "Une histoire du cinéma". Kubelka è co-fondatore e co-direttore della Cineteca di Vienna. (Dominique Noguez, *Une Renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*, Klincksieck, Paris, 1985)

Peter Kubelka is one of the most important "film artists" of the postwar, and his genius quickly reached the United States. He began his studies with music and art in Vienna and then dedicated himself to cinema, attending the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. His first film Mosaik im Vertrauen (1955) preceded three "metric" films Adebar (1957), Schwechater (1958) and Arnulf Rainer (1958-1960), which prefigure the so-called "structural" cinema from the end of the Sixties, as their structure is actually calculated by frame. Arnulf Rainer – alternation of black and white frames, of which some are accompanied by white noise – corresponds in painting to Malévitch's "white square on a white background".

Unsere Afrikareise (1961-1966), which is the result of a commissioned reportage of a safari in Africa, is a musical construction based on analogies and contrasts between images and sound. With Pause! (1977), Kubelka's work did not exceed sixty minutes all together. This however was sufficient to bring worldwide fame to the filmmaker, who held numerous courses throughout the United States and Europe and who in 1976, organized the experimental film showing in Paris "Une histoire du cinéma". Kubelka is Co-Founder and Co-Director of the Vienna Film Library. (Dominique Noguez, Une Renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain, Klincksieck, Paris, 1985)

MOSAİK IM VERTRAUEN (tr. I.: *Mosaico fidato*. 1954-55). R.: Peter Kubelka. S.: Peter Kubelka, Ferry Radax. F.: Ferry Radax. Son.: Gerhard Roller. In.: Johann Bayer, Konrad Bayer, Magda Denov, Peter Putnik, Ida Szigethy, Leo Zwircmayer. P.: Dr. Rudolf Malik. 35mm. D.: 16'. Bn e Col. sonoro

ADEBAR (1956-57). R.: Peter Kubelka. 35mm. D.: 26 x 4 x 16 fotogrammi = 1664 fotogrammi = 69 e 1/3 di secondi. Bn sonoro

SCHWECHATER (1957-58). R.: Peter Kubelka. 35mm. D.: 1440 fotogrammi = 60 secondi, due colori, due sonori

ARNULF RAINER (1958-60). R.: Peter Kubelka. 35mm. D.: 24 x 24 x 16 fotogrammi = 9216 fotogrammi = 6', 24", costituito da 4 elementi: luce e non-luce, suono e silenzio

UNSERE AFRIKAREISE (tr. l.: *Il nostro viaggio africano*. 1961-66). R.: Peter Kubelka. 16mm. D.: 12', 30". Col. sonoro

PAUSE! (1975-77). R.: Peter Kubelka. 16mm. D.: 12', 30". Col. sonoro

DENKMAL FÜR DIE ALTE WELT (tr. l.: *Monumento per il vecchio mondo*). R.: Peter Kubelka. Work in progress.

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero (Onlus)

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, Giuseppe Bertolucci, Pietro Bonfiglioli, 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 - 2000

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: Anna Fiaccarini, Giacomo Manzoli, Vittorio Martinelli, Mariann Lewinsky, Guy Borlée, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Sandro Toni, Claudia Giordani.

Consulente musicale: Marco Dalpane

Ufficio Stampa Il Cinema Ritrovato: Mario J. Cereghino, Elfi Reiter, Susanna La Polla (Scuola superiore di giornalismo)

Ufficio Stampa Cineteca: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

Consulente informatico: Claudio Molinari

Cura editoriale: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

Ospitalità e Segreteria: Francesca Leali, Silvia Fessia, Claudia Giordani

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon

Coordinamento Archimedia, Gruppo Gamma e Progetto Faol: Enrica Serrani

Coordinamento dei musicisti: Paolo Gabrielli

Personale della Cineteca: Cesare Ballardini, Roberto Benatti, Luana Bergami, Lauretta Carli, Valerio Cocchi, Roberta Gonelli, Giovanni Battista Iannantuono, Federica Lama, Annapina Laraia, Manuela Marchesan, Anna Loredana Pallozzi, Paolo Pasqualini, Enrico Righi, Loris Salsi, Giovannina Sanna, Massimo Torresani, Angela Tromellini, Monica Vaccari, Giuseppina Zannini, Giuseppina Zucchini.

Collaboratori della Cineteca: Lucio Angeletti, Paolo Simoni, Matteo Trombetta

Amministrazione: Daniela Giordani, Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli (Cineteca)

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper

Operatori del Cinema Fulgor: Genesisio Baiocchino, Alfredo Cau

Operatori dell'ex-Manifattura Tabacchi e delle serate: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

Revisione copie: Simona Accattatis e *L'Immagine Ritrovata*

Responsabile di sala: Nicoletta Elmi

Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Anna Sgura

Traduzione del catalogo: Debra Lyn Christie, Giuseppina Zucchini, Anna Fiaccarini, Elfi Reiter, Francesco Pitassio, Giacomo Manzoli, Federica Lama, Claudia Giordani, Rinaldo Censi

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Loredana Bongermano, Patricia Hilliges, Deutch Service

Sottotitoli elettronici: Cristiana Querzè

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Le altre manifestazioni promosse dalla XXIX Mostra Internazionale del Cinema libero nel 2000 (onlus):

Il Sud del Cinema (quarta edizione) - a cura di Guy Borlée

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

Bellezza e Crudeltà - Il Cinema di Kenji Mizoguchi - a cura di Guy Borlée, Anna Fiaccarini e Rinaldo Censi

Robert Altman - a cura di Andrea Morini

Future Film Festival - Andrea Romeo, Giulietta Fara e Andrea Morini

Nel rispetto della luce: omaggio a Sven Nykvist - Andrea Morini

Ringraziamenti:

Claus Kjær (Danish Film Institute/Museum and Cinémathèque) per la Mostra di bozzetti di costumi firmati da Max Rée per il film *The Scarlet Letter*.

Antonio Brighetti per il manifesto di *Hanno rubato un tram*.

Lorenzo Quiri Pinotti (Presidente dell'Istituto di Cultura Germanica) e Patrizia Raimondi (Galleria d'Arte L'Ariete) per la mostra di opere di Jürgen Böttcher.

Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Maria Cielo Pessione (Associazione Fondo Aldo Fabrizi), Gian Piero Brunetta, Enno Patalas, Peter von Bagh, Eric De Kuyper, Martin Koerber, Zoran Zinobad, Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Martina Kitillä, Carine Hacquart, Clémentine (Cinémathèque Royale de Belgique), Nico de Klerk, Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Dominique Païni, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Jean-Louis Cot, Eric Le Roy, Séverine Laborie (CNC - Les Archives du Film), Jean-Paul Gorce, Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevailler (Cinémathèque Suisse), Anne Fleming, Elaine Burrows, Bryony Dixon (National Film & Television Archive), Kevin Brownlow, Partick Stanbury, Lynne Wake (Photoplay Productions), João Bénard da Costa, José Manuel Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa), Filipe Boavida (ANIM), Prof. Lino Micciché, Avv. Angelo Libertini, Adriano Aprà, Mario Musumeci, Sergio Toffetti, Laura Argento (SNC-Cineteca Nazionale), Gianfranco Angelucci (Fondazione Fellini), Paolo Bertetto, Stefano Boni (Museo Nazionale del Cinema), Michael Friend, Joe Lindner (Academy Film Archive), Paolo Cherchi Usai, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department), Charles Hopkins, Steven Ricci (UCLA Film & Television Archive), Mary Lea Bandy, Anne Morra, Claire Henry (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp (Sony Columbia), Tim Lanza (Rohauer), Kim Tomadjoglou (American Film Institute), David Francis, Mike Mashon (Library of Congress), Vladimir Malyshev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmfond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Vera Gyürey (Magyar Filmintezet), Karl Griep (Bundesarchiv-Filmarchiv), Stefan Droessler, Klaus Wolkmer, Gerhard Ullmann (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Eva Orbanz, Walther Seidler (Stiftung Deutsche Kinemathek), Heide Schlupmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Gudrun Weiss, Patricia Pusinelli (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung), Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Goslar (ZDF), Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria), Jon Wengstrom (Cinemateket - Svenska Filminstitutet), Dan Nissen, Claus Kjær (Det Danske Filmmuseum), Francesco Pitassio (Università di Bologna), Gualtiero De Marinis (Fondazione Alasca), Anna Zamboni, Roberto Pizzi (Cinema Fulgor), Laboratorio Morsiani, Tilde Pezzi (ATC), Elisa Cerra, Stefania Storti (Bologna 2000), Johan Prijs (Haghefilm)

Per permessi / *for screening permissions*: Oja Kodar, Miriam Reisner (Progress Film-Verleih, Berlin), Dennis Doros (Milestone Film & Video), Ed Zeier (Universal Pictures), Mélanie Tebb (Hollywood Classics)

I musicisti - *The musicians*

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una decina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Alain Baents has been performing for years as piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinémathèque Royale Belge.

Timothy Brock è diventato direttore dell'Olympia Chamber Orchestra nel 1989, a 25 anni. Dal 1992 ha collaborato regolarmente con Film Preservation Associates e composto una decina di partiture, tra cui *Faust*, *The Cabinet of Dr. Caligari* e *Nanook of the North*. Nel Gennaio del 1999, gli è stato richiesto dal Los Angeles Chamber Orchestra, in cooperazione con la Association Chaplin a Parigi, di ricostruire e restaurare la partitura del 1936 di *Tempi Moderni*, scritta per orchestra da Chaplin.

Timothy Brock became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra in 1989, at age 25. In 1992 he began a long musical relationship with Film Preservation Associates and composed ten feature-length film scores, including Faust, The Cabinet of Dr. Caligari and Nanook of the North. In January of 1999, he was asked by the Los Angeles Chamber Orchestra, in cooperation with the Association Chaplin in Paris, to reconstruct and restore for live performance Charlie Chaplin's 1936 score to Modern Times.

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

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

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. È fondatore del gruppo *Musica nel Buio* che ha partecipato a vari festival in Italia e all'estero.

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatoire of Bologna. He has written musical scores for theatre and dances performances. Since many years he has been collaborating with Cineteca del Comune di Bologna, working in accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He is the founder of the ensemble Musica nel buio, which participated in many film festival in Italy and abroad.

Deborah Silberer è diplomata in pianoforte e composizione al Conservatorio Royal di Bruxelles e ha studiato anche al *Musikhochschule Robert Schumann* di Düsseldorf. Dal 1996 accompagna al piano i film muti per il Museo del Cinema di Bruxelles.

Deborah Silberer Graduated in Pianoforte and Composition from the Royal Conservatory of Bruxelles and also studied at the Musikhochschule Robert Schumann of Düsseldorf. Since 1996 she accompanied on the piano: silent films at the Cinema Museum of Bruxelles.

Bernardo Sasseti, musicista di formazione jazz, ha composto una nuova partitura per la versione restaurata di *Maria do Mar* curata dalla Cinemateca Portuguesa. Ha anche lavorato sulla colonna sonora dell'ultimo film di Anthony Minghella, nominato all'Oscar per la miglior colonna sonora.

Bernardo Sasseti, musician with a jazz formation, has composed a new score for the restored version of Maria do Mar made by Cinemateca Portuguesa. He also worked on the soundtrack of the last film of Anthony Minghella, The talented Mr Ripley, nominated as best soundtrack for the Oscars.

Donald Sosin, compositore per il cinema muto a partire dal 1971, è stato accompagnatore fisso delle proiezioni del MoMA per cinque anni, e per l'American Museum of the Moving Images dal 1989. Si è esibito anche alle Giornate del Cinema Muto e ha partecipato ai Festival di San Francisco e Philadelphia.

Donald Sosin, silent film composer since 1971, he was the resident film accompanist at MoMA for five years, and has been with the American Museum of the Moving Image since 1989. He has also played at Giornate del Cinema Muto and has appeared at the San Francisco and Philadelphia Film Festivals.

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore, grande specialista canadese di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista che come membro di varie orchestre, tra cui *I musici de Montréal*.

Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a major Canadian specialist in accompaniment music for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise, playing also in various festivals as piano soloist or member of different orchestras (among which I musici de Montréal).

The Living Nickelodeon comprende i seguenti membri: Rick Altman (Pianista e direttore), Corey Creekmur (Trap drummer - effetti sonori), Ann Lamond (Song illustrator - cantante) e Lauren Rabinovitz (Proiezionista).

Dal 1998, The Living Nickelodeon si è esibito presso la Library of Congress, Royal Melbourne Institute of Technology, Cinémathèque Québécoise, Museum of Modern Art

The Living Nickelodeon company includes: Rick Altman (Pianist and director), Corey Creekmur (Trap drummer - sound effects), Ann Lamond (Song illustrator - singer) and Lauren Rabinovitz (Projectionist).

Since 1998, The Living Nickelodeon has performed at Library of Congress, Royal Melbourne Institute of Technology, Cinémathèque Québécoise, Museum of Modern Art