

Cinema Ritrovato 2001

Il Cinema Ritrovato, alla sua 15a edizione, è ancora una volta il risultato della profonda collaborazione tra le due cineteche (quella di Bologna e il Nederlands Filmmuseum) che lo organizzano, sostenute in modo significativo da un gruppo di archivi tra i più attivi - alcuni dei quali possono quasi essere considerati come altri partner nell'organizzazione del festival - da vari enti e da un particolarissimo insieme di specialisti (che non sapremmo come definire se non storici, archivisti, studiosi, collezionisti, fan) che condividono la stessa vocazione. Nelle otto felici giornate bolognesi presenteremo tutto ciò che il cinema è in grado di offrire: immagini quotidiane e fantastiche, divertimento popolare e avanguardia, opere narrative e non narrative, opere complete e frammenti, capolavori riconosciuti (che devono essere salvati dall'oblio quasi altrettanto spesso dei film completamente o in parte perduti) e film di serie B, opere che non sono film e che Nico de Klerck, con un'espressione felice, definisce «orfani e trovatelli», cioè esempi della voce di un autore e del fascino anonimo, così essenziali al cinema e alla sua vocazione popolare.

Il Cinema Ritrovato non si occupa soltanto di conservazione, ma anche di presentazione in termini umani, vista la necessità di rendere palpabile la vita dei film (ci vengono in mente le ultime battute e l'improvvisa dichiarazione d'amore in *Pickpocket*: «...Oh Jeanne, che strana strada ho dovuto prendere per trovarti...»). L'idea, sempre elusiva, è quella che ogni film - comunque opera unica - produce strane e inaspettate associazioni con altri film, ma viene mostrato in un modo che ce lo fa ricordare come unico rispetto ai film che meritano attenzione.

Tra i «successi di tutti i tempi», *The Big Heat*, *La Roue* e *Monsieur Verdoux* ritroveranno quello splendore che molti di noi non hanno mai conosciuto; con *L'Atalante* ci addenteremo in una sorta di esame incrociato: prima con gli straordinari giornalieri, ogni immagine dei quali rappresenta qualcosa di totalmente inedito, poi con il recentissimo restauro Gaumont, nato in modo critico dalla costernazione causata dalla versione di dieci anni fa, e infine con qualcosa che, per tutte le critiche subite, potrebbe rivelarsi una grande sorpresa: *Le Chaland qui passe*, la versione del film originariamente distribuita. Abbiamo l'onore di avere con noi la figlia del regista, Luce Vigo, che ci parlerà di questo capolavoro e delle sue tormentate vicende.

Al *Cinema Ritrovato* non ho mai visto spettatori distratti o indifferenti, e mi sembra che ognuno sviluppi le proprie segrete associazioni. Eccone quindi un paio (casuali) per iniziare.

Uno sguardo all'arte del cortometraggio: non solo il leggendario trio *Entracte*, *Ballet mécanique*, *Un chien andalou* (che, visti insieme e con le loro musiche originali eseguite dal vivo, costituiscono un'occasione di riflettere sulla loro vera essenza, come è avvenuto lo scorso anno con *Modern Times*) completato da *Retour à la raison* di Man Ray, ma anche Vigo, Rouch, Welles, Ophuls. Avremo il meglio di quanto esiste al mondo.

Poi le collaborazioni tra registi e fotografi: prima Jean Vigo e Boris Kaufman, poi Max Ophuls e Franz Planer che, nel 1936, realizzarono due cortometraggi musicali - i primi e i più bei «video musicali» di tutti i tempi - oltre a *The Exile*, il più raro dei film americani di Ophuls. Per caso mi sono imbattuto in un testo di Frieda Grafe che, parlando di Ophuls, sembra parlare anche del nostro festival: «In Ophuls non abbiamo mai un attore, una star, o un tema principale. Nessun soggetto in particolare riesce a imporsi. I temi principali sono quelli secondari. Troviamo digressioni ovunque e non abbiamo mai l'impressione di un'opera d'arte compiuta ed esauriente. Tutto avviene con un'assuefazione al piacere.»

Presenze anonime e banalità incontrano la parte prestigiosa. Francis Lacassin, unico specialista di cinema popolare, presenterà i primissimi film dedicati ad alcune figure che diverranno presenze costanti nel cinema: Jekyll e Hyde, Sherlock Holmes, Tarzan - Elmo Lincoln in un film del 1918, più volte citato nei testi ma in realtà visto da pochissimi. Le abbaglianti immagini di *Zoo in Budapest* di Rowland V. Lee si uniscono alla presenza documentaria di Truman Capote che visita i luoghi reali in cui è ambientato *In Cold Blood*, ora scolpito nella nostra memoria grazie allo straordinario restauro visto lo scorso anno. Ma ogni film rimanda ad altre associazioni.

Vediamo, a puro titolo di esempio, come questa idea delle associazioni segrete si addice perfettamente all'orgoglio di Bologna, il Progetto Chaplin (cioè il restauro di tutte le opere del regista), il quale, dal punto di vista del festival, significa un lavoro di restauro decennale per produrre nuove copie delle opere del più grande nome della storia del cinema. Quest'anno è la volta di *Monsieur Verdoux* (1947), realizzato da un cittadino che «credeva nell'impresa privata ma non nei suoi molti abusi» (Chaplin) e quindi una sorta di opposto di *Modern Times* - l'apice della scorsa edizione - ma feroce quanto le produzioni Keystone, che vedremo il prossimo anno.

Monsieur Verdoux è affiancato da altri due film dal destino simile e altrettanto tragico: tre relativi insuccessi accusati di cinismo, i cui registi erano però capaci di grande romanticismo. Assisteremo così alla rinascita di *Il bidone* e *Les bonnes femmes*, nelle versioni più vicine allo spirito dell'opera di Fellini e di Chabrol. Tutti e tre i film ebbero i loro problemi: *Monsieur Verdoux* con il Breen office (i documenti verranno pubblicati col procedere del Progetto Chaplin); *Il bidone* e *Les Bonnes femmes* persero ognuno una ventina di minuti, e ora appariranno con una struttura drammaturgica inedita. Uno degli scopi più delicati di Bologna è infatti quello di ricordare le strane vite vissute dai film, come dimostra così bene il progetto Italia Taglia (tuttora in corso), ideato da Tatti Sanguineti.

Le immagini di *Il bidone* ci conducono a quelle di *Ginger e Fred*, i cui spot inediti verranno proiettati in forma di omaggio a un produttore di molti altri straordinari film: Alberto Grimaldi.

Come sappiamo, *M. Verdoux* è ispirato a un'idea di Orson Welles, nata nel corso di una discussione con Chaplin. La cineteca di Monaco ci incanterà ancora una volta con rarità e frammenti dell'opera di Welles che valgono di più di tutti i successi commerciali delle multisale. Stefan Droessler presenterà materiali di tre lungometraggi che non hanno mai conosciuto una versione finale (*The Deep*, *The Other Side of the Wind*, *The Merchant of Venice*), insieme a estratti della consistente produzione televisiva di Welles. Alcune di queste immagini sono formalmente spoglie e contengono soltanto il volto o la figura di Welles, eppure costituiscono uno straordinario esempio dell'arte dell'essai, dell'avvicinamento all'essenza del cinema puro; oppure ricordano stranamente il precinema o i primi passi del cinema delle origini, o comunque qualsiasi fase di invenzione. La figura di Welles è centrale anche nella sua unica fiction televisiva, un capolavoro intitolato *The Fountain of Youth*.

Anche se non abbiamo presenze come quelle di Valentino, Garbo o Fairbanks di alcuni anni fa, le star illuminano comunque il nostro programma: a parte Chaplin e Welles, mostri sacri, abbiamo Mosjoukine, Vanel, Michel Simon, Severin- Mars, o volti come quelli di Loretta Young, Glenn Ford, Broderick Crawford, Richard Basehart o Bernadette Lafont, che in realtà valgono molto di più di quanto siamo abituati a pensare... e naturalmente Lon Chaney, il campione della sfida fisica della trasformazione, intesa come essenza dell'arte della recitazione. Chaney recitò in circa 140 film (la maggior parte dei quali probabilmente perduti per sempre), tra i quali una parte di quelli diretti da Tod Browning sono i più noti.

Noi ci concentreremo su un gruppo essenziale di film di altri registi, che mostrano sia Chaney in veste di «Everyman frammentato e relativistico, prodotto della guerra, dell'esistenzialismo e della fisica moderna» (David Skal), sia «l'amore come vera patologia delle emozioni» (Gaylyn Studlar) in opere che rappresentano il dramma della semplice normalità (*Tell It to the Marines*, uno dei preferiti di Chaney).

Un altro modesto ritratto è il profilo di uno dei registi più trascurati tra quelli di Hollywood nell'epoca degli *studios*. Rowland V. Lee fu uno dei più notevoli registi della Paramount di Lasky e Schulberg e diresse Pola Negri in quattro film, il migliore dei quali è *Barbed Wire* (1927), capolavoro del cinema antimilitarista. Nel sonoro la produzione di Lee, pur discontinua, comprende comunque alcune opere notevoli tra cui il celebre e stranissimo *Zoo in Budapest* (1933) e il meno noto ma splendido *I Am Suzanne* (1934).

Quest'ultimo sarà proiettato nella saletta della Cineteca, così come alcuni altri film che stavano per scomparire dalla faccia della terra e che meritano più di un momento di riflessione, come dimostrano persino modeste copie in 16mm. La saletta della Cineteca ospiterà pure due interessanti sezioni speciali.

Una di esse è dedicata ai film di compilazione, genere dal fascino intramontabile e forma alternativa di diffusione del collage (iniziato con Picasso e Braque), trasformatosi in tendenza artistica tra le più importanti del XX secolo e nello stesso tempo in routine televisiva quasi priva di senso. Questo genere, in cui troviamo film celebri accanto ad altri anonimi, possiede i propri maestri e i propri capolavori insieme a un'infinita serie di anonimo ciarpame, del quale quasi sempre ci sorprendono alcuni incredibili e casuali dettagli. Il programma, curato da Sergio Fant, Paolo Simoni e Pauline De Raymond, è costruito intorno alle immagini riciclate relative al primo periodo della storia del cinema, e propone quindi una forma di cinema essenziale, molto vicina all'attività delle cineteche, in quanto molto spesso nasce proprio in stretta collaborazione con gli archivisti.

La seconda sezione, composta da sette programmi, è invece curata da Karola Gramann in collaborazione con l'Università di Francoforte; si tratta di un panorama articolato dei recenti sviluppi della produzione in Super 8 in Germania. Quando il Super 8, nel suo impiego amatoriale, venne soppiantato dalla facile e istantanea tecnologia video, questo formato sembrava avere i giorni contati. Fortunatamente, non è stato così ed esso ha ritrovato la propria vitalità ed effervescenza, riconquistando una propria specificità soprattutto grazie all'attività dei giovani artisti delle metropoli, imponendosi come la più antica e più moderna forma di cinema realmente indipendente.

Le cinematografie nazionali rappresentate sono due. Su scala più ridotta, durante i primi due giorni del festival, una sezione è dedicata al primo e più dimenticato periodo del cinema italiano (e alla grande epoca più trascurata nel lavoro degli storici del cinema stranieri), a film raramente visti e ricchi di immagini che hanno poi influenzato il successivo cinema nazionale, ma anche di immagini assolutamente inedite dotate di una propria ricchezza e originalità. L'evento, organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e per il quale sono state appositamente realizzate nuove copie, comprende *Napule... e niente cchiù* di Eugenio Perego e un episodio di *Il Fiacre n.13* di Capozzi e Zambuto.

Il tempo («Il tempo è un truffatore» - Lorre in *The Maltese Flacon*) non ci permette di sviluppare abbastanza ogni anno tutti gli stili e i generi che caratterizzano il «miracolo» di Bologna. Così gli splendidi film di Hy Hirsch vengono presentati di passaggio, come la promessa di uno splendido futuro.

La sezione che indubbiamente domina il programma di quest'anno è quella dedicata al cinema francese degli anni '20. Si tratta di un periodo che lascia dei dubbi - per scarsità, vuotezza, un certo senso di fallimento - e la cui immagine a posteriori non sembra in grado di competere con l'ovvia maestria degli anni '10 e '30. I film francesi, dopo essersi imposti in tutto il mondo, a

volte non riuscivano nemmeno a raggiungere il loro pubblico nazionale, e questo, in una cultura orientata al box office, rappresenta un peccato.

È facile prevedere che le oltre 20 pellicole, nel loro insieme, presenteranno una forza, una complessità e una versatilità inaspettate. Ognuno avrà di che scegliere: ci sarà chi preferisce gli autori famosi come Feyder, Gance, Renoir, Clair, Buñuel, Epstein, oppure Duvivier o Autant-Lara, le cui prime opere potrebbero rivelarsi una sorpresa, mentre altri, a ugual ragione, potranno preferire nomi meno noti e i loro splendidi film: Iribé, de Baroncelli, Luitz-Morat, o lo splendido caso di Charles Vanel, noto a tutti come grande attore e soltanto a pochissimi fortunati come regista di due film eccezionali.

L'esperienza complessiva sarà una sorta di viaggio onirico, visto che tanti di questi film esistono come nomi, etichette, titoli famosi e significativi. Alcuni hanno e conservano un'eco di grandezza, altre volte troveremo una perdita d'ispirazione... ma più spesso avremo un fantastico «laboratoire expérimental», come lo definiva Henri Langlois, in cui troveremo lo spettacolare (*Le Joueur d'échecs*, *Les nouveaux messieurs*) e il senso dell'assurdo (*Tire au flanc*), il banale e il tragico (*Gribiche*), un miracoloso senso del popolare (*Les Aventures de Robert Macaire*) o complessi studi sul tempo (*6 1/2 x 11*, *La Glace à trois faces*), sulla memoria e tutti gli altri temi che diedero un impulso decisivo agli sviluppi del cosiddetto «cinema moderno»; o ancora, un solo film (*La Roue*, finalmente in versione restaurata) il quale contiene più idee di quante se ne trovino di solito in migliaia di altri film.

Daremo inizio inoltre a nuova serie di omaggi, con l'intento di ricordare ogni anno un festival cinematografico che ha lasciato un'impronta duratura. Ci è sembrato naturale iniziare con un festival del 1949, intitolato Festival du Film Maudit, ricordo sacro negli annali della cinefilia e, tra le altre cose, inizio spirituale dei Cahiers du Cinéma, che compiono 50 anni e che verranno festeggiati da un bellissimo film di Edgardo Cozarinsky.

Il festival di Biarritz, presieduto da Jean Cocteau, godeva della presenza di Bazin, Truffaut... e Jean-Charles Tacchella, studioso e regista, e Jean Douchet, il Socrate della critica cinematografica francese, che ci parleranno dell'evento; del programma originale vedremo *L'Atalante*, uno dei primi corti di Jean Rouch, *Forgotten Village* (Herbert Klein e John Steinbeck) e *Roma città libera* (Pagliero).

That's All, Folks! Ancora due parole sull'equazione di Bologna. Il fatto che tutto questo sia firmato da una persona sola non cambia le abitudini del passato. Ma mi permette di scrivere come un rappresentante del pubblico che, ora, per una serie di circostanze, è diventato uno straniero in paradiso. Posso soltanto esprimere la mia rinnovata stima per una cineteca che ha fatto del restauro la sua specialità e la sua passione. Bologna è l'insieme di tante cose - sensibilità locale e sensibilità straniera, pubblico bolognese di non professionisti e pubblico altamente specializzato... una quantità di eventi e un insieme di film che, a un primo sguardo, sembra molto disomogeneo ma fortunatamente ha una propria unità, totalmente assente nella mentalità commerciale che si insinua persino negli angoli più sicuri della cultura cinematografica. La particolarissima sintesi di Bologna trova ancora una volta la sua piena espressione: un'indimenticabile proiezione di *Napule... e niente cchiù* accompagnata da Sodo e Laurent nel Cortile di Palazzo d'Accursio, momenti che, in tutto e in parte, definiscono l'essenza miracolosa del cinema popolare... e di tutto quanto offre il festival di Bologna.

Cinema Ritrovato

Il cinema ritrovato, now in its 15th edition, is once again a highly collaborative event, co-organized by two film archives (Cineteca di Bologna and Nederlands Filmmuseum) and significantly backed by a another very active group of film archives, some of which have almost become co-organizers, and by private companies. Important backing was also received by a very special group of specialists (historians, archivists, essayists, collectors, and fans who have become almost impossible to tell apart) who share the same vocation. These eight happy days in Bologna will offer all that heaven (= cinema) allows: images of everyday and dreams, popular entertainment and avant-garde, narrative and non-narrative works, rounded out works and fragments, canonized masterpieces (that must be saved from the unknown almost as often as films that are lost or that have faded almost into nothingness) and B movies, and works that are not quite films, subtly defined by Nico de Klerck as "orphans and foundlings", thus examples of the author's voice and the anonymous charms which are so essential to cinema and its popular call.

Il cinema ritrovato is not only about preservation. It is also about presentation in human terms, based on a need to make the life of a film palpable (just remember the last lines and the sudden declaration of love in *Pickpocket* "...Oh Jeanne, what a strange road I had to take to find you..."). The ever elusive ideal is that each film - always an individual - causes strange, unexpected formations in others, and is shown in a way that makes us remember it as unique and worth caring for.

Amongst the "all time greatest", *The Big Heat*, *La roue* and *Monsieur Verdoux* make their return in a glorious state that most of us have never witnessed; with *L'Atalante* we will work through a sort of cross-examination: first with the amazing rushes, every shot bringing to the world something never experienced before or after, then with the newest Gaumont restoration, born critically out of the consternation caused by the version of 10 years ago, and still something more, which may come as a major surprise, as it has been so maligned - *Le chaland qui passe*, the original released version. We are privileged to have Luce Vigo, daughter of the director, here to comment on this masterpiece that has taken so many tragic turns.

As I've never noticed absent-minded or complacent spectators at Cinema Ritrovato - everyone can develop their own secret formations. Here are a couple of the first (and just random) of them.

A look at the art of short film: not only the legendary trio of *L'entracte*, *Ballet mécanique*, and *Un chien andalou* (seen together, with their original music played live, they truly amount to a meditation on their true selves, like the show of Modern Times last year) complemented with Man Ray's *Retour à la vie*, but also Vigo, Rouch, Welles, Ophuls. You can't get anything better in this world.

Collaboration between director and photographer: First, Jean Vigo and Boris Kaufman. Second, Max Ophuls and Franz Planer who shot two musical shorts in 1936 - the very first and very best "music videos" ever - as well as *The Exile*, the rarest of Ophuls's American films. By co-incidence a text, signed by Frieda Grafe, was brought to my attention, and it seems to concern our festival and Ophuls in equal parts: "With Ophuls there is neither a main actor, a star, nor a theme. No single subject is allowed to parade itself as one. The main points are minor points. Digression is everything - anything to break up a subject or the impression of an exhaustive, rounded work of art. Everything is pursued with an addiction for enjoyment."

Films discussed here. Anonymous presences and triviality meet with the glorious side. Francis Lacassin, unique specialist of popular cinema, will present some of the very first films featuring characters that have become overwhelming presences in cinema: Jekyll and Hyde, Sherlock Holmes, Tarzan - Elmo Lincoln in a 1918 film mentioned over and over in books but seen by very few. The dazzling images of Rowland V. Lee's *Zoo in Budapest* join the documentary presence of Truman Capote as he visits the actual sites of *In Cold Blood*, now engraved in our mind due to the tremendous new restoration shown last year. More and more, it is about the poignant sense of human beings under mask, role and myth. It is also about being revealed as documentary presences. The essence of film.

Just as an example, let's look at how the idea of secret formations fits Bologna's prided "Progetto Chaplin" - the restoration of Charles Chaplin's oeuvre in its entirety. From the point of view of the festival, this will mean a 10 year period of renewed prints. Moreover, the works of cinema's greatest name will be witnessed as never before by present generations. This year highlights *M. Verdoux* (1947), made by a citizen who "believed in private enterprise but not many of its abuses" (Chaplin) and thus some kind of negative of *Modern Times* - last year's high point in Bologna - and as ferocious as the Keystone films, the high point of next year.

Monsieur Verdoux will be joined by two other films with strangely parallel stories. All three were relative flops, reproached with accusations of cynicism, and more strikingly, their directors were capable of creating great romantic images. Thus we will witness the rebirth of *Il bidone* and *Les bonnes femmes*, bringing them ever nearer to the core of the oeuvre of Fellini and Chabrol. They all had it rough, *Monsieur Verdoux* with the Breen office (the documents will be published as the Chaplin project proceeds); *Il bidone* and *Les bonnes femmes* both lost some 20 minutes of their métrage, and will now appear with a dramaturgical structure that none of us have witnessed. One of the most delicate aims of Bologna is to remember the strange lives films live as such, and especially in our minds - to reveal processes, as the continuing project of Italia Taglia, introduced by Tatti Sanguinetti, so beautifully demonstrates.

The images of *Il bidone* will lead to *Satyricon* and a screening of the rushes in homage to a producer of so many breathtaking films: Antonio Grimaldi.

As we know, *M. Verdoux* was based on the idea of Orson Welles, born during a discussion with Chaplin. The Munich film archive will again spellbind us with Orson Welles rarities and fragments that are worth more than all the blockbusters put together, with their raving monetary multiplex existences. Stefan Droessler will present materials from three features that didn't ever make it to their final shape (*The Deep*, *The Other Side of the Wind*, *The Merchant of Venice*) as well as items from Welles' abounding television activities. Formally speaking, some of the material almost seems naked, with just a face or silhouette of Welles in the middle. Yet it is a dazzling demonstration of the art of essay, approaching the essence of pure cinema, or elements that strangely resemble pre-cinema, or the first steps that were taken. Everything had a ring of invention to it. His personality is at the center of his only TV fiction as well, a masterpiece of that medium called *The Fountain of Youth*.

Even if nobody can dominate like Valentino, Garbo, and Fairbanks some years back, a quick thought to this years' stars is illuminating: aside from sacred stars, Chaplin and Welles, we have Mozzuhin, Vanel, Michel Simon, Severin-Mars, along with faces like Loretta Young, Glenn Ford, Broderick Crawford, Richard Basehart and Bernadette Lafont who are so much more than what we are in the habit of thinking... and of course Lon Chaney, the ultimate of the idea and the physical challenge of transformation as the essence of acting. Chaney acted in something like 140 films (most of which are probably lost forever), of which a good number of Tod Browning films are the most shown.

We'll concentrate on an essential selection of films by other directors, showing examples of Chaney as a "fragmented, relativistic Everyman created by the war, existentialism, and modern physics" (David Skal) and of "love as a veritable pathology of emotions" (Gaylyn Studlar) in films that make drama out of plain ordinariness (*Tell It to the Marines*, one of Chaney's personal favourites).

Another modest portrait is that of one of the most forgotten among the memorable Hollywood directors of the studio age. Rowland V. Lee was a notable Paramount director under Lasky and Schulberg. He directed Pola Negri in four films, of which

Barbed Wire (1927) is the finest, a masterpiece of antimilitarist cinema. During the sound period Lee's output may have been hopelessly uneven but he signed some remarkable films with shattering visuals, including the famous, essential and strange film about love's transforming magic, *Zoo in Budapest* (1933) and the lesser known but splendid *I Am Suzanne* (1934).

The latter will be screened in a small viewing room at the Cineteca, as will some other films that have almost vanished from our world. These films merit more than a meditative moment, as even the last, miserable 16 mm print will prove. The Cineteca will also host two memorable special series.

One of them is dedicated to the compilation film - an endlessly fascinating area, another form of the explosion of collage (started by Picasso and Braque) and its growth into a dominant artistic technique of the 20th century and onwards, and at the same time an almost senseless television routine. It includes both famous and unknown films, and has its masters and masterpieces as well as an endless flow of anonymous trash, where almost inevitably some incredible, unforgettable random detail wakes us up. The program compiled by Sergio Fant, Pauline de Raymond and Paolo Simoni, is built around recycled images relating the first period of film history, thus dramatizing an essential form of cinema so near to the core of film archives, reborn right there, and often more or less co-authored into its new vital form in close co-operation with archivists.

The second group of seven programs is curated by Karola Gramann, in collaboration with the University of Frankfurt: an articulate overall view of recent developments in super 8 in France, Switzerland, Great Britain, the United States and above all in Germany. As super 8 was superseded in amateur practice and at home by the easy and instantaneous virtues of video, its days seemed to be numbered. Happily that was not the case, and the format has regained all its liveliness and effervescence. It has re-conquered its artistic nerve and vision, especially among young artists, and now reigns particularly in big cities as the oldest and newest form of truly independent cinema.

Two national cinemas get their share. On a smaller scale, during the first two days of the festival, a series is dedicated to the first and most forgotten period of Italian cinema (and the most forgotten great period in the work of foreign film historians), and to films seldom shown. Those films contain many images that had a rich inspirational following in later national cinema, but they also contain images never seen before or after, with an originality and richness all their own. The event, organized with the University of Bologna and with brand new prints, will include *Nepule e niente cchiù* by Eugenio Perego and an episode of *Fiacre n. 13* by Capozzi and Zambuto.

Time ("Time is a crook" - Lorre in *The Maltese Falcon*) doesn't allow us to go in depth every year on all the styles and genres that have come to characterize il miracolo di Bologna, many are however touched upon. The wonderful films of Hy Hirsh are thus presented in passing as the promise of a bright future.

The dominant program this year is dedicated to French cinema of the 20s. It is a period that holds a ring of doubt for its supposed emptiness, hollowness, and a certain degree of basic failure. Its afterimage cannot seem to compete with the obvious mastery of the 1910s or the 1930s, and French films, after having dominated the world, didn't always manage to reach their domestic public, which is a sin in a box office oriented culture.

It is easy to anticipate that the totality of our more than 20 programs might thus open with unexpected force, complexity and versatility. Some spectators might prefer the famous authors - Feyder, Gance, Renoir, Clair, Bunuel, Epstein - or Duvivier or Autant-Lara whose early mastery might come as a surprise - some may verge, with equal justification, towards less remembered names and their splendid films: Iribe, de Baroncelli, Lutz-Morat, or the wonderful case of Charles Vanel, known to all as a great actor and only to a happy few as the director of two exceptional films.

The overall experience will be a strange dreamscape, as so many of these films exist as names, labels, famous titles that have a meaning as such. Some have and preserve an echo of greatness, sometimes it will be a case of fallen grace... but more often we'll have an inspiring, fantastic "laboratoire expérimental" as Henri Langlois saw it, containing equal portions of the spectacular (*Joueur d'échecs, Les nouveaux messieurs*), an intimate, sense of the absurd (*Tire au flanc*), the trivial and tragic (*Gribiche*), a miraculous sense of the popular (*Les aventures de Robert Macaire*) and complicated studies of time (*6 1/2 x 11, La glace à trois faces*), memory and all the other themes that gave decisive clues to developments we tend to call "modern cinema", or simply containing in one film (*La roue*, at last as a restored print) more ideas than we usually encounter in a thousand.

We'll start a new set of homages, with an intention to celebrate a different film festival every year that has left a lasting afterimage. A natural start for this is of course the 1949 festival called Festival du Film Maudit, a sacred memory in the annals of cinéphilie, of fighting spirit for the cinema, and among other things the spiritual beginning of Cahiers du Cinéma, now 50 years old, celebrated with a wonderful new film by Edgardo Cozarinsky.

The Biarritz festival was chaired by Jean Cocteau, and enjoyed the presence of e.g. Bazin, Truffaut... Jean-Charles Tacchella - essayist and film director who ends his wonderful *Travelling avant* with a reference to Biarritz - and Jean Douchet, the Socrates of French film criticism. They will recreate in front of our eyes the outlines of the event; from the original program we will screen *L'Atalante*, the first shorts of Jean Rouch, *Forgotten Village* (Herbert Klein and John Steinbeck) and *La nuit porte conseil / Roma città libera* (Pagliero).

That's All, Folks! Except a couple of words about the equation of Bologna. The fact that this is signed by a single name, doesn't change the old practice in the least. It just enables me to write as somebody who also represents the clientele and now, due to a chain of events, is a stranger in paradise. I want to express more than ever my special respect for film archives that have made restoration a specialty and a love affair. Bologna is a combination of many things - the local sensibility and that of the foreigners, the non-professional citizens of Bologna and the highly specialized audiences... a range of events, combinations of films that seem at first to be wildly far apart, but that hopefully form a unity usually missed completely by commercial mentalities which are now even creeping into prior safe corners for film culture. Bologna's very special synthesis once more reaches its fulfillment - an unforgettable projection in the Cortile of *Nepuli e niente cchiu*, accompanied by the guitars of Solo and Laurent - moments that somehow and totally define the miraculous essence of popular film... and everything that Bologna is about.

Un augurio al nuovo direttore de Il Cinema Ritrovato

Peter von Bagh, storico del cinema, viene da Helsinki, in Finlandia. E' autore di più di 20 volumi (tra cui una storia del cinema mondiale); produttore televisivo e radiofonico; editore di libri (più di 100 titoli, da Balzac a B. Traven, Eisenstein, Bazin e Fellini); regista cinematografico (specializzato in film di compilazione) e sceneggiatore (fra gli altri dei film del cineasta finlandese Risto Jarva); direttore (dal 1971) della rivista "Filmihullu"; curatore (1967-70) e direttore della programmazione (1970-85) del Finnish Film Archive; programmatore anche di numerosi eventi internazionali e "direttore onorario" del Telluride Festival (1997), in Colorado; co-fondatore (insieme ai fratelli Kaurismäki) e direttore artistico del Midnight Sun Film Festival; professore di storia del cinema presso la University of Arts di Helsinki.

Per quanto riguarda la felicità, sostiene di aver trascorso i momenti migliori della sua vita in qualità di spettatore del Cinema Ritrovato.

Il nostro nuovo direttore dice: "Sono un cinefilo che viene dall'estremo Nord della nostra cara Europa. La mia strana metamorfosi da spettatore a direttore artistico del festival rivela la natura profondamente democratica del Cinema Ritrovato. Che un accanito, anonimo e un poco distratto fan di questo festival si sia trovato sbalzato dall'oscurità protettiva delle prime file alla poltrona di direttore somiglia molto a un miracolo biblico, un vero momento di assurdità alla DeMille. Parlando seriamente, il gruppo che ogni anno dà vita al "miracolo di Bologna" è così collaudato e compatto che nessuno, nemmeno Mr. Chance, può rischiare di rovinarne l'opera. Per quello che mi riguarda, e compatibilmente con i suddetti limiti, mi impegno davvero a fare del mio meglio".

Per noi che abbiamo diretto il Cinema Ritrovato per tre lustri è una grande gioia affidarlo nelle mani sapienti di uno storico del cinema che frequenta, con la stessa vitalità, il cinema delle origini e le più recenti produzioni. La sua riconosciuta fama internazionale e la sua curiosità faranno ulteriormente maturare una manifestazione eccentrica, diversa, curiosa che, originatasi dalla Mostra del Cinema Libero, nata a Porretta, nel 1960, ha saputo mantenere le sue ambizioni di spazio di ricerca, d'incontro, di scoperta, spostando progressivamente la sua attenzione sul corpo, infinito, del cinema del passato.

Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti

Peter von Bagh is a film historian from Helsinki, Finland. He is author of more than 20 books (including The history of World Cinema); television and radio producer for all his life; a book publisher (more than 100 books from Balzac to B. Traven, Eisenstein, Bazin and Fellini); a film director (with a specialty in compilation films) and scriptwriter (e.g. films by Risto Jarva), editor-in-chief (since 1971) of the "Filmihullu" magazine; curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive; his passion for programming has been fulfilled through several carte blanche programs internationally as well as serving as "guest director" of the Telluride festival (1997), Colorado; co-founder (with the Kaurismäki brothers) and artistic director of The Midnight Sun Film Festival; a professor of film history at The Helsinki University of Arts; yet basically, like Victor Mature's Omar in The Shanghai Gesture, a "doctor of nothing". He intends to be the last madman to write a 10 volume world film history, not as a committee work, but as a one man job. If we add the question of happiness, he claims to have spent the best moments of his life as a spectator of "Il cinema ritrovato".

Our new director states: "I'm a cinephile coming from the Northern margins of our beloved Europe. My strange metamorphosis from client to artistic director reveals that Bologna is not only a great festival but also a deeply democratic one. The change from deranged and anonymous fan, jailed for life in the front rows of the festival, to responsible director is nothing short of a biblical miracle, matching any DeMille moment for its absurdity. Seriously speaking, the people really behind the "miracolo di Bologna" are so professional and so wonderful that not even one Mr. Chance can spoil that. Within these mental limits obediently yours will do his very best."

For those of us who have directed il Cinema Ritrovato for fifteen years now, it is with great joy that we entrust it to the skillful hands of a film historian who attends cinema at its origins with the same vitality that he attends even the most recent productions. His internationally recognized fame and his great curiosity will allow for even further growth of an eccentric,

diverse and curious manifestation that, originating with the Mostra del Cinema Libero in Poretta in 1960, has managed to uphold its ambitions of space for research and discovery, moving its attention progressively to the infinite body of cinema from the past.

Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti

XXX Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2001

Quindicesima edizione / 15th edition

sabato 30 giugno - sabato 7 luglio

Saturday, June 30 - Saturday, July 7

curato da / edited by

Cineteca del Comune di Bologna & Nederlands Filmmuseum

con il contributo del / with contributions from:

Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Dipartimento dello Spettacolo

Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura

Programma Media + dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna

Archimedia

ATC Azienda Trasporti Consorziati

Maison Française

AGIS

Con la sponsorizzazione / sponsored by:

Haghefilm (Amsterdam)

L'Immagine Ritrovata (Bologna)

Cinécinémas

Le sezioni del festival / The sections of the festival

? Ritrovati & Restaurati / *Recovered & restored*

? Derrière les silences: *Il cinema francese degli anni Venti / French cinema in the 1920s (in collaborazione con la Cinémathèque Française)*

? Progetto Chaplin / *Chaplin Project*

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / *Italian Silent Cinema Observatory*

† Omaggi / *homages to*: Rowland V. Lee, Lon Chaney, Festival du Film Maudit (Biarritz 1949), Man Ray, Orson Welles, Hy Hirsh

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

? cinema²: *Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films*

? Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Luoghi del festival / Festival locations:

• Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings at Cinema Fulgor (via Montegrappa 2) and Sala Gino Cervi (via Riva di Reno 72)*

• Workshop Archimedia al **Cinema Lumière** (via Pietralata 55)

• Proiezioni serali / *Evening screenings in Piazza Maggiore nel Cortile di Palazzo d'Accursio*

Modalità di accesso e di traduzione / Forms of access and translation:

☞ L'accesso alle proiezioni che si tengono al **Cinema Fulgor** in via Montegrappa 2 e alla **Sala Cervi** in via Riva di Reno 72 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. *Entrance to the screenings at Cinema Fulgor and Sala Cervi is free upon presentation of a FICC Membership card (cost: 10.000 Lira): Accredited guests will be given priority for entrance, according to seating availability.*

☞ Le proiezioni serali che si tengono in **Piazza Maggiore** sono gratuite. *Evening 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. Per gli accreditati sarà aperta una prevendita presso la cassa del Cinema Fulgor dalle 14.45 alle 19. Biglietto intero Lire 13.000, biglietto ridotto (Tessera Ficc e accreditati) Lire 10.000. *A paid ticket is required to attend the evening screenings in the Palazzo d'Accursio courtyard. Full price tickets 13.000 Lira; reduced tickets (FICC membership card and accredited guests) 10.000 Lira. Accredited guests may purchase tickets in advance for the same evening at Cinema Fulgor from 14.45 to 19.*

☞ Tutte le serate, nonché le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Fulgor, hanno una traduzione in italiano e in inglese tramite simultanea o sottotitolatura. Tutte le manifestazioni presso la Sala Gino Cervi e il Cinema Lumière non sono tradotte. *All evening screenings, as well as screenings and events at Cinema Fulgor, will be translated into Italian and English by subtitling or simultaneous translation. Events at the Sala Gino Cervi and Cinema Lumière will not be translated.*

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

Seminario ARCHIMEDIA con il sostegno del Programma MEDIA + dell'Unione Europea

ARCHIMEDIA Workshop promoted by the European Program MEDIA +

Cinema Lumière - Domenica 1 luglio - Lunedì 2 luglio / Sunday, July 1 – Monday, July 2 - dalle 14.30 alle 19

Il patrimonio cinematografico e le tecnologie digitali (conservazione e valorizzazione)

Cinematic Heritage and digital technologies (conservation and promotion)

Quota d'iscrizione corrispondente a 40 Euro per i due pomeriggi. L'accesso al seminario è gratuito per i membri dell'ACE (Association des Cinémathèques Européennes). La vendita dei biglietti verrà comunque assicurata 30 minuti prima dell'inizio di ogni incontro.

Enrolment fee of 40 Euro for both sessions must be paid. Seminar is free for ACE members. Remaining tickets will be sold 30 minutes prior to the start of each meeting.

Per informazioni: Archimedia - Martina Kittilä - tel. +32 2 507 84 03 - archimedia@ledoux.be - www.ledoux.be/archimedia

Enrica Serrani - tel. + 39 051 20 48 27 - cinetecasegreteria@comune.bologna.it - www.cinetecadibologna.it

Mostra presso la segreteria del festival / Exhibition at the festival office:

GINO CERVI IN CINETECA

Cent'anni fa nasceva Gino Cervi, e la Cineteca rende omaggio al grande attore bolognese dedicandogli una mostra che espone i materiali provenienti dalle proprie collezioni grafiche, fotografiche e librerie. Sono proposti all'attenzione del visitatore i corredi pubblicitari (manifesti, locandine, fotobuste, broccure) che vennero elaborati dalle case di produzione per la promozione dei film interpretati da Cervi; le caricature dell'attore firmate da Onorato, Sabatini, Triggia, Majorana e Gonella; cineromanzi e album di figurine anni Quaranta; un carteggio inedito tra Gino Cervi e il direttore della rivista Film Mino Doletti. La mostra presenta inoltre fotografie di scena e fotografie di set scattate dai più importanti autori italiani, Pesce, Vaselli, Civirani, Contino. Dall'esposizione di materiali e memorabilia scaturisce l'immagine di un attore di grande, forse non abbastanza ricordata duttilità interpretativa, attore poliedrico che riesce a riempire la scena anche nella staticità di un ritratto, e sfata quel mito personale di bonarietà declinato in chiave strapaesana o "parigina".

GINO CERVI AT THE CINETECA

One hundred years ago, Gino Cervi was born. The Cineteca pays homage to this great actor from Bologna by dedicating an exhibit to him, which includes materials coming from his graphic arts and photography collections and his libraries. We would like to call visitors' attention to the promotional materials (posters, playbills, photographic portfolios, brochures) from films in which Cervi was billed; caricatures of the actor signed by Onorato, Sabatini, Triggia, Marjorana and Gonella; photo-strip stories and picture-card albums from the Forties; some never before seen correspondence between Gino Cervi and Mino Doletti, director of Film magazine. The exhibit also includes scene and set photos taken by some of the most important Italian photographers: Pesce, Vaselli, Civirani, Contino. This exhibit of various material and memorabilia

evokes the image of an actor with great, and perhaps not well enough remembered, interpretational versatility; a multi-faceted actor who could fill the scene even in a static portrait, thus debunking the myth that he was just a nice guy type played with a country boy or a "Parisian" slant.

Per informazioni / Information:

- Segreteria del Festival - Ufficio ospitalità e accrediti / *Festival Secretariat - Hospitality and accreditation office*
Via Riva di Reno 72 - Bologna - Tel. 051. 20 48 20 - Fax 051. 20 48 21 - cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it
segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 30 giugno al 7 luglio / open 30 June - 7 July. Hours: 9 am - 6 pm
- Cinema Fulgor - Via Montegrappa 2 - Bologna - Tel. 051. 23 13 25
- Cinema Lumière - Via Pietralata 55 - Bologna - Tel. 051. 52 38 12

Copertina: **L'ATALANTE** copyright Gaumont - Collection Cinémathèque Française

IL PROGRAMMA // THE PROGRAM

Sabato 30 / Saturday 30
Cinema Fulgor

ore 14.30

Inaugurazione del Festival

Alla presenza del regista Ken Loach (in collaborazione con il British Council)

Special guest: Ken Loach (in collaboration with British Council)

ore 14.45

Omaggio a Rowland V. Lee / Homage to Rowland V. Lee

BARBED WIRE (t. it.: *Reticolati*, USA, 1927) R.: Rowland V. Lee. S.: Jules Furthman, Rowland V. Lee, dal romanzo *The Woman of Knockaloe* di Hall Caine. Sc.: J. Furthman. F.: Bert Glennon. In.: Pola Negri (*Mona Moreau*), Clive Brook (*Oskar Muller*), Einar Hanson (*Pierre, fratello di Mona*), Claude Gillingwater (*Jean Moreau, padre di Mona*), Gustav von Seyffertitz (*il vicino*), Charles Lane (*colonnello Duval*), Clyde Brook (*Hans*), Ben Hendricks, Jr. (*sergente Caron*). P.: Erich Pommer per Paramount Famous Lasky Corp, in associazione con B.P. Schulberg..

35mm. L.O.: 2279 m. L.: 1838 m. D.: 81' a 20 f/s. Bn.

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

Restauro provvisorio a partire da un elemento proveniente dal Gosfilmofond of Russia. La traduzione delle didascalie russe è provvisoria / *Provisory restauration from an element coming from Gosfilmofond of Russia. The translation of the Russian intertitles is provisory as well.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Dopo il successo di *Hotel Imperial*, Pommer intraprende la produzione di un adattamento del romanzo dell'inglese Hall Caine, con lo stesso regista (Stiller) e la stessa vedette (Pola Negri). Ma Stiller si ammala. Il suo posto è preso da Rowland V. Lee, fresco di ingaggio alla Paramount. Pola Negri gode della reputazione di attrice capricciosa, ma aveva un'ottima intesa con Stiller, con cui poteva parlare russo. Ha appena perso il suo amante, Rudolph Valentino. Lee riuscì rapidamente a farsi apprezzare dalla star. I due girarono quattro film assieme. La vicenda, nel romanzo ambientata sull'isola di Man, viene spostata in un villaggio normanno. Probabilmente il solo scopo era non distrarre il pubblico dall'intrigo principale, visto che l'immagine della Francia che il film ci presenta non si discosta da quella che ritroviamo negli altri film americani, anche se il produttore e il regista conoscevano in prima persona il paese. Il messaggio pacifista di *Barbed Wire* non gli impedisce di essere interamente concentrato sulla figura di Mona. La guerra non è altro che un pretesto per inserirla in situazioni conflittuali, e appare realmente solo in una breve scena di contorno. Per il resto, rimane in secondo piano. Nelle sue memorie, Negri si sofferma sui suoi stati d'animo al momento delle riprese, con un compiacimento che può far sorridere. Vedendo il film, possiamo immaginare il modo in cui l'attrice l'ha sfruttato. Rowland Lee è efficacemente al suo servizio. La regia si consacra del tutto alla sua devozione. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

After the success of *Hotel Imperial*, Pommer began working on an adaptation of Englishman Hall Caine's novel, using the same director (Stiller) and the same star (Pola Negri). Then Stiller fell ill. His job was taken over by Rowland V. Lee, fresh on board at Paramount. Pola Negri had a reputation for being vagarious, but she had excellent feeling with Stiller, with whom she could speak in Russian. She had also just lost her lover, Rudolph Valentino. Lee however managed to enter quickly into good graces with the star. They made four films together. The story, which was set on the Isle of Man in the novel, was moved to a Norman village. The only reason for that was probably so the audience wouldn't be distracted from the main plot, because the image of France presented by the film is not different from what we find in other American films, though both the producer and the director were personally acquainted with the country. The pacifist message in *Barbed Wire* does not stop the film from being completely focused on the figure of Mona. The war is nothing but a pretext to place her in conflictual situations, and it's only shown in a brief secondary scene. It remains in the background for the rest of the film. In her memoirs, Negri touches upon her mental state at the time of shooting, with a sense of self-satisfaction that brings a smile to your lips. Upon seeing the film you can imagine how the actress took advantage of the director. Rowland Lee was effectively at her service. The direction is completely devoted to her. (Jean-Marie Buchet, *Cinémathèque Royale de Belgique*)

ore 16.10

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory of Italian Silent Cinema

IL FIACRE N. 13 (Italia, 1917) **Ultimo episodio: "Giustizia!"**

R.: Alberto A. Capozzi, Gero Zambuto. Sc.: Giuseppe Paolo Pacchierotti, da *Le Fiacre n. 13* (1881) di Xavier de Montépin. F.: Giovanni Vitrotti. In.: Alberto Capozzi (l'apache Gian Giovedì), Elena Makowska (Berta Varny), Gigetta Morano (la figlia del ghigliottinato), Fernanda Negri-Pouget (la demente), Cesare Gani Carini (Renato Moulin), Vasco Creti (duca George de Latour), Umberto Scalpellini (il vetturino), Diana Karenne. P.: Ambrosio.

Terzo episodio: "La figlia del ghigliottinato"

35mm. L.: 1360 m. D.: 73' a 18 f/s. Didascalie italiane / *Italian intertitles*

Da: Museo del Cinema di Torino e Fondazione Cineteca Italiana di Milano

Restaurato nel 2001 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2001 by L'Immagine Ritrovata

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Donald Sosin

Aymon Xavier de Montépin (1827-1902) è stato un prolifico romanziere, autore di interminabili storie a forti tinte, dapprima pubblicate a puntate su giornali a grande tiratura, poi anche rappresentate sui palcoscenici di tutt'Europa, veri e propri cavalli di battaglia delle più svariate filodrammatiche. Naturalmente il cinema non poteva ignorare un simile personaggio, e bisogna dire che è stata l'Italia, durante il periodo del muto, a portare sullo schermo molte delle sue opere, peraltro largamente apprezzate dai pubblici popolari, sensibili alle vicissitudini dei protagonisti, ma indifferenti alla coerenza delle trame, a volte veramente ingarbugliate, ed alle qualità stilistiche di quei film. Tra una *Portatrice di pane* (E. Vidali, 1916), *S.E. l'Amore* (A. Borgato, 1918), *Il medico delle pazze* (M. Roncoroni, 1919), *Il ventriloquo* (G. Brignone, 1920), *Tre milioni di dote* (C. De Riso, 1920), *Canaglia dorata* (A. Consalvi, 1921), tutte realizzate in più episodi da case produttrici minori, spicca questo *Fiacre n. 13*, uno dei più importanti *feuilletons* della produzione di Montépin, realizzato con dovizia di mezzi dalla Ambrosio e interpretato dai maggiori attori della casa torinese: Capozzi, la Makowska, Gigetta Morano, Fernanda Negri-Pouget, Vasco Creti e Diana Karenne in un cameo. Sfortunatamente, il film, diviso in quattro episodi, incappò nelle maglie della censura che non concesse il nulla osta al primo capitolo e quindi, quando apparve sugli schermi, così mutilato, andò incontro ad un modesto riscontro critico, anche se il pubblico, affascinato emotivamente dalle virtù perseguitate e dal finale castigo dei cattivi, gli riservò una calorosa accoglienza. (Vittorio Martinelli)

Aymon Xavier de Montépin (1827-1902) was a prolific novelist, author of endless and colorful stories, initially published in installments in high circulation newspapers, then represented on stages throughout Europe. They became true battle horses for many amateur drama societies. Cinema, of course, couldn't ignore such a subject, and it must be said that it was Italy, during the silent film period, that brought many of these works to the screen. The works were for the most part followed by a popular audience that was sensitive to the vicissitudes of the protagonists but indifferent both to plot consistency, which was at times truly muddled, as well as to stylistic qualities of the films. Of films such as *Portatrice di pane* (E. Vidali, 1916), *S.E. l'Amore* (A. Borgato, 1918), *Il medico delle pazze* (M. Roncoroni, 1919), *Il ventriloquo* (G. Brignone, 1920), *Tre milioni di dote* (C. De Riso, 1920), *Canaglia dorata* (A. Consalvi, 1921), which were all made by small production houses, one that stands out is *Fiacre n. 13*. As one of the most important *feuilletons* written by Montépin, the Turin film company Ambrosio employed ample means to make it, as well as its biggest stars: Capozzi, Makowska, Gigetta Morano, Fernanda Negri-Pouget, Vasco Creti and Diana Karenne in a cameo role. Unfortunately the film, which was divided into

four episodes, got caught in the cogs of censorship and did not receive the go ahead for its first episode. As a result, when it appeared onscreen in quite a mutilated state it was met with very modest feedback from critics, though the public, emotionally enthralled by the quests for virtue and the final comeuppance for the bad guys, greeted the film warmly.
(Vittorio Martinelli)

ore 17.25

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory of Italian Silent Cinema

LA GRANDE PASSIONE (Italia, 1922). R. e sc.: Mario Almirante. S.: Alessandro Varaldo. F.: Ubaldo Arata. Scgf.: Mario Gheduzzi. Int. Italia Almirante-Manzini (*Maria*), André Habay (*Patrizio*), Carlo Benetti (*Marcello, il cugino*), Vittorio Pieri (*Lucidi, lo zio*), Joaquim Carrasco (*Carli*). P.: Fert.

35mm. L.: 1573 m. D.: 86' a 16 f/s. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*

Da: Filmoteca de la UNAM

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Un lavoro degno del più grande successo non tanto per la sua esimia e squisita interpretazione quanto per la sua magnifica impostazione e per l'ottimo rendimento ottenuto dalla messinscena. Anzi, a tal riguardo, possiamo anche aggiungere che Mario Almirante è riuscito a dare al lavoro di Alessandro Varaldo quell'austera linea di condotta, che, forse, non avrebbe avuto senza sapiente adattamento, se si pensa che lo schermo è un divoratore terribile di effetti scenici, contro la facile credenza di molti nostri soggettisti inarrivati (...). Ottima, senza confronti, fu l'interpretazione di Italia Almirante, la cui superiorità non ha certo bisogno di essere messa in rilievo (...). André Habay, a parer nostro, fu forse il meno a posto, dato che sarebbe stato un artista più adatto per parti di controcena che per ruoli diretti, ma con questo non si è smentito però in lui un forte convincimento scenico ed una spiccata adattabilità anche ad interpretazioni passionali. (M:T.F., in *La rivista cinematografica*, 25 febbraio 1923)

A work worthy of great success, not so much for its exquisite, illustrious acting as for its magnificent setting and for the excellent results obtained from the mise-en-scène. In that regard, we can in fact add that Mario Almirante succeeded in giving Alessandro Varaldo's work an austerity it would not otherwise have had without such skillful adaptation, especially when considering how the screen cruelly devours many staging effects, despite blind faith of the contrary held by numerous aspiring screenwriters (...). Excellent and without comparison was the interpretation by Italia Almirante, whose superiority certainly needs no emphasis (...). André Habay was, in our opinion, perhaps the least well cast, given the fact that his artistry is more suited to by-play roles than leads. This however does not mean he didn't possess strong theatrical conviction and notable adaptability towards passionate acting. (M:T.F., in *La rivista cinematografica*, 25 February 1923)

ore 19.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

ALSACE (Francia, 1916) R.: Henri Pouctal. In.: Gabrielle Réjane, Dieudonné, Barbier, Camille Bardou, Bosman, Gilbert Dallen, Berthe Jalabert, Berthe Flory, Yvonne Sergyl. P.: Le Film d'Art.

35m. L.: 1370 m. D.: 66' a 18 f/s. imbibizione/*tinting* Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

Amore e guerra nell'Alsazia occupata dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale. Il punto di forza del film risiede nell'intensa recitazione dei protagonisti, che riescono a rendere un ritratto convincente del contrasto psicologico tra amore incondizionato e senso di giustizia.

Il recupero di questo titolo prende avvio agli inizi degli anni '90, quando la Cinémathèque française decide di restaurarlo utilizzando una copia olandese incompleta ritrovata al Nederlands Filmmuseum, l'unica allora disponibile. Qualche anno dopo, è stata reperita una seconda copia presso il BFI, in miglior stato ma a sua volta lacunosa. Un nuovo restauro è stato effettuato a partire dalle due copie, basandosi in primo luogo su quella inglese, più completa, e servendosi di quella olandese per le parti mancanti. Le didascalie, tratte dalla versione olandese, sono state tradotte in inglese. (Simona Monizza, Mark Paul Meyer, Nederlands Filmmuseum)

Love and war with very strong nationalist feelings which takes place in Alsace, occupied by Germany during the first W.W. This film has its strong points in the intense acting of the main character and above all of his mother, both of whom escape the general black and white characterization of most of the other actors of the film, and manage to deliver a good portrait of the psychological struggle between unconditional love and loyalty to their fight for justice.

The story of this restoration begins in the early 90's when the Cinematheque Francaise decides to restore this film using the only available copy then existing, an incomplete Dutch print containing Dutch intertitles, found in the Nederlands Filmmuseum. A few years later, a second copy, containing different shots, but still not complete, was found in the BFI, with English intertitles. A decision has been taken to go ahead with a new restoration of this film in order to make a more complete copy combining the two sources. Being the English copy the longest and most complete of the two prints I have used this as the starting point of the reconstruction, inserting there the missing extracts or longer shots from the Dutch print, whose degradation state was also worse. When the missing extracts from the Dutch print contained intertitles, they have been translated into English. Overall the new restoration contains 16 new titles. The print is still not complete. (Simona Monizza, Mark Paul Meyer, Nederlands Filmmuseum)

Sala Gino Cervi

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Film tedeschi in Super 8 dagli anni '80 a oggi

Programma a cura di Karola Gramann

Questo programma è dedicato al più piccolo dei formati cinematografici, il Super 8, in genere riservato alle produzioni amatoriali. Utilizzato soprattutto per i film delle vacanze, delle feste e degli eventi familiari, il Super 8 è sempre stato considerato l'opposto dei formati «professionali», cioè il 16 e il 35mm.

Nella storia del formato ridotto, tuttavia, il Super 8 è stato utilizzato da numerosi filmmaker delle avanguardie americane ed europee. Tra gli altri, ricordiamo Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Derek Jarman, John Maybury, Werner Schroeter, Heinz Emigholz e Pipilotti Rist. In ogni caso, non ha senso distinguere le produzioni professionali da quelle amatoriali in base al formato utilizzato. Nei movimenti di avanguardia una simile distinzione era ed è tuttora considerata superata.

Ripensando agli anni ottanta, Rotraud Pape, filmmaker, li riassume così: «Era l'epoca del punk rock, dei dilettanti e della simulazione, ma anche delle strutture rigide. I filmmaker lavoravano sui temi del quotidiano, sulla manipolazione e sull'iperstimolazione, mescolando ogni sorta di mezzi di espressione».

La Repubblica Federale Tedesca e Berlino Ovest assistettero al fiorire di una produzione in Super 8 straordinariamente ricca. A parte i filmmaker che avevano scelto di lavorare individualmente, la maggior parte dei film erano realizzati da gruppi in cui prevaleva l'influenza della sottocultura di ispirazione urbana, insieme a un'apertura nei confronti di tutti mezzi di espressione artistica quali musica, letteratura, pittura e performance.

Berlino e Düsseldorf erano i principali centri di produzione dei gruppi, con formazioni quali *Notorische Reflexe*, *Tödliche Doris* e *Anarchistische Gummizelle*. Con le loro tendenze anarchiche e sovversive, questi gruppi analizzavano radicalmente la realtà sociale. A Bonn, invece, il collettivo *Schmelzdahin* era interessato soprattutto alla materialità della pellicola e dell'emulsione, con le quali in rare occasioni si confrontò nel corso di performance oggi leggendarie, creando un'intensità che risulterà immediatamente percepibile anche in proiezione.

Sul finire degli anni '80 il Super 8, in qualità di forma artistica indipendente, aveva ormai ottenuto notevoli riconoscimenti in tutto il mondo. Nello stesso tempo questo formato aveva in parte perso il proprio significato, anche a causa della diffusione della tecnologia video in mezzo pollice. Ma, nonostante tutto, il lavoro di un gruppo di filmmaker guidati da Peter Kubelka - nell'ambito di un corso di cinema presso la Städel Art School - riuscì a distinguersi per la sue qualità specifiche. L'autoritratto - in forma di diario filmato - è stato invece un tema ricorrente dello scorso decennio, anche se con approcci e concezioni tra loro molto diversi. Con questa selezione abbiamo quindi cercato di rappresentare l'intera gamma delle posizioni di rilievo esistenti all'interno dei gruppi.

I sette programmi rappresentano un'occasione pressoché unica di vedere film raramente proiettati. Quasi nessuno di essi (a parte *Schmelzdahin*) ha avuto una distribuzione; si tratta quasi sempre di copie uniche, e in molti casi dei materiali originali. Ringraziamo quindi tutti i filmmaker per aver concesso al Festival le loro fragili opere.

Il progetto è stato realizzato in collaborazione con l'Istituto di Teatro, Cinema e Scienze della Comunicazione dell'Università J.W. Goethe di Francoforte. (Karola Gramann)

The focus of this programme will be on the smallest of formats, super 8, which has been generally regarded as amateur production, primarily used for holiday films and family celebration, in contrast to the «professional» formats of 16 and 35mm.

However, throughout the history of the small format it has been used by filmmakers from both the American and the European avant-garde. (Amongst many others Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Derek Jarman, John Maybury, Werner Schroeter, Heinz Emigholz and Pipilotti Rist are exemplary.) And who would want to distinguish professional from amateur on the basis of the film material anyway.

That distinction after all – as in prior avant-garde movements – has always been considered as obsolete in super 8 thinking

Looking back at the Eighties, filmmaker Rotraud Pape summarizes: «/They/ were the time of punk rock, dilettantism and simulation, but also of rigid structures – filmmakers worked on everyday life topics, manipulation, overstimulation, mixing all sorts of genres of expression.»

The Federal Republic of Germany and West Berlin experienced extraordinary diversity of super 8. Apart from filmmakers who had chosen to work individually, most of the films were made in groups, with cross cultural, subcultural concepts and urban orientation prevailing in connection with vis à vis openness to all artistic media such as music, literature, painting and performance.

Berlin and Düsseldorf were important centres for group work with formations like Notorsche Reflexe, Tödliche Doris and Anarchistische Gummizelle. With their subversive and anarchistic tendencies, they radically questioned social reality. Whereas the Bonn based collective Schmelzdahin had a strong interest in the materiality of film stock and layers which, on rare occasions they experimented with in by now legendary performances. They created an intensity which is also immediately felt in projection.

By the end of the 80s super 8 as an independent art form had gained a remarkable international reputation. At the same time the format lost some of its significance, also because of the popularization of ½ inch video technology. Nonetheless, as a result of the filmclass at Städel Art School, headed by Peter Kubelka, the work by a certain group of filmmakers has acquired a specific quality. The self portrait – in the diaristic form of film - was a central concern throughout the past decade. However, there were different approaches and concepts. In this selection, I have tried to represent the full range of relevant positions existing within the group.

The seven programmes offer a unique opportunity to see films very rarely shown. Hardly any of them (with the exception of Schmelzdahin) are in distribution, nearly every print had to be traced individually. In many cases the originals will be screened. My thanks to all the filmmakers for entrusting this fragile material to the Festival.

The project has been realized in cooperation with the Institute of Theatre, Film and Media Studies at J.W. Goethe University, Frankfurt on Main. (Karola Gramann)

Programma 1: Schmelzdahin

Schmelzdahin (Dissolversi) è un gruppo formato da tre filmmaker e nato nel 1979. I suoi membri, Jochen Lempert, Jochen Müller e Jürgen Reble, hanno intrapreso insieme varie ricerche nei campi della fotografia, del montaggio e dei processi di sviluppo e stampa della pellicola. Hanno condotto anche complessi esperimenti sugli effetti della decomposizione batteriologica, della disintegrazione e dei procedimenti chimici sull'emulsione della pellicola. Il gruppo collezionava ogni sorta di film in Super 8, sottoponendoli a una vasta gamma di trattamenti chimici e meccanici e producendo in questo modo una ventina di cortometraggi, prima di sciogliersi nel 1989.

Un giorno il gruppo trovò un Super 8 intitolato *City in Flames*. Dopo esservi intervenuti con una macchina da cucire, non contenti del risultato lo abbandonarono in un angolo del giardino. Quando, dopo sei mesi, ritrovarono la copia, scoprirono che i batteri avevano attaccato gli strati colorati dell'emulsione facendo sì che i colori si mescolassero tra loro. Affascinati dal nuovo aspetto del film, ne selezionarono alcune parti per poi riprodurre ogni fotogramma quattro volte con una stampatrice ottica surriscaldata. Nessuna delle copie prodotte era identica all'altra, e il film sembrava palpitare di una vita propria (Programma della Cinémathèque Ontario, «City in Flames» –Experimental Visions, curato da Karola Gramann, 1997).

Schmelzdahin (Meltaway) is a group of three filmmakers. Formed in 1979, its members, Jochen Lempert, Jochen Müller and Jürgen Reble, carried out joint research in the fields of camera work, montage and material processing. In conjunction, lengthy experiments with the effects of bacteriological decomposition, disintegration and chemical processes on film emulsion were also carried out. Before breaking up in 1989, they collected all sorts of super 8 films and exposed them to a variety of chemical and mechanical treatments, producing about 20 short films in this manner,.

One day, Schmelzdahin discovered a super 8 film called City in Flames. They didn't like it, so they threw it into a corner of the garden, after having worked it over with a sewing machine. When they rediscovered the copy six months later, bacteria had caused the colour layers to burst open and the colours themselves to mix. Fascinated with this new look, Schmelzdahin selected the material and copied each frame four times in an overheated optical printer. None of the copies were identical,

making the film look like it was pulsating.(Programme note Cinémathèque Ontario, «City in Flames» –Experimental Visions, curated by Karola Gramann, 1997)

STADT IN FLAMMEN (*City in Flames*/FR Germany,1984).S.8. R.:Schmelzdahin. D.:5',col. muto.
AUS DEN ALGEN (*Out of the Algae*/FR Germany,1986) S 8. R.: Schmelzdahin. D.:10',col. sonoro
WELTENEMPFÄNGER (*Worldreceiver*/FR Germany,1984).S 8. R.:Schmelzdahin. D.: 8', col. sonoro
DER GENERAL (*The General*/FR Germany,1987). S 8. R.: Schmelzdahin. D.:13', bn e col. muto
KREPL (FR Germany,1989) S 8. R.: Schmelzdahin. D.: 8', col. sonoro
15 TAGE FIEBER (*15 Days of Fever*/ FR Germany,1989) S 8. R.:Schmelzdahin. D.: 15', col. sonoro
RUMPELSTILZCHEN (FR Germany,1989) S 8. R.: Jürgen Reble. D.: 15', col. sonoro
ENGLISH FOR TODAY (FR Germany, 1983) S 8. R.: Schmelzdahin. D.: 3', col. sonoro

Ore 16.30

cinema²: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Ken Jacobs si è espresso sul reimpiego delle immagini in modo estremo, provocatorio e affascinante, dichiarando che erano già state girate abbastanza immagini e che era ora di dedicarsi ad analizzarle. Come complemento, potremmo ricordare la frase choc di Ernst Schmidt, il quale affermava che i primi film dei fratelli Lumière erano i suoi. I due artisti radicalizzano così gli aspetti più folgoranti della pratica: delucidazione delle immagini e loro appropriazione in senso proprio, ma anche figurato. Essere incandescente, questa è l'intenzione di Godard. Come ricorda nelle sue *Histoire(s) du Cinéma* (ed è una storia che ha raccontato più volte), Godard aveva seriamente proposto a Langlois di bruciare le sue collezioni. Le *Histoire(s)*, cioè l'archivio di Langlois, dato alle fiamme. Questa immagine vorremmo estenderla a tutto il programma, in cui i gesti degli artisti potrebbero consistere in questo avvampare.

Godard ha spesso richiamato la nostra attenzione sulla necessità di “guardare due volte” (*Introduction à une véritable histoire du cinéma*), condizione minima per un'analisi. Ma i film di questo programma derivano anche dalla stessa emozione critica della *Femme mariée*, la quale improvvisamente si ricorda che “riguardare è guardare due volte, perché è una cosa preziosa”. Eppure le *Histoire(s)* godardiane non riservano quasi nessun posto al cinema di ricerca e d'avanguardia a loro più vicino: appena una citazione di Hollis Frampton, un poco di Buñuel, fortunatamente Jean Epstein - ma nulla delle imprese antecedenti e contemporanee che costituiscono la loro vera famiglia, i riciclaggi di Maurice Lemaître, gli affreschi di Al Razutis, i film di Morgan Fisher, Peter Tscherkassky, Bruce Conner, Bill Morrison e Othello Vilgard... Sulle loro tracce, ma spingendoci anche più lontano, proponiamo di visitare tutto il territorio. I programmi a cui pensiamo vorrebbero offrire un panorama il più ampio possibile della diversità formale in materia di studi visivi.

Il territorio si rivela immenso e per quest'anno ci limiteremo soltanto all'argomento delle origini e degli inizi del cinema. In realtà abbiamo esteso il concetto di “inizi” a tutto il cinema muto, anche se in qualche modo già negli anni dieci emergono alcuni sistemi normativi pregnanti (secondo la tesi di Noël Burch). Abbiamo preferito sottolineare la frattura fra muto e sonoro perché ci sembra che l'avvento di quest'ultimo segni una tappa determinante nella dominazione culturale americana. In questa prospettiva il cinema muto appare come un continente la cui estrema diversità è stata nascosta e inghiottita dal sonoro. Da circa vent'anni si è fatto strada un movimento teso a scongiurare gli effetti di questo oblio, al punto che talvolta si è portati a pensare che uno spettatore di oggi abbia a disposizione più mezzi per conoscere il cinema muto di quanti ne avesse il pubblico dell'epoca. La nostra scelta di programmazione vorrebbe costituire un prolungamento di questo sforzo e nello stesso tempo una forma di omaggio all'importanza non soltanto materiale, ma anche speculativa, del lavoro di storici, conservatori e restauratori.

(Nicole Brenez e Pauline de Raymond, *Ritorni di immagini. Il cinema delle origini e la pratica del reimpiego*, in *Cinegrafie* 14, 2001)

Ken Jacobs expressed himself in a very extreme, provoking and fascinating manner regarding reuse of images. He stated that enough images had already been made, and that it was time to dedicate ourselves to analyzing them. We can also remember Ernst Schmidt's shocking statement that the first films by the Lumière brothers were his. The two artists thus radicalized two of the most burning issues in the field: elucidation of images and their appropriation in the literal as well as the figurative sense. Godard's intention is to be incandescent. As he remembers in his Histoire(s) du Cinéma (and he has told the story more than once), seriously asked Langlois to burn his collections. The Histoire(s), meaning Langlois's archive, up in flames. We would like to extend that image to the entire program, where the artists' gestures can consist in such a blaze.

Godard has often called our attention to the need to “look twice” (Introduction à une véritable histoire du cinéma) as the minimum condition for analysis. However, the films on this program also come from the same critical emotion of Une Femme

mariée, who suddenly remembers that “looking again is looking twice, because it is something precious”. Yet Godard’s *Histoire(s)* leaves almost no room for the research and avant-garde cinema that is closest to it: just a quote by Hollis Frampton, a little bit of Buñuel, and fortunately Jean Epstein – but there is nothing of earlier or contemporary achievements that make up the true family of the *Histoire(s)*, recycling works by Maurice Lemaître, frescoes by Al Razutis, films by Morgan Fisher, Peter Tscherkassky, Bruce Conner, Bill Morrison and Othello Vilgard... In their footsteps, but also pushing ourselves to go further, we propose a visit throughout the entire territory. The programs we have in mind attempt to offer as vast an overview as possible of the formal diversity in visual studies.

The territory is immense, and for this year we have limited ourselves to the topic of cinema’s origins and beginnings. In reality, we have expanded the concept of “beginnings” to all of silent film, even though in the tens several normative systems of great substance were already somehow emerging (according to the theory of Noël Burch). We chose to emphasize the rift between silent and sound film because it seems to us that the advent of the latter signals a determinant phase for America’s cultural domination. From this perspective, silent film appears as a foreign land whose extreme diversity has been hidden and swallowed up by sound film. Over about the last twenty years, the movement to avert the effects of such oblivion has made progress, reaching a point in which we can now imagine a spectator who, today, has more means available for understanding silent film than did the audience of that time. Our choices for the program attempt to prolong that effort, at the same time paying homage to the importance, not only material but also speculative, of the work of historians, conservationists and restorers. (Nicole Brenez e Pauline de Raymond, *Ritorni di immagini. Il cinema delle origini e la pratica del reimpiego*, in *Cinegrafie*, 14, 2001)

Programma 1: Cinema-pre-cinema / Cinema-before-cinema

Potere fascinatore dei primi tentativi di analisi del movimento dei corpi. In quale tempo veniamo immersi? Tempo che si ferma, che si lacera? Che s’accelera e fino a che punto? I primi corpi cinematografici, i nostri corpi, sono malmenati dall’erosione, dallo sfinitimento in scene troppo repentine. Tutto un mondo sparisce all’improvviso e viene sostituito da un altro. Nella velocità, ci si perde: infatuazioni incontrollate dei montaggi. Figure inaugurali sublimi, ma fragili.

The fascinating power of the first attempts at analyzing the movement of bodies. In what time are we being immersed? Time that stops, that tears at itself? That accelerates to what degree? The first cinematic bodies, our bodies, are manhandled by erosion, by exhaustion from scenes that are too unexpected. An entire world suddenly disappears, to be replaced by another. In the speed, one is lost: uncontrolled infatuation with montage. Sublime but fragile inaugural figures.

Ogni programma sarà preceduto da / *Every program will be preceded by*
Eric Rondepierre, **LES TRENTE ÉTREINTES** (proiezione diapositive / *slide show*)
Courtesy of Galerie Michèle Chomette, Paris

9 IMAGES D’UN LION EN MOUVEMENT (Francia, 1999). R.: Othello Vilgard. Super 8. D.: 9’. Col. sonoro
Da: Collectif Jeune Cinéma, Paris

INTERMITTENCES NON REGULEES DE ETIENNE-JULES MAREY (Francia, 1977). R.: Jean-Michel Bouhours. 16mm. D.: 14’ a 24 f/s. Bn muto
Da: Light Cone, Paris

TOTALITÉ (Francia, 1999). R.: Johanna Vaude. Super 8 gonfiato in 16mm. D.: 7’ a 24 f/s. Col. sonoro
Da: Collectif Jeune Cinéma, Paris

FILMING MUYBRIDGE (Francia, 1981). R.: Jean-Louis Gonnet. D.: 25’ a 24 f/s. Bn sonoro
Da: Agence du Court Métrage, Paris

PICCOLO FILM DECOMPOSTO (Italia, 1985). R.: Paolo Gioli. 16mm. D.: 15’ a 18 f/s. Bn muto
Copia dell’autore

THE DEATH TRAIN (USA, 1993). R.: Bill Morrison. 16mm. D.: 17’ a 24 f/s. Bn sonoro
Da: Light Cone, Paris

ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (Germania, 1995). R.: Harun Farocki. Video (Beta SP). D.: 36'. Bn e col. Vers. inglese.
Titolo: **Workers Leaving the Factory**. Da: Harun Farocki Filmproduktion

Cortile di Palazzo d'Accursio

Ore 22.00

Ritrovati & Restaurati / Recovered & restored

VELDBLOEMEN (t. or. presumibile: *Fleurs de champ*, Francia, 1912) P.: Gaumont

35mm. L.: 58m. D.: 3' a 18 f/s. pochoir / stencilling

Da: Nederlands Filmmuseum

NAPULE... E NIENTE CCHIÙ (Italia, 1928) R. e sc.: Eugenio Perego. S.: dalla omonima canzone di Gaetano Lama (musica) e Francesco Fiore (versi). F.: Emilio Guattari. Int.: Leda Gys (*Nennella*), Silvio Orsini (*Mario*), Pina Piovani (*Paquita, stella del varietà*), Gennaro Sebastiani, Lorenzo Soderini, Sergio Amato, Clarette D'Elia. P.: Lombardo-film.

35mm. D.: circa 85'. Didascalie italiane / *Italian intertitles*

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

Restaurato nel 2001 presso L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2001 by L'Immagine Ritrovata*

Accompagnamento musicale ispirato alla tradizione napoletana di Guido Sodo e François Laurent / *Musical accompaniment from popular Neapolitan repertoire by Guido Sodo and François Laurent*

Alla presenza di Goffredo Lombardo (produttore e figlio di Leda Gys) / *Special guest: Goffredo Lombardo (film producer and Leda Gys' son)*

Una trama esile, ma il giusto pretesto per una commedia che sembra invocare il sonoro, già in vittoriosa avanzata. "Realizzazione ottima – scrive il recensore della torinese *Rivista Cinematografica*, mai troppo indulgente verso i film realizzati all'ombra del Vesuvio – Niente vicoletti, niente sudiciume: la Napoli di questo film è la Napoli moderna, quella che realmente si vede oggi, passeggiando per la città". Sulla romana *Kines* è invece tutto un peana sul talento e sul brio di Leda Gys: "Ardente, passionale, ora dolce e delicata come un'anima idilliaca, ora violenta e pugnace come una scugnizza, ma sempre gioiosa e vivace, [Leda Gys] ha toccato con una perfezione di sfumature veramente ammirevole tutta la gamma dei sentimenti". Giudizio condiviso da Francesco Manelli, sulla milanese *Cinemalia*, che aggiunge: "A volta a volta birichina e seria, fanciullona e donnina, amante appassionata e gelosa dispettosa, carezzevole e graffiante, mutevole come l'anima napoletana, come il marzo della canzone che 'nu poco chiove e nu poco schiove', pronta al sorriso luminoso che fugge il tenue velo delle lacrime". (Vittorio Martinelli)

The plot is weak but the pretext is right for a comedy that almost seems to invoke the talkies, which are already moving in successfully. "Excellent realization – wrote the reviewer for Rivista Cinematografica from Turin, who was never very indulgent with films made in the shadow of Vesuvius – No narrow alleyways, no grime: the Naples of this film is the modern Naples, the one that can actually be seen today when walking through the city". The reviewer for Roman magazine Kines makes a paean to the talent and sprightliness of Leda Gys: "Ardent, passionate, then sweet and delicate as an idyllic soul, then violent and combative as a guttersnipe, but always joyous and lively, [Leda Gys] touched the entire range of emotions with nuances of truly admirable perfection". This judgement was shared by Francesco Manelli, from Cinemalia of Milan, who added: "At times mischievous at times serious, big girl and little lady, passionate lover then jealous and spiteful, caressing then scratching, mutable like the Neapolitan soul, like March in the song which 'nu poco chiove e nu poco schiove', ready with a luminous smile to dispel the tenuous veil of tears". (Vittorio Martinelli)

Domenica / Sunday 1

Cinema Fulgor

ore 9.00

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

FORBIDDEN WOMAN (USA, 1927) R.: Paul L. Stein. Sc.: Clara Beranger, da *Brothers* di Elmer Harrys. F.: David Abel. Scgf.: Wilfred Buckland, Mitchell Leisen. Cost.: Adrian. Ass.R.: Curt Reheld. In.: Jetta Goudal (*Zita Gautier*), Ivan Lebedeff (*lo sceicco*), Leonid Snegoff (*il sultano*), Josephine Norman (la domestica di *Zita*), Victor Varconi (*colonnello Pierre Gautier*), Joseph Schildkraut (*Jean Lacoste*), Catherine Dale Owen. P.: DeMille Pictures. Supervisione: William de Mille.

35mm. L.O.: 2022 m. L.: 1318 m. D.: 59' a 20 f/s. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Copia imbibita con il metodo Desmet / *tinted print with Desmet method*
Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Paul Ludwig Stein non gode di un'ottima reputazione. Lilian Gish non gli ha mai perdonato di aver mandato a monte il suo ingresso nel cinema sonoro. La sua carriera in Germania e in Inghilterra è caduta nel dimenticatoio. Nondimeno, la visione di questa versione di *Forbidden Woman* fa venir voglia di saperne di più. Nato a Vienna nel 1892, è scritturato prima come attore, poi come regista, da Max Reinhardt. Lubitsch lo fa esordire al cinema. Dopo la guerra, parte per gli Usa, per tentare la fortuna come attore. Tornato in Germania, fonda la propria compagnia di produzione. Realizza molti film con Harry Liedtke protagonista e *Das Martyrium* con Pola Negri. Poi, riprende la via di Hollywood. Dopo un film per la Warner (*My Official Wife*), è preso sotto contratto da Cecil B. de Mille, per il quale girerà *Forbidden Woman* e *Man-Made Woman*. Quando de Mille abbandona la produzione, Stein gira ancora un film muto e due sonori negli USA; poi si trasferisce in Inghilterra, dove continuerà a realizzare film apparentemente senza importanza fino al 1951, anno della sua morte. *Forbidden Woman* è in tutta evidenza una piccola produzione che poggia in larga misura sui tre attori principali, della troupe di de Mille. Anche nella versione che ci è pervenuta, la mancanza di mezzi è palese in alcune scene (l'imboscata, l'arrivo dei superstiti al forte). Non sembra che Stein abbia fatto grandi sforzi per nascondere. Al contrario, per quello che possiamo giudicare, le scene d'azione non gli interessano. Egli dimostra invece un sorprendente virtuosismo nelle scene psicologiche: gli piace esplorare i minimi meandri, anche complicandoli con esitazioni che diano maggior profondità alla scena. Il suo montaggio è talmente serrato da suggerire un'attitudine ambigua con la semplice introduzione di un'inquadratura che spezza il previsto svolgimento dell'azione. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

Paul Ludwig Stein did not have a particularly good reputation. Lilian Gish never forgave him for ruining her entrance into the world of the talkies. His career in Germany and England had fallen into oblivion. Nevertheless, viewing of this version of Forbidden Woman makes you wish to know something more. Born in Vienna in 1892, he was first billed as an actor, and then as director, by Max Reinhardt. Lubitsch gave him his film debut. After the war he left for the States to seek his fortune as an actor. When he returned to Germany he founded his own production company. He made a number of films with Harry Liedtke as protagonist, and Das Martyrium with Pola Negri. He then returned to Hollywood. After a film for Warner (My Official Wife), he was taken under contract by Cecil B. de Mille for whom he made Forbidden Woman and Man-Made Woman. When de Mille left producing, Stein shot one more silent and two talkies in the States. He then moved to England where he continued to make seemingly unimportant films until 1951, the year of his death. Forbidden Woman is very clearly a small production that relied largely on its three main actors, from de Mille's roster. The lack of means employed to make the film is very evident in some scenes (the ambush, the arrival of the survivors at the fort), even in the version we have. It doesn't seem though that Stein made any great effort to hide it. On the contrary, from what we can tell, the action scenes don't interest him. He instead shows surprising virtuosity in the psychological scenes: he likes exploring even the slightest twists, sometimes complicating them with hesitations that give the scene greater depth. His editing is so tight that an ambiguous attitude is suggested by simply introducing a shot that breaks the expected course of events. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

Ore 10.05

Derrière les silences: Il cinema francese degli anni Venti / French cinema in the 1920s

SIX ET DEMI ONZE (Francia, 1927) R.: Jean Epstein. S.: Marie-Antonine Epstein. F.: George Périnal. Scgf.: Pierre Kéfer. In.: Edmond Van Daële (Jérôme de Ners), Nino Costantini (Jean de Ners), Suzy Pierson (Marie), René Ferté (Harry Gold). P.: Les Films Jean Epstein.

35mm. L.: 1751 m. D.: 80' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1991 / *Print preserved in 1991.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Moderno, *Six et demi onze* lo è già dal titolo. *Six et demi onze* corrisponde ad una kodak. Se questo film si riallaccia ancora a *Le double amour*, “era però ancora molto Pierre Frondaie”, diceva Epstein, come concezione cinematografica esso appartiene interamente al ciclo di film a venire. Interrogandosi sul suicidio di suo fratello, un uomo riflette e, di deduzione in deduzione, trova la soluzione. Tutto questo si svolge sotto i nostri occhi a ritroso nel tempo. Procedimento che Feyder riprenderà tre anni dopo in *The Kiss*. È già la prova della fotogenia del movimento, non più nello spazio come nei primi film del 1923, ma nel tempo. *Six et demi onze* apre dunque “questa seconda serie in cui vi è una fotogenia del movimento, di studi, di presenza, di ricerca per tentativi di una fotogenia non più di movimento nello spazio ma nel tempo. Questa variazione della prospettiva temporale

esiste in *La glace à trois faces* dove contemporaneamente gli stessi individui vedono tre azioni in maniera diversa che si intrecciano e che si svolgono con ritmi diversi.”

(Henri Langlois, “Jean Epstein”, *Cahiers du cinéma*, n. 24, 1953).

Modern, Six et demi onze, is already modern by the title. Six et demi onze corresponds to a kodak. If this film still refers to Le double amour, “it was however still very Pierre Frondaie”, said Epstein, and in terms of cinematographic conception it fully belongs to the cycle of films to come. Questioning himself over the suicide of his brother, a man reflects, and deduction by deduction, he finds the answer. All of this occurs right before our eyes, going back in time. Feyder used this process three years later in The Kiss. This is already proof of how movement is photogenic, no longer in space, like in the first films of 1923, but in time. Six et demi onze thus opens up “this second series in which there is a photogenic quality of movement, of studies, of presence, of research by trial and error on the photogenic quality of movement no longer in space but in time. This variation in the temporal perspective exists in La glace à trois faces, where the same individuals see at the same time three actions in different ways, which intertwine and occur with different rhythms.”

(Henri Langlois, “Jean Epstein”, *Cahiers du cinéma*, n. 24, 1953).

Ore 11.25

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

SCOTT WILSON'S SCREEN TESTS FOR IN COLD BLOOD

Beta SP. D.: 4' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version.

Da: Sony Pictures Entertainment

TRUMAN CAPOTE SUL SET DI IN COLD BLOOD

Beta SP. D.: circa 6'. Bn. Versione inglese / English version.

Da: Academy Film Archive

Nella scorsa edizione del “Cinema Ritrovato”, è stata presentata la versione restaurata del film *In Cold Blood*, diretto nel 1967 da Richard Brooks e tratto da un romanzo del celebre scrittore statunitense Truman Capote. La storia, ispirata a una vicenda realmente accaduta (l'assassinio di una famiglia nel Kansas), fu girata sui veri luoghi del delitto. Quest'anno, verranno mostrati due brevi filmati attinenti al film: il provino dell'interprete Scott Wilson e una scorribanda dello scrittore sul set.

During the last edition of “Cinema Ritrovato”, the restored version of In Cold Blood was presented. The film, directed by Richard Brooks in 1967, was based on a novel by the famous American writer Truman Capote. The story was inspired by a true story (murder of a family in Kansas), and shooting took place on the actual crime scenes. This year two related short films will be screened: actor Scott Wilson's screen test and a portrayal of the writer on the film set.

THE BIG HEAT (t. it.: *Il grande caldo*, USA, 1953) R.: Fritz Lang. Sc.: Sydney Boehm, dal romanzo omonimo di William P. McGivern. F.: Charles Lang. Mu.: Daniele Amfitheatrof. M.: Charles Nelson. In.: Glenn Ford (Dave Bannon), Gloria Grahame (Debby Marsh), Jocelyn Brando (Katie Bannon), Alexander Scourby (Mike Lagana), Lee Marvin (Vince Stone), Jeanette Nolan (Bertha Duncan), Peter Whitney (Tierney), Willis Bouche (tenente Wilkes), Robert Burton (Gus Burke), Adam Williams (Larry Gordon), Howard Wendell (commissario Higgins). P.: Robert Arthur per Columbia.

35mm. D.: 89' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version.

Da: Sony Pictures Entertainment, in collaborazione con Academy of Motion Picture Arts and Sciences' Film Archive.

Restauro delle immagini: Cinetech Laboratory, Valencia, California. Restauro del suono: Chace Productions, Burbank, California. Controllo e analisi dei negativi originali: Michael Friend. Curatori del restauro: Michael Pogorzelski e Gover Crisp. *Picture restoration by Cinetech Laboratory in Valencia, California. Audio restoration by Chace Productions in Burbank, California. Original negative inspection and evaluation was completed by Michael Friend. Restoration supervised by Michael Pogorzelski and Grover Crisp*

Presenta Grover Crisp (Sony Columbia)

Diversi anni fa abbiamo dato inizio al restauro di *The Big Heat* e *Human Desire*, gli unici due film che Fritz Lang diresse per la Columbia Pictures, e abbiamo da poco completato entrambi i progetti. I problemi presentati dal negativo di *The Big Heat* erano molto più gravi rispetto a quelli di *Human Desire*. Il restauro di *The Big Heat* si presentava molto più complesso. Oltre al fatto che alcune parti del negativo originale presentavano abrasioni, macchie di origine chimica e impurità sedimentate nell'emulsione, vi erano altri due ordini di problemi: numerosi fotogrammi danneggiati e lunghe sequenze interessate da

fenomeni di decadimento fisico. Un'accurata pulizia manuale si è rivelata sufficiente a rimuovere la maggior parte dei difetti del materiale originale, ma per sostituirne le parti danneggiate e decomposte abbiamo fatto ricorso a un master positivo a grana fine realizzato nel 1956. Poiché la maggior parte dei danni presentati dal negativo originale si erano verificati dopo la realizzazione del master, quest'ultimo garantiva buoni risultati nella creazione di un duplicato negativo per sostituire le scene danneggiate. Un nuovo duplicato negativo è stato quindi prodotto nel 1999 a partire dal master del 1956. Utilizzato in stampa come rullo B insieme al negativo originale, il nuovo duplicato ha quindi permesso di sostituire più di venti parti danneggiate del materiale originale. (Grover Crisp, Sony Columbia)

We undertook to restore The Big Heat and Human Desire, the only two films Fritz Lang made for Columbia Pictures, several years ago and recently completed both. The problems with the original negative for The Big Heat were much more complicated when compared to the problems with Human Desire. The Big Heat required more extensive restoration. In addition to the sections of the original negative exhibiting abrasions, chemical stains and imbedded dirt in the emulsion, there were two other areas of main concern: numerous torn frames and long sections of physical decomposition. Extensive hand-cleaning helped to remove much of the damage from the original material, but for the torn and decomposed sections, the determined source for replacement was a Fine Grain Master Positive made in 1956. Because most of the damage, and all of the decomposition, occurred to the original negative after the fine grain was manufactured, this element provided good results for creating duplicate negative replacements. A new duplicate negative was made in 1999 from the 1956 fine grain. Used as a B-roll negative for printing in complement with the original negative, over twenty sections of the damaged original were successfully replaced with the new duplicate. (Grover Crisp, Sony Columbia)

ore 14.30

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory of Italian Silent Cinema

NATALIZIO DELLA NONNA (Italia, 1924). R., s. e sc.: Ugo Falena. F.: Giorgio Ricci. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Silvia Malinverni, Carlo Gualandri, Lucia Zanussi, Raul Mayllard, Raffaele Mariani, Eugenia Cigoli. P.: Caesar-film.

35mm. L.: 951 m. D.: 51' a 18 f/s. Didascalie italiane / *Italian intertitles*

Da: Fondazione Cineteca Italiana di Milano

Restaurato dalla Fondazione Cineteca Italiana grazie al contributo della famiglia Gualandri. Restauro effettuato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata, Bologna / *Restored by Fondazione Cineteca Italiana with the contribution of Gualandri family. Restored by L'Immagine Ritrovata, Bologna*

Musiche originali composte ed eseguite da Antonio Zambrini (pianoforte) e Roberto Dani (percussioni). Original score written and performed by Antonio Zambrini (piano) e Roberto Dani (drums)

Presenta Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana) / *Introduced by Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana)*

Una movimentata cinecommedia in quattro atti, che Falena dirige con un occhio al teatro (il gioco degli equivoci, la chiusura edificante del racconto) ed uno al cinema (il disinvolto ricorso al flashback e il set naturale fornito dagli scorci romani).

Il pianista milanese Antonio Zambrini ed il percussionista vicentino Roberto Dani, entrambi di estrazione prevalentemente jazzistica, accompagneranno la proiezione basandosi su materiale musicale originale, in parte inedito, in parte tratto da lavori composti e pubblicati negli anni più recenti. L'adattamento "cinematografico" lascia comunque spazio all'improvvisazione ed alla composizione estemporanea. (Matteo Pavesi, Fondazione Cineteca Italiana)

This lively comedy in four acts directed with one eye towards the theater (the play on misunderstandings, the uplifting ending) and one towards the cinema (fluid use of flashbacks and the natural setting provided by the views on Rome).

Pianist Antonio Zambrini from Milan and percussionist Roberto Dani from Vicenza, both of whom have primarily a jazz background, will accompany the showing. The score is based on original music, some of which will be heard for the first time, some of which is taken from works that have been composed and published in recent years. The cinematographic "adaptation" leaves space for improvisation and impromptu composition. (Matteo Pavesi, Fondazione Cineteca Italiana)

ore 15.45

Italia Taglia

LA DONNA SCIMMIA (Italia / Francia, 1964) R.: Marco Ferreri. S. e sc.: M. Ferreri e Rafael Azcona. F.: Aldo Tonti. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Garbuglia. Mu.: Teo Usuelli. In.: Annie Girardot (Maria), Ugo Tognazzi (Antonio Focaccia), Achille Majeroni, Filippo Pompa, Elvira Paoloni, Linda de Felice. P.: Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Marceu-Cocinor (Parigi).

35mm. D.: 100' a 24 f/s. Versione italiana / *Italian version*

Da: Cineteca di Bologna

I due finali italiani sono conservati dalla Cineteca di Bologna. Il terzo finale della versione francese è stato gentilmente messo a disposizione dalla Cinémathèque Royale de Belgique / Both Italian final sections are preserved by Cineteca di Bologna. The third one of the French version was kindly provided by Cinémathèque Royale de Belgique

Presentano lo sceneggiatore Rafael Azcona e il costumista Piero Tosi / *Introduced by Rafael Azcona (screenwriter) and Piero Tosi (costume designer)*

Il dipinto *La Mujer barbuda* si trova presso l'ospedale Tavera (Toledo) e lo dipinse nel 1631 José Ribera (Játiva 1591 – Napoli 1652) chiamato Lo Spagnoletto per la sua bassa statura. Nel 1610, Ribera lasciò la Spagna per l'Italia, senza più farvi ritorno. A Roma condusse una vita povera e da bohème, e nel 1616 si trasferì a Napoli. Lì si accasò con una figlia del pittore G.B. Azzolino e si affermò molto rapidamente come la personalità più prestigiosa del panorama pittorico napoletano (all'epoca, uno dei più brillanti d'Italia); in seguito, la sua fama si estese per tutta Europa. Si narra la leggenda di una ragazza che, attraversando un bosco, fu assalita da dei banditi; temendo di essere violentata, la ragazza si raccomandò alla Santissima Vergine Maria. La Vergine le fece crescere improvvisamente un'enorme barba, e i banditi, spaventati, la lasciarono proseguire il suo cammino. Questo quadro e questa leggenda sono all'origine della storia de *La donna scimmia*. Marco e io pretendevamo di fare il film in Spagna, però la censura ce lo impedì; poi a Roma tornammo su quell'idea. (Rafael Azcona)

The painting La Mujer barbuda is located at the Tavera hospital (Toledo). It was painted in 1631 by José Ribera (Játiva 1591 – Naples 1652), known as Lo Spagnoletto because he was small in stature. In 1610, Ribera left Spain for Italy, never to return. In Rome he led a poor, bohemian life, and in 1616 he moved to Naples. There he married the daughter of painter G.B. Azzolino and soon became the most prominent figure in the Neapolitan painting scene (at the time it was one of the most brilliant in Italy). His fame would then extend throughout Europe. The story tells the legend of a girl who, while crossing a wooded area, was attacked by bandits. In fear of being raped, the girl implored the Blessed Virgin Mary who made an enormous beard sprout suddenly on the girl's face. The bandits were frightened and let her continue on her way. That painting and legend are at the origins of the story for La donna scimmia. Marco and I wanted to make the film in Spain, but the censorship prevented us. In Rome we went back to the idea. (Rafael Azcona)

Del film verranno mostrati i tre finali esistenti. Il primo, imposto dal produttore Carlo Ponti, vede la donna scimmia spirare dando alla luce un figlio nato morto. Nel secondo, voluto da Ferreri, Antonio Focaccia si rimette in affari esibendo i cadaveri imbalsamati di madre e figlio. C'è poi la versione francese, in cui la donna scimmia perde il pelo e diventa una magnifica moglie.

The three existing endings to the film will be shown. The first, imposed by producer Carlo Ponti, has the monkey woman die as she gives birth to a stillborn monster. In the second, wanted by Ferreri, Antonio Focaccia goes back into business exhibiting the embalmed bodies of mother and son. Then there's the French version where the monkey woman loses her fur and becomes a wonderful wife.

ore 18.00

Derrière les silences

LE TOURBILLON DE PARIS (Francia, 1928) R. Julien Duvivier. S.: dal romanzo *La sarrazine* di Germaine Acremant. F.: André Dantan. In.: Léon Bary (Jean Chaluste), Gaston Jacquet (Lord Aberson), Lil Dagover (Amicia Negresti), René Lefèvre (il giornalista), Hubert Daix, Léonce Cargue, Raymond Narlay, Louis Gauthier, Keffler, Stacquet, Louis Melrack, Jane Dollys, Jane Pierson, Gina Barbieri. P.: Films d'Art.

35mm. L.: 2242m. D.: 102' a 20 f/s bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française, con il permesso di Christian Duvivier

Copia restaurata nel 1982, con didascalie rifatte / *print restored in 1982 with remade intertitles.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau*

Se il cinema francese annoverasse tra le sue fila un numero maggiore di registi col talento di Julien Duvivier, non avremmo nulla da invidiare alla concorrenza straniera, e i nostri politici-cineasti non si ridurrebbero a cercare tra decreti e altri rompicapi legislativi il rimedio a una crisi che da mesi ci fa muovere a pietà senza costrutto. (...) *Le Tourbillon de Paris* possiede in abbondanza tutte le qualità del cosiddetto cinema commerciale. Al tempo stesso, però, è un film d'arte, un esempio di cinema bello e vero. (...) Per realizzare quest'opera capace di toccare in profondità, Duvivier ha saputo impiegare felicemente tutte le

risorse della tecnica cinematografica più perfezionata. Contrariamente a molti film che esibiscono senza motivo un folto armamentario di sovrimpressioni, di flou, di montaggi accelerati, qui tutti gli effetti e le ricerche tecniche, giustificate dall'intreccio, vengono al dunque. Alcuni esempi meritano la nostra completa ammirazione, ma sono troppo numerosi per poterli enumerare con completezza. Vogliamo però segnalare le scene al dancing, in cui tre immagini si impressionano contemporaneamente sulla pellicola. Troviamo Lil Dagover che canta in primo piano; nello stesso tempo, davanti ai nostri occhi sfilano le immagini che traducono visivamente la canzone, mentre continuiamo a vedere alcuni scorci del dancing. (*Cinémagazine*, 1928)

If French cinema could count among its ranks, a higher number of directors with the talent of Julien Duvivier, we surely would have nothing to envy of foreign competition. Furthermore our politician-filmmakers would not reduce themselves to looking among various decrees and legislative headaches for the answer to a crisis that has led us to move in senseless pity for months now. Le Tourbillon de Paris has an abundance of all the characteristics of so-called commercial cinema. At the same time though, it is an art film, an example of beautiful and true cinema. (...) To make this deeply touching work, Duvivier succeeded in gracefully employing all the available resources of the most highly developed cinematographic technologies. Differently from many films that show, for no reason, an entire arsenal of double exposures, soft-focus images, accelerated montages, etc., all the effects and technical research shown here are justified by the plot and get straight to the point. Several examples deserve our full admiration, but there are too many to list them all. We would like to mention the scene at the dance where three images are simultaneously imprinted upon the film. We see Lil Dagover singing in the foreground; at the same time, the images which visually translate the song parade before our eyes, while we see scenes from the dance in the background. (Cinémagazine, 1928)

ore 12.40

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

AFFAIRE CLASSEE (Francia, 1931) R.: Charles Vanel. Sc.: Charles Spaak, dal racconto *Au Coin joli* di Frédéric Boutet. F.: Kruger, Ribault. Scgf.: Guy de Gastyne. Su.: Bogé. In.: Andrée Champeaux (*il cassiere*), Gabriel Gabrio (*il padrone*), Pierre Larquey e Charles Vanel (*proprietari del tiro al bersaglio*).

35mm. L.: 647m D.: 25' a 24 f/s. Bn. Versione francese / *French version*

Da CNC Archives du film, con il consenso di Pathé

Restaurato nel 1995 dai negativi originali / *print restored in 1995 from original negatives*

Sala Gino Cervi

ore 9.30

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory of Italian Silent Cinema

LA MASCHERA E IL VOLTO (Italia, 1919). R.: Augusto Genina. Sc.: Luciano Doria, dalla omonima commedia (1916) di Luigi Chiarelli. In.: Italia Almirante-Manzini (*la moglie*), Vittorio Rossi-Pianelli (*il marito*), Ettore Piergiovanni (*l'avvocato*), Leone Papa, Ginette Riche. P.: Itala-film.

35mm. L.: 1799 m. D.: 98' a 16 f/s. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*

Da: Filmoteca de la UNAM

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Nell'estate del 1916, Italia accetta di divenire la prima attrice della Gladiator, una nuova editrice cinematografica sorta a Roma, sull'Appia nuova, fondata e diretta dal regista e produttore napoletano Ugo De Simone. La produzione della Gladiator si rivelerà in perfetta linea con i gusti del tempo: giovani sedotte e abbandonate, nobili cinici e dissoluti, eredità contese, furto di documenti, morte sacrificale della protagonista, punizione dei colpevoli, catarsi finale. Alta, bruna, dotata di un fisico languido e ad un tempo solenne, Italia si aggira in tutta questa paccottiglia con elegante disinvoltura; il pubblico subisce estasiato il voluttuoso fascino di questa matronale diva dello schermo (che un bello spirito d'epoca ribattezza "Grand'Italia"). (...) Passata alla Fert di Torino negli anni Venti, l'attrice trova un clima più sereno e disteso: i film che vi interpreterà saranno più "nobili" e meno accesi, in genere tratti da romanzi o lavori teatrali allora in voga: è il caso de *La grande passione* (1922) dal romanzo di Varaldo, *I tre amanti* (1922) da Zorzi, *La piccola parrocchia* (1923) da Daudet, *L'ombra* (1923) da Niccodemi, *L'arzigogolo* (1924) da Sem Benelli. Nel sonoro, Italia apparirà una sola volta e sarà l'ultima: *L'ultimo dei Bergerac* (1934) di Gennaro Righelli. (Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Recco, Le Mani, 2001)

In the summer of 1916 Italia agreed to become the main actress at Gladiator, a new film company founded in Rome on Appia Nuova road, directed by Neapolitan director and producer Ugo De Simone. Gladiator's production revealed itself to

be right in line with tastes of the time: seduced and abandoned young girls, cynical and profligate noblemen, contested inheritances, stolen documents, sacrificial death of the female lead, punishment of the guilty and a final catharsis. Tall with dark hair and a languishing, once stately figure, Italia sauntered with elegant nonchalance through this trashy material, and the audience proved ecstatic over the matronly screen diva's voluptuous charm (she was baptized as "Grand'Italia" by some good soul of the time). (...) In the Twenties she moved to Fert in Turin and found a calmer, more relaxed atmosphere. The films she played in were more "noble" and not quite as hot, and for the most part were adaptations of current popular novels or theater plays: as was the case for La grande passione (1922) from the novel by Varaldo, I tre amanti (1922) by Zorzi, La piccola parrocchia (1923) by Daudet, L'ombra (1923) by Niccodemi, L'arzigogolo (1924) by Sem Benelli. Her first appearance in sound film proved to be her last: L'ultimo dei Bergerac (1934) by Gennaro Righelli. (Vittorio Martinelli, Le dive del silenzio, Recco, Le Mani, 2001)

ore 11.00

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory of Italian Silent Cinema

Giunto al secondo anno, "l'osservatorio" intende approfondire la discussione sul muto italiano, attraverso la visione di film riscoperti, restaurati, non ancora studiati. L'incontro, nato dalla collaborazione tra la Cineteca del Comune di Bologna e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, si avvale di vari studiosi che si confronteranno sul tema, a lungo tra i più trascurati dalla storiografia del cinema.

In its second year, the "observatory" is intended to further in-depth discussion of Italian silent cinema, by viewing films that have been rediscovered, restored, and not yet studied. This meeting, born from a collaboration between the Cineteca del Comune di Bologna and the Dipartimento di Musica e Spettacolo at the University of Bologna, is characterized by the presence of various scholars who will discuss this topic, which has long been one of the most neglected in the history of cinema.

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 2: Anarchistische Gummizelle

Nel 1982, quando il Festival del Cortometraggio della Germania Occidentale organizzò una tavola rotonda sui mezzi di finanziamento del cinema a cui partecipavano i filmmaker e i rappresentanti di varie organizzazioni, un giovane prese la parola [...] e l'incontro si trasformò in un happening. Il giovane si chiamava Bertram Jesdinsky e faceva parte dell'Anarchistische Gummizelle (Camera Imbottita Anarchica) di Düsseldorf, che ha fatto così la sua prima apparizione sulla scena internazionale. L'Anarchistische Gummizelle è formata da un gruppo di giovani (non sappiamo quanti esattamente) che hanno unito le proprie forze per girare film in Super 8 caratterizzati da un umorismo sovversivo e realizzare performance di gruppo. Le loro performance, dotate di una certa bellezza anarchica, uniscono ingenuamente musica, cinema e teatro. A volte fanno fiasco, e in questo caso è confortante vedere come un programma, per quanto ambizioso, viene semplicemente interrotto perché non funziona. In ogni caso si tratta di qualcosa di anarchico. (Alf Bold, *German Experimental Films 1980-84*, Goethe Institut, München, 1984)

In 1982, the West German Short Film Festival organized an open discussion on film support measures between filmmakers and representatives of various organizations. On that occasion a young man went up to the microphone /... / and turned the hearing into a happening. His name was Bertram Jesdinsky from the «Anarchistische Gummizelle Düsseldorf» (*Anarchistic Rubber Cell*), and that marked his first appearance on an international stage. The «Anarchistische Gummizelle» is composed of a number of young people (no one knows exactly how many), who have joined forces to shoot Super 8 films of subversive humour and make appearances as a performance group. The performances have an anarchic beauty about them, and are a naive combination of music, film and theatre. On occasion they also flop, but in those cases it is still refreshing to see how an ambitious programme is simply broken off because it's not working. All events are anarchistic. (Alf Bold, *German Experimental Films 1980-84*, Goethe Institut, Munich 1984)

DER SONNTAGSSPAZIERGANG (*The Sunday Outing*/FR Germany, 1982). 16 mm (Blow up from Super 8). R.:Bertram Jesdinsky (AGZ). D.:2:30', colour, no sound

AGZ-TRAILER (FR Germany,1982). R.:AGZ. S 8. D.: 1:20', col. sonoro stereo

IM RHENUSHAUS (*Iside the Rhenus-Building*/FR Germany,1981). S 8. D.: 7:20', bn sonoro

SICH (*Oneself*/FR Germany, 1981). R.:AGZ. S 8. D.: 3:30', bn sonoro
AUTOS ROT BLAU GELB (*Cars red blue yellow*/FR Germany, 1982). R.:Bertram Jesdinsky (AGZ). S 8. D.: 3:30', col. sonoro
DER SCHWARZE FILM (*Black Film*/Germany, 1982). R.:Otto Müller (AGZ). S 8. D.:4:30', col. sonoro
MAN MUSS SICH NUR EINEN STOSS GEBEN – 8 VARIATIONEN UMEIN KABEL (*Just Give Yourself a Little Push – 8 Variations Around a Cable*/FR Germany, 1981). R.:Uli Sappok (AGZ). S 8. D.: 1:30', col. muto
FRAGEZEICHEN EILIGE FAMILIE (*Question mark Hasty Family*/ FR Germany, 1986). S 8. R.:AGZ. D.: 0.20', col. muto
HEIZLÜFTER (*Warm Air Fan Heater*/FR Germany, 1983). S 8. R.:Bertram Jesdinsky (AGZ). D.:3:30', bn muto
DEUTSCHLANDREISE (*Journey through Germany*/FR Germany, 1983). S 8. R.: Uli Sappok (AGZ). D.: 1:30', col. sonoro
PHANTOM (*Phantom*/FR Germany, 1984). S 8. R.: AGZ. D.: 3', col.
NACH DEM KRIEG FUHR JONNI NACH WIEN (*After the War Jonni Drove to Vienna*/FR Germany, 1983). S 8.
DEUTSCHLANDREISE II (*Journey through Germany II*/FR Germany, 1991). S 8. R.:Uli Sappok. D.:0.45', col. sonoro
HEY HOPP... (FR Germany, year of production unknown). S 8. R.: AGZ. D.: 2:30', col. sonoro
HOLLYWOOD IM HOCHFELD (*Hollywood in the Hochfeld*/FR Germany, 1982). S 8. R.: AGZ. D.:9:30', bn sonoro
DER TÜRWÄCHTER IM PARADIES (*Watchman in Paradise*/FR Germany, 1984). S 8. R.:AGZ. D.: appr.1', col. sonoro
«FRAGEN» (*«Questions»*/FR Germany 1985). S 8. R.:Thorsten Ebeling (AGZ).D.:3', col. muto
AN EINEM DONNERSTAG WIE JEDER (*An ordinary Thursday*/FR Germany, 1983). S 8.R.:Stefan Ettliger (AGZ).D.:4', col. muto
AGZ PROBE PAULINE LIVE FÜR BLACK BOX (*AGZ Rehearsal Pauline live for Black Box*/FR Germany, 1986)). S 8. R.:AGZ. D.:appr. 3', col. muto
ASTA WASCH- UND WICHSTAG (*Students Union Wash- and Polish-Day (or: Yerk off Day)*/FR Germany 1987). S 8. R.: AGZ. D.:3', col. muto
TARZAN + AGZ (FR Germany, year of production unknown). S 8. R.: AGZ. D.: appr. 2', col. muto
DER PILGERSTROM (*Stream of pilgrims*/FR Germany 1982). S 8. R.:Uli Sappok (AGZ). D.:4', col. sonoro
DER NARRATIVE FILM (*The Narrative Film*/FR Germany, 1988). 16 mm (Blow up from S 8). R.:Uli Sappok. D.:4', bn sonoro (Versione inglese / *English version*)

Ore 16.30

cinema?: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Programma 2: L'uscita del cinema dall'officina Lumière /Cinema's exit from Lumière Workshop

Il cinema nasce veggente. "Il più grande trucco sarebbe la scoperta di un'immagine cinematografica nuda, spogliata, impudica e per questo pudica, immagine frontale, immobile, movente sensibile illuminata, l'immagine Lumière" (Marcel Hanoun). Dal film di Rohmer in forma di scrigno alla pura astrazione espressione dell'incredibile motilità dei film Lumière in Tsherkassky.

Cinema was born a seer. "The greatest trick would be discovery of a cinematographic image, naked, undressed, immodest and for this, a chaste, frontal image, still, moving, sensitive and illuminated, the Lumière image" (Marcel Hanoun). From films by Rohmer in the form of a coffer, to pure abstraction, expression of the incredible motility of the Lumière films in Tsherkassky.

OPENING THE NINETEENTH CENTURY: 1896 (Usa, 1990). R.: Ken Jacobs. 16mm, 3D effetto Pulfrich. D.: 9' a 24 f/s. Bn muto. Da: Light Cone, Paris

LUMIÈRE'S TRAIN (ARRIVING AT THE STATION) (Canada, 1979). R.: Al Razutis. 16mm. D.: 9' a 24 f/s. Col. sonoro. Da: Light Cone, Paris

LOUIS LUMIÈRE (Francia, 1968). R.: Eric Rohmer. 16mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn sonoro. Vers. or. Da: Cinémathèque Française. Film prodotto per la serie televisiva «Aller au cinéma» - RTS

MOTION PICTURE: LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON (Austria, 1984). R.: Peter Tscherkassky. 16mm a 24 f/s. D.: 3' 23''. Bn muto. Da: Light Cone, Paris

DEMOLITION OF A WALL (USA, 1973). R.: Bill Brand. 16mm. D.: 30' a 24 f/s. Bn sonoro. Copia dell'autore

Cinema Lumière

ore 15.00 – 19.00

Seminario Archimedia con il supporto del Programma Media+ dell'Unione Europea

Il Patrimonio Cinematografico e le tecnologie digitali (conservazione e promozione)

Promosso da / Promoted by Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca del Comune di Bologna

La sempre maggiore consapevolezza dell'importanza del patrimonio cinematografico, unita ad un'augmentata conoscenza e rispetto per la fragilità fisica dei supporti, portano i principali attori coinvolti nella salvaguardia del patrimonio cinematografico a considerare seducenti le prospettive offerte dalle tecnologie digitali, nonostante gli evidenti pericoli di un loro utilizzo su larga scala. Ma il concetto stesso di salvaguardia del patrimonio cinematografico non può prescindere dalla salvaguardia dell'esperienza filmica, delle sue modalità di percezione e della materialità fisica del supporto filmico. I pareri positivi e negativi rispetto all'utilizzo di tecniche digitali si sovrappongono; ma quali sono le reali conseguenze dal punto di vista deontologico e metodologico per quegli archivi che hanno fatto propria la missione della salvaguardia della memoria delle immagini? Nasce l'esigenza di una riflessione puntuale, di un'analisi approfondita sul reale valore dei nuovi media per la conservazione del patrimonio di immagini, mettendo a confronto le diverse ricerche ed esperienze compiute finora con un approccio privilegiato dal punto di vista dell'archivio filmico e delle sue esigenze. Focalizzando l'analisi su diversi aspetti, come quello della documentazione del restauro e dei complessi passaggi che implicano l'utilizzo delle tecnologie digitali per conservare e la memoria visiva dell'immagine e la traccia evidente delle trasformazioni. Altro aspetto da considerare nell'utilizzo dei nuovi media riguarda gli standard di conservazione dei nuovi supporti le cui caratteristiche fisiche sono di gran lunga diverse da quelle della pellicola cinematografica e che quindi necessitano studi e nuove competenze. Ciò è particolarmente vero in un momento come quello attuale, che vede un sempre crescente utilizzo del digitale nelle fasi di produzione e postproduzione cinematografica, producendo non solo modificazioni profonde nei modi di produzione del cinema, ma anche nei "materiali" che giungono negli archivi per essere conservati e restaurati. Il seminario Archimedia cercherà di promuovere questo tipo di riflessioni sempre più urgenti.

Awareness of the importance of cinematographic heritage is growing, as is knowledge of and attention to the physical fragility of the mediums. As a result, some of the main exponents in the effort to protect cinematographic heritage have begun to consider the prospects offered by digital technologies as seductive and desirable, despite obvious risks presented by their use on a large scale. The concept of conserving cinematographic heritage cannot however be separated from a safeguarding of the filmic experience, of the ways in which film is perceived and of the physical materiality of the medium.

Positive and negative opinions on the part of technicians and archivists regarding use of digital technologies overlap, but what are the actual consequences, from a deontological and methodological standpoint, for those archives that have taken on the mission to protect visual memory of images as their own?

A need has arisen for reflection and in depth analysis of the true value of new media in conservation of image heritage. Research and experiences accumulated up to now must be gathered together for comparison, with an approach that benefits from the viewpoint of a film archive and its needs.

The analysis should focus on diverse aspects, such as documentation both of restoration and of the complex operations which imply use of digital technologies to conserve visual memory of images while clearly keeping track of the transformations those images undergo. Another aspect to consider concerns conservation standards of the new media, which have extremely different physical characteristics in respect to cinematographic film stock, creating a need for research and new skills. This is particularly true at a time like now when use of digital technologies is growing steadily in many phases of film production and postproduction. Profound changes have occurred not only in film production methods, but also in the "materials" which come to archives requiring conservation and restoration.

The Archimedia seminar is an attempt to promote this type of ever more urgent thought and reflection.

Introduzione e moderatori/Introduction and moderators: Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale de Belgique) – ACE, Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata, Bologna.- Fiaf Technical Commission)

Gli archivi verso il digitale le scelte possibili/Archives going Digital: the issues on the table

Nicola Mazzanti (L'Immagine Ritrovata, Bologna – Fiaf Technical Commission)

Il Film e il digitale: Principi di teoria e pratica/Film in a Digital Environment: Basics of Theory and Practice

Guido Pappadà (Dyte / CDI, Napoli)

Produzione cinematografica e il Digitale: che cosa cambia dal punto di vista degli archivi / *Film Production and the Digital: what is changing in the Archival perspective*

Paul Read (Consultant, London – Fiaf Technical Commission)

Problemi di conservazione dei supporti digitali / *The issue of conservation of Digital supports*

Peter Aldestein (Image Permanence Institute - Rochester)

Dibattito/Panel Discussion

Cortile di Palazzo d'Accursio

ore 22.00

Derrière les silences

BAL COSTUMÉ (Francia, 1926) D.: 10'

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudeau

FAITS DIVERS (Francia, 1923). R.: Claude Autant-Lara. In.: Paul Barthet (il marito), Louise Lara (la moglie), Antonin Artaud (l'amante).

35mm. L.: 463 m. D.: 20' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da CNC Archives du film, con il permesso di Marie-Ange L'Herbier

Copia restaurata nel 1979 dal negativo originale / *Print restored in 1979 from original negatives.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudeau

Era la prima volta che passavo dietro la macchina da presa. Avevo scritto una sceneggiatura un po' intellettuale, che assecondava il gusto dell'epoca e oggi potrebbe sembrarci molto *Nouvelle Vague*. Ma quella *Nouvelle Vague* era più legittima della seconda, poiché negli anni '20 eravamo ancora alla ricerca delle possibilità espressive del cinema: bisognava farne un mezzo d'espressione autonomo. Dunque, avevo scritto una sceneggiatura molto sperimentale, che sviluppava alcune variazioni quasi geometriche sul tema della gelosia. [...] Per l'amante, ho cercato un giovane che non sembrasse un adolescente ed avesse un po' di carattere. Mi avevano parlato di un attore che recitava da Dullin all'Atelier, ma mi avevano avvertito: "È un ragazzo molto difficile". Ci siamo incontrati in un caffè, io e Artaud, e mi sono trovato di fronte a uno strano personaggio, dall'aria un po' assente. Era come se camminasse sempre a uno o due metri da terra. A volte dava l'impressione di non ascoltare. In realtà, ascoltava molto bene. (Claude Atant-Lara, in *Odette e Alain Virmaux, Artaud vivant*, Paris, Oswald, 1980)

*It was the first time I had ever happened behind a movie camera. I had written a somewhat intellectual screenplay, that complied with tastes of the time and that, today, could seem a bit Nouvelle Vague. But that Nouvelle Vague was more legitimate than the second. In the twenties we were still in search of the expressive possibilities of cinema: we had to turn it into a means of autonomous expression. Thus I wrote a very experimental script that developed several, almost geometrical, variations on the theme of jealousy. [...] For the lover I wanted a young man who didn't seem like an adolescent, and who had a bit of personality. I had been told about an actor playing under Dullin at the Atelier, but I had also been warned: "He's a very difficult guy". We met in a cafe, Artaud and I, and I found myself face to face with a strange character who had an absent air about him. It was as if he were always walking two or three meters above the ground. Sometimes he gave you the impression that he wasn't listening, when in reality he listened very closely. (Claude Atant-Lara, in *Odette and Alain Virmaux, Artaud vivant, Paris, Oswald, 1980*)*

DANS LA NUIT (Francia, 1929) R., sc.: Charles Vanel. F.: Georges Asselin, assistito da Gaston Brun, Marc Bujard, Henri Stuckert. Scgf.: Armand Bonamy. Dir.P.: Georges O'Messerly. Ass.R.: Jean Cassagne, Raoul Lagneau. In.: Charles Vanel (*il minatore*), Sandra Milovanoff (*la moglie*). P. Films Fernand Weil.

35mm. L.: 1807 m. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française, con ARTE e Institut Lumière

Copia restaurata nel 1983, con didascalie rifatte / *print made in 1983 with remade intertitles.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Alain Baents

Presenta / *Introduced by* Thierry Frémaux (direttore artistico dell'Institut Lumière de Lyon e del Festival International du Film di Cannes)

Dans la nuit di Charles Vanel è un film eccezionale per più di un motivo. Diretto da un attore in un periodo in cui il va e vieni davanti e dietro la macchina da presa era meno frequente d'oggi, fu girato in piena irruzione del sonoro: è quindi uno degli ultimi film muti francesi. Dal momento che la vicenda si svolge a Jujurieux en Bugey, vicino a Lione, trentacinque anni dopo il lancio del Cinematografo, possiamo dire che la storia del cinema muto francese comincia con Lumière e finisce con Vanel. La coincidenza non è solo geografica e il confronto non è immeritato: *Dans la nuit* è un film formidabile, ingiustamente dimenticato e straordinariamente contemporaneo. Quando Arte ha chiesto all'Institut Lumière di riflettere su un'idea del cinema muto, io, Thierry Frémaux e Jacques Deray (per il quale Vanel recitò in *Symphonie pour un massacre*) abbiamo immediatamente pensato a *Dans la Nuit*. [...] Dalle prime inquadrature, il film mostra un'incredibile inventiva visiva nella descrizione della miniera, libertà di tono per trattare sia il terrore sia la felicità, ricchezza di propositi, cura dell'immagine, attitudine esigente, ritmo: in breve, poesia cinematografica. Vanel è un autentico cineasta moderno e *Dans la nuit* un film d'autore. Opera sfortunatamente unica, o quasi. Nel 1930, il sonoro comincia a far piazza pulita e il pubblico non andò incontro a *Dans la Nuit*. Charles Vanel, malgrado un secondo tentativo, non si riprenderà mai da questo insuccesso. È impossibile non pensare allo scacco di *The Night of the Hunter*, che costrinse Charles Laughton a rinunciare a una promettente carriera di regista. (Bertrand Tavernier)

Dans la nuit by Charles Vanel is an exceptional film for more than one reason. It was directed by an actor at a time in which the coming and going in front of and behind the camera was less frequent than it is today. It was also filmed during the period when sound film was exploding, thus it is one of the last French silent films. Since the story takes place in Jujurieux en Bugey, near Lyons, thirty-five years after the launch of the Cinematographe, we can say that the history of the French silent film starts with Lumière and ends with Vanel. The coincidence is not just geographical, and the comparison is not undeserved: *Dans la nuit* is a wonderful film, unjustly forgotten and extraordinarily contemporary. When Arte asked the Institut Lumière to reflect upon the idea of silent film, Thierry Frémaux, Jacques Deray (for whom Vanel had acted in *Symphonie pour un massacre*) and I immediately thought of *Dans la Nuit*. [...] From the very first shots, the film shows incredible visual inventiveness in the description of the mine, freedom of tone in dealing with both terror and happiness, a richness of intentions, great attention to the imagery, a demanding attitude, rhythm: in short, cinematic poetry. Vanel is a truly modern filmmaker, and *Dans la nuit* is a film d'auteur. Unfortunately it is practically his only work. In 1930, the talkies began wiping out sound film, and the public did not welcome *Dans la nuit*. Despite a second attempt, he would never get over the failure. It is hard not to think of the failure of *The Night of the Hunter* which forced Charles Laughton to give up a promising career as a director. (Bertrand Tavernier)

Avevo davanti a me il puro e rude *Pêcheur d'Islande*, l'eroico ufficiale di *Feu*, l'avventuroso aviatore di *La Proie du vent*, nonché il ragazzo cattivo di *Paname*; ma questo non mi bastava. Attraverso tutte queste personalità così diverse, ne cercavo un'altra, ben nascosta. Quella del creatore di un'opera che sgorga dal cuore, un'opera in cui, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare da un attore con una lunga carriera alle spalle, il mestiere lasciava costantemente posto alla sincerità. Quella dell'autore di queste immagini dure, semplici e belle, al servizio di una storia terribile, dolorosa, anche brutale, di una potenza raramente sorpassata in tutto il cinema francese" (Marcel Carné, *Cinémagazine*, 7, 1930)

Right before my eyes was the rugged and pure Pêcheur d'Islande, heroic officer of Feu, adventurous pilot of La Proie du vent, as well as the bad boy of Paname; but that wasn't enough for me. In the midst of all these different personalities, I was seeking another, well hidden one. That of the creator of a work that flowed from the heart, and differently from what might be expected of an actor with a long career behind him, a work where the business always left room for sincerity. The personality of the actor in these hard, simple and beautiful images which serve a terrible, painful and even brutal story with a strength that has been rarely surpassed in all of French cinema. (Marcel Carné, Cinémagazine, 7, 1930)

Lunedì / Monday 2

Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE - Prima avventura: Une étrange nuit à la ferme de Sermèze (Francia, 1925) R.: Jean Epstein. Sc.: Charles Vayre, dalla pièce *L'auberge des Adrets* di Benjamin Antier, Saint-Armand, Pulyanthe. F.: Paul Guichard, Jehan Fouquet, Nicholas Roudakoff. Scgf.: Jean Mercier, Georges Geffroy, Lazare Meerson. In.: Jean Angelo

(Robert Macaire), Alex Allin (*Bertrand*), Susanne Bianchetti (*Louise de Sermèze*), Nino Costantini (*René de Sermèze*), Camille Bardou (*il brigadiere Verdouron*), Lou Davy (*Victoire*), Jean-Pierre Stock (*Henri*), François Viguier (*Cassagnol*), Marquissette Bosky (*Jeanne*), Sacha Dulong (*il marchese di Sermèze*). P.: Films Albatros.

35mm. L.: 4085m. D.: 44' a 22 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1986 e restaurata nel 1992. / print preserved in 1986 and restored in 1992.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Fatto curioso, *Les Aventures de Robert Macaire*, di cui non si parla mai, è un *classico*. [...] In questo film di venti rulli, non vi è prolissità, non un difetto. Tutta un'epoca e l'atmosfera romantica vi sono riprodotti. È vivace, raffinato ed è spiritualmente e stilisticamente più moderno di molti film attuali. S'intende che vi sarà qualcuno che dirà che Epstein era contrario a questo film. È poi così certo? È possibile che non gli abbia attribuito importanza. Ad ogni modo, non avrebbe girato di seguito e così presto *Mauprat*, se non avesse girato *Macaire*. Altri alzeranno le spalle e diranno che è *Le Caprice de Caroline chérie* dell'epoca. Mi dispiace per loro e per *Caroline* perché se si dovesse fare un confronto e cercare un equivalente del nostro tempo a *Les aventures de Robert Macaire* si dovrebbe parlare di *High Noon*, ma che diversità di perfezione! Io non conosco opere più autentiche di *Les Aventures de Robert Macaire* di Epstein. Si è dedicato a questo film con totale onestà, conosceva i suoi romantici, il suo *Boulevard du crime*, il suo Frédéric Lemaître, il suo Dumas, il suo Sand e il suo Doré. Con la scelta dei paesaggi, con la verità dei personaggi secondari, con la raffinatezza degli interni di Mercier, con tutti i dettagli e anche con una falsa ingenuità e una certa falsa comicità, ci fa penetrare nello spirito di un'epoca. (Henri Langlois, "Jean Epstein", *Cahiers du cinéma*, n. 24, 1953)

Curiously enough, *Les Aventures de Robert Macaire*, which is never spoken about, is a classic. [...] This twenty reel film contains no prolixity, not a flaw. An entire era with its romantic atmosphere is reproduced. It's lively and refined, and it is both spiritually and stylistically more modern than many current films. There will no doubt be those who say Epstein was averse to the film. But is that so certain? It's possible that he gave it no importance. In any case, he wouldn't have shot *Mauprat* right afterwards and so quickly if he hadn't made *Macaire*. Some may shrug their shoulders saying that the film is the *Le Caprice de Caroline chérie* of the era. I'm sorry for them and for *Caroline* too, but if a comparison were to be made and an equivalent sought out from our time, it would have to be *High Noon*, and that's a difference in perfection! I know of no other work by Epstein more authentic than *Les Aventures de Robert Macaire*. He dedicated himself to this film in complete honesty. He knew his romantics, his *boulevard du crime*, his *Frédéric Lemaître*, his *Dumas*, his *Sand* and his *Doré*. With his choice of landscapes, the realness of the secondary characters, *Mercier's* refined interiors, all the details and even with false naiveté and a sort of false comicality, he plunges us into the spirit of that time. (Henri Langlois, "Jean Epstein", *Cahiers du cinéma*, n. 24, 1953)

ore 9.45

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

THE PROMISE (USA, 1917) R.: Fred J. Balshofer. Sc.: Richard V. Spencer, Fred J. Balshofer, dal romanzo omonimo di James B. Hendryx. F.: Antonio (Tony) Gaudio. In.: Harold Lockwood (Bill Carmody), May Allison (Ethel Manton), Lester Cuneo (Buck Moncrossen), Paul Willis (Charlie Manton), Lilian Hayward (sig.ra Appleton), W.H. Bainbridge (D.S. Appleton), George Fisher (Barry St. Ledger), Leota Lorraine (Miss Baker), John Stepling (Fallon, il capomastro), T.H. Gibson-Gowland (Stromberg). P.: Yorke Film Corp.

35mm. L.: 1148 m. D.: 56' a 18 f/s. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Nel 1916, Fred J. Balshofer lascia la Quality Pictures e convince May Allison e Harold Lockwood, una giovane coppia di attori ambiziosi sotto contratto per la American Film Manufacturing Co., di essere le vedette di una nuova compagnia, la Yorke Film Corp., forte di un contratto di distribuzione con la Metro. *The Promise* è costruito su un soggetto piuttosto banale, che mescola con bella disinvoltura il dramma borghese, la complicazione sentimentale e l'avventura pionieristica. Questo non sembra turbare particolarmente il regista, che passa con pari disinvoltura da un registro all'altro e approfitta della versatilità e della meticolosità del suo abituale direttore della fotografia, Antonio Gaudio. Ci sarebbe piaciuto vedere il modo in cui erano mostrati gli indiani. Sfortunatamente, i momenti in cui essi intervengono sono stati in gran parte eliminati dalla copia ritrovata, seriamente rielaborata dalla distribuzione. In un ruolo secondario, ritroviamo Gibson Gowland, l'attore principale di *Greed*. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

In 1916, Fred J. Balshofer left Quality Pictures and convinced the young couple May Allison and Harold Lockwood, two ambitious actors under contract with American Film Manufacturing Co., to become the stars for the Yorke Film Corp., a new company made strong by its distribution contract with Metro. The Promise is built on a rather banal story that casually mixes together bourgeois drama, sentimental complications and pioneering adventures. The director does not seem particularly troubled by this however, as he passes just as casually from one theme to the next, taking full advantage of the versatility and meticulousness of his habitual director of photography, Antonio Gaudio. We would have enjoyed seeing how the Native Americans were portrayed. Unfortunately though, the parts where they appear were for the most part eliminated from the copy we found, which was subjected to major changes by the distribution. Gibson Gowland, the lead actor in Greed, appears here in a secondary role. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

ore 14.45

Omaggio al Festival du Film Maudit

Presentano / *introduced by* Jean-Charles Tacchella (Cinémathèque Française) e Jean Douchet

Il cineclub "Objectif 49" è nato a Venezia, l'estate del '48, durante il festival. Eravamo soliti incontrarci al bar dell'Excelsior: Jean Cocteau, André Bazin, Claude Mauriac, Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, Pierre Kast ed io. Qualche volta Orson Welles si univa a noi. Spesso parlavamo di cinema fino all'alba. Una notte nacque l'idea di fare un cineclub diverso dagli altri. Devo dire che allora, nel dopoguerra, a Parigi e nell'Ile-de-France c'era più di un centinaio di cineclub. Tutti si occupavano del passato e presentavano dei classici. Battezzammo il nostro cineclub "Objectif 49". Cocteau accettò la presidenza. Il nostro obiettivo era il futuro, i film di domani. [...] Il successo ci fece venir voglia di fare anche un festival diverso dagli altri. A quel tempo, la scelta dei film per i festival come Cannes, Venezia e Locarno era spesso nazionale e politica, dettata dai ministri o dai rappresentanti ufficiali. Noi puntavamo a un festival in cui tutti i film fossero presentati esclusivamente per motivi artistici. "Sceghieremo noi stessi i nostri film, sarà il nostro partito preso" dichiarò Cocteau. Così nacque il "Festival du Film Maudit de Biarritz", per presentare film grandi e scalognati. (Jean Charles Tacchella, *Cinegrafie*, 14, 2001)

*The cineclub "Objectif 49" was founded in Venice, summer of '48, during the festival. We usually met at bar dell'Excelsior: Jean Cocteau, André Bazin, Claude Mauriac, Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, Pierre Kast and I. Sometimes Orson Welles would come too. Oftentimes, we stayed up talking about cinema until dawn. One night we had the idea to form a cineclub that was different from the others. I have to add that, at that time, after the war, there were more than a hundred cineclubs in Paris and Ile-de-France. They all concentrated on the past and presented classics. We called our cineclub "Objectif 49", and Cocteau accepted the presidency. Our objective was the future, the films of tomorrow. [...] Our success made us want to hold a different kind of festival as well. At that time, the choice of films for festivals such as Cannes, Venice and Locarno was often national and political, dictated by ministers or government representatives. We aimed for a festival in which all films were there exclusively for artistic reasons. "We will choose the films ourselves, it will be our ballgame" proclaimed Cocteau. And thus the "Festival du Film Maudit de Biarritz" was born, to present great but ill-fated films. (Jean Charles Tacchella, *Cinegrafie*, 14, 2001)*

FORGOTTEN VILLAGE R.: Herbert Kline. S., sc.: John Steinbeck, dal suo libro omonimo. F.: Alexander Hackensmid. Voce narrante: Burgess Meredith. P.: Pan-American Films.

35mm. L.: 6050 feet D.: 67' a 24 f/s Bn. Versione inglese / *English version*

Da Museum of Modern Art

Copia fatta nel 1981 dai dupe safety e con i negativi delle colonne / *Print made in 1981 from a safety dupe pix and trak negative.*

Nel realizzare un film su un villaggio messicano dovvemmo affrontare numerosi problemi, alcuni dei quali erano prevedibili, mentre altri li incontrammo e li risolvemmo sul campo, durante la lavorazione del film. Moltissimi film documentari utilizzavano il metodo della generalizzazione, cioè l'illustrazione di una condizione o di un evento che interessa un gruppo di persone. Il pubblico può allora avere una reazione personale immaginandosi come facente parte di quel gruppo. Ma io sentivo che questa è la prospettiva più difficile dal punto di vista del pubblico. Non ci interessa molto sapere che un milione di cinesi stanno morendo di fame, se non ne conosciamo almeno uno personalmente. In *The Forgotten Village* abbiamo invertito il normale procedimento. (John Steinbeck)

In the making of a film about a Mexican village we were faced with many problems, some of which were foreseen and some of which were met and overcome in the field while the picture was in production. A great many documentary films have used

the generalized method, that is, the showing of a condition or an event as it affects a group of people. The audience can then have a personalized reaction from imagining one member of that group. I have felt that this is the more difficult observation from the audience's viewpoint. It means very little to know that a million Chinese are starving unless you know one Chinese who is starving. In The Forgotten Village we reversed the usual process (John Steinbeck)

Omaggio al Festival du Film Maudit (Biarritz, 1949)

LA CIRCONCISION (Francia, 1949) R.: Jean Rouch. P.: Centre National du Cinéma / Jean Rouch.

16mm. L.: 162m. D.: 6' a 24 f/s.

Da CNC Archives du film, con il permesso di Jean Rouch (Comité du film ethnographique)

Restaurato nel 1995 dall'invertibile originale / *Restored in 1995 from original invertibles*

La circoncisione è una delle cerimonie più importante della popolazione Songhay del Niger. Con questo rito, i giovani, che fino ad allora non avevano sesso, diventeranno maschi. *La Circoncision* è stato girato a Hombaré, in una sola giornata, quella in cui viene praticata l'operazione. La macchina da presa ha rigorosamente registrato tutti i gesti, gentili o crudeli, poiché ognuno di essi, anche il più piccolo, è importante: è attraverso questi gesti, infatti, che si compie la metamorfosi dall'infanzia all'età adulta.

Circumcision is one of the most important ceremonies for the Songhay people of Niger. During the rite, the young boys, who until that moment are sexless, become males. La Circoncision was filmed in Hombaré in one day, the day on which the operation takes place. The camera rigorously recorded all the gestures, whether kind or cruel, because every single one is important, even the smallest. It is in fact through these gestures that the coming of age from childhood to adulthood occurs.

ore 12.30

François Albera e Jean A. Gili presentano il libro *Dictionnaire du cinéma français des année vingt* (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma)

François Albera e Jean A. Gili present their book Dictionnaire du cinéma français des année vingt (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma)

ore 12.45

Derrière les silences

PARIS CINEMA (LES COULISSES DU CINEMA) (Francia, 1929) R.: Pierre Chenal. F.: Jean Goreaud, Legeret. Ass. R.: Jean Mitry. P.: Beck.

35mm. L.: 884 m. D.: 30' a 24 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia restaurata nel 1988, con ritocchi del montaggio secondo le indicazioni del regista ed integrazione di frammenti di *Une cité du Cinéma*. / *print restored in 1988, according to the director's indications and with the integration of fragments of Cité du cinéma.*

In *Paris cinéma* si assisteva al caricamento di una macchina da presa, alla scelta di un obiettivo a seconda dell'inquadratura desiderata. Si vedevano gli attori al trucco e la costruzione delle scenografie. Si visitava l'atelier dei costumi. Si vedeva Cavalcanti mentre gira *Le Capitaine Fracasse* con Charles Boyer, Pierre Blanchar e Pola Illéry. Alla Gare de Lyon, si vedevano le riprese notturne di *Quartier Latin* di Augusto Genina con Carmen Boni. Partivano contemporaneamente tre treni: sul primo, Carmen Boni agitava il fazzoletto in direzione di un signore che aveva lasciato sul binario; sul secondo treno erano state installate le luci per illuminare la scena. Sul tetto di una vettura del terzo treno, la nostra piccola troupe filmava il tutto... Per cinquemila franchi, bisognava farlo! (Pierre Chenal, in Pierret Matalon, Claude Guiguet, Jacques Pinturault – a cura di – *Pierre Chenal: Souvenirs du cinéaste*, Paris / Aulnay-sous-Bois, Dujarric / Les Amis se Ciné-sous-Bois, 1987)

Paris cinéma showed a camera being loaded, the choice of lens according to what shot was desired. It showed the actors putting on their make-up, and the sets being built. It visited the costume shop. Cavalcanti was shown while filming Le Capitaine Fracasse with Charles Boyer, Pierre Blanchar and Pola Illéry. At Gare de Lyon, it showed the filming of night scenes from Quartier Latin by Augusto Genina with Carmen Boni. Three trains took off simultaneously: Carmen Boni was on the first, waving her hanky to a man she had left on the platform; the lights necessary to illuminate the scene were installed on the second train. Our little crew filmed it all from the roof of a car belonging to a third train... For five thousand francs,

we had to do it! (Pierre Chenal, in Pierret Matalon, Claude Guiguet, Jacques Pinturault – eds – Pierre Chenal: Souvenirs du cinéaste, Paris / Aulnay-sous-Bois, Dujarric / Les Amis se Ciné-sous-Bois, 1987)

ore 14.45

Evento speciale: *I primi miti* / *Special event: The First Myths*

Presentano / *Intruduced by* Francis Lacassin e Peter von Bagh.

SHERLOCK HOLMES BAFFLED (USA, 1900) R.: Arthur Marvin. P.: American Mutoscope & Biograph Co.

16mm. L: 18 ft. (6 m.) D.: 1' a 16 f/s.

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

Il primo film con Sherlock Holmes. *The first Sherlock Holmes movie*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (USA, 1912) R.: Lucius Henderson. S.: dalla pièce di di Thomas Russel Sullivan, basata sul romanzo di Robert Louis Stevenson. In.: James Cruze (Dr. Jekyll), Florence LaBadie (la fidanzata di Jekyll), Marie Eline (la bambina), Harry Benham (Mr. Hyde). P.: Thanhouser.

35mm. L.: 736 ft. (227 m.) D.: 13' a 16 f/s Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Library of Congress

Copia preservata nel 1987/88 da un positivo nitrato / *Fully preserved in 1987/88 from a nitrate positive print.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

La prima versione del romanzo di Stevenson fu realizzata nel marzo del 1908 dalla Selig Polyscope Co. Presumibilmente, seguì nello stesso anno un adattamento della Kalem Co. Entrambi i film, comunque, sono ancora considerati perduti. La versione più vecchia sopravvissuta sembra essere quella realizzata dalla Thanhouser nel 1912. (Zoran Sinobad, Library of Congress)

The first film version was released in March, 1908, by the Selig Polyscope Co. Supposedly a Kalem Co. adaptation followed later that same year). Both films, however, are still considered lost. The earliest surviving version seems to be the 1912 Thanhouser release with James Cruze in the title role(s). (Zoran Sinobad, Library of Congress)

TARZAN OF THE APES (USA, 1918) R. Scott Sidney. Sc.: Fred Miller, Loïs Weber, dal romanzo omonimo di Edgar Rice Burroughs. F.: Gilbert Warrenton. Scgf.: J. Doner, Ted Bevis. M.: Isidore Bernstein. In.: Elmo Lincoln (Tarzan), Enid Markey (Jane Porter), True Boardman (Lord Greystoke), Kathleen Kirkham (Lady Greystoke), Colin Kenny (Cecil Clayton), Thomas Jefferson (prof. Porter), George French (il marinaio Bills), Bessie Toner (cameriera), Gordon Griffith (Tarzan bambino), Jack Wilson (il capitano del Fuwalda), Louis Morrison (l'albergatore), membri del New Orleans Athletic Club (scimmie). P.: National Film Corp. Of America. D.: First National.

35mm. L: 3808 ft. (1157 m.) D.: 58' a 18 f/s.

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

Versione ridotta uscita nel 1921 o 1922 distribuita in origine nel 1918. Copia preservata nel 1977/78 da un positivo nitrato, mancante dei titoli di testa e di coda e di una parte del film / *Shortened reissue version (reissue date: 1921 or 1922) - originally released in 1918 in 8 reels. Print preserved in 1977/78 from a nitrate positive print, but main title, credits and part of picture are missing*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by* Donald Sosin

Sono rimasto affascinato, ammaliato dalla magia dei paesaggi della Louisiana, che mi hanno reso insopportabili le imposture hollywoodiane. Attraverso un groviglio di piante e di acqua reso ancora più immenso dal silenzio correva un adolescente con i capelli sciolti sulle spalle, un nastro sulla fronte e sul torso una pelle di animale fermata solo su una spalla. Insieme alla bellezza delle inquadrature, l'azione, di una semplicità commovente, sconfinava nella poesia quando il giovane selvaggio, con gesti insicuri e feroci, cercava di esprimere il proprio amore alla prima ragazza che avesse mai visto. [...] Queste antiche immagini avevano già fissato il mito nella sua purezza originaria con molta più efficacia delle prodezze di Weissmuller; le orge di cartapesta e le più realistiche scene di reperorio vi hanno aggiunto ben poco. (Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon, Institut Lumière / Actes Sud, 1994)

I was fascinated, enchanted by the magical Louisiana landscapes which made me lose all patience for the Hollywood fakes. Through a tangle of greenery and water, made even more immense by the silence, a youth is seen running with his hair loose on his shoulders, a band around his forehead, and an animal skin on his back fastened over one shoulder. Along with

the beauty of the shot, the action, which is affectingly simple, borders on poetry when the wild youth attempts to express his love through insecure and fierce gestures, for the first girl he's ever seen. [...] These old images had already crystallized the legend in its original purity much more effectively than the bravado of Weissmuller; the abundance of papier-mâché and the more realistic scenes from the repertoire had little to add. (Francis Lacassin, Pour une contre-histoire du cinéma, Lyon, Institut Lumière / Actes Sud, 1994)

ore 16.20

Omaggio a Lon Chaney / Homage to Lon Chaney

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

THE TRAP (USA, 1922). R.: Robert Thornby. Sc.: George C. Hull. F.: Virgil Miller. In.: Lon Chaney (*Gaspard*), Alan Hale (*Benson*), Dagmar Godowski (*Hélène, Thalie* nella versione originale), Stanley Goethals (*il ragazzo*), Irene Rich (*l'istitutrice*), Spottiswoode Aitken (*l'amministratore*), Herbert Standing (*il prete*), Frank Campeau (*il sergente di polizia*). P.: The Universal Film Manufacturing Co.

35mm. L.: 1396 m. D.: 63' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, con la collaborazione della Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale.

Copia imbibita realizzata con il metodo Desmet / *Tinted print with Desmet method*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Il film è ricordato per la scena in cui Chaney affronta a mani nude un lupo nell'oscurità. Bisogna riconoscere che essa, ancora oggi, non ha completamente perduto il suo fascino. Secondo Brownlow, questo sarebbe il primo film americano interamente girato con pellicola pancromatica. Alcuni primi piani di Chaney avrebbero dovuto essere rigirati in ortocromatica, poiché il suo trucco rendeva male sulla nuova emulsione. È un soggetto che si iscrive appieno nella mitologia dell'attore. Gaspard ama senza essere amato, e tutti gli sforzi che compie per alleviare la sua sorte non fanno altro che peggiorare la situazione. La principale debolezza della sceneggiatura, d'altronde, risiede nell'eccessivo compiacimento riservato alle tendenze masochiste dell'attore. Nel corso di numerose sequenze, Chaney non fa altro che compatirsi. Siccome, in aggiunta, il suo odioso comportamento è giustificato troppo debolmente, serve molta buona volontà per interessarsi alle sue disgrazie. Alla fine, il nostro giudizio sul film dipenderà dal giudizio che diamo aprioristicamente a Chaney. Lon Chaney, come Fairbanks e qualche altro, è un fenomeno che ha potuto svilupparsi solo all'interno del cinema muto. La sua recitazione è essenzialmente concepita per animare delle immagini. La copia ritrovata in Belgio è stata completata con materiale proveniente dalla Cineteca Nazionale di Roma. Abbiamo così potuto ottenere una copia di lunghezza approssimativamente pari a quella originale. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

This film is remembered for a scene where Chaney fights a wolf in the darkness with his bare hands. It must be recognized that, still today, it has not completely lost its appeal. According to Brownlow, it was the first American film shot entirely on panchromatic film. Some of Chaney's close-ups had to be re-shot on orthochromatic because his make-up looked bad on the new emulsion. The narrative fits perfectly with the mythology the actor had built around himself. Gaspard gives love but does not receive it, and all his efforts to change his fate do nothing but make the situation worse. However, the biggest weakness in the script lies in the excessive gratification of the actor's masochistic tendencies. There are numerous sequences where Chaney does nothing but feel sorry for himself. The justification for his annoying behavior is however a bit too weak, thus it requires a lot of determination to take interest in his misfortunes. In the end, our judgement of the film depends on the judgement we pass on Lon Chaney a priori. Lon Chaney, like Fairbanks and few others, is a phenomenon that could only have developed in silent films. His acting style is essentially conceived of to animate the images. The copy found in Belgium was completed with material from the Cineteca Nazionale di Roma. We thus succeeded in obtaining a copy of approximately the same length as the original. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

Per la prima volta, parlando di questo film, venne utilizzato lo slogan «L'uomo dai mille volti». Incredibilmente, la storia era stata scritta da Lon Chaney, Irving Thalberg, Lucien Hubbard e Robert Thornby, in modo da partire in quarta. Thornby sembra sia stato un regista poco brillante; smise di lavorare per la Universal e passò al FBO. (Kevin Brownlow)

The first time the slogan "The Man of a Thousand Faces" was used was in connection with this film. Incredibly, the story was written by Lon Chaney, Irving Thalberg, Lucien Hubbard and Robert Thornby, so it had a flying start. Thornby appears to have been a lack-lustre director; he ceased to work for Universal and went to FBO. (Kevin Brownlow)

ore 17.30

Welles Unedited

Presenta Stefan Droessler (Filmmuseum München) / *Introduced by Stefan Droessler (Filmmuseum München)*

FOUNTAIN OF YOUTH (1956). R., sc., p.: Orson Welles, dal racconto dal racconto *Youth from Vienna* di John Collier. F: Sidney Hickox. Interpreti: Dan Tobie, Joi Lansing, Rick Jason, Marjorie Bennet, Billy House, Nancy Culp, O. Welles. Beta SP. D.: 25'. Versione inglese / *English version*
Da: Filmmuseum München

“*The Fountain of Youth* fu il primo film di una serie che doveva essere un’antologia di commedie di questo tipo. Per produrlo abbiamo speso meno del previsto, tutti lo definivano un film straordinario ma stranamente nessuno lo voleva comprare! [...] L’elemento che avrebbe contraddistinto la serie doveva essere il seguente: io – nei panni del narratore - potevo apparire in qualsiasi momento e commentare o cambiare la storia. Questo stile mi piace molto, e un giorno amerei riprenderlo in qualche modo. L’intero film è stato girato davanti a uno schermo, non sono state costruite scenografie apposite. [...] Inoltre, è l’unica commedia che potevo filmare. In teatro e alla radio ho messo in scena numerose commedie, e solo nelle mie opere cinematografiche non ho mai abbandonato questa mia seriosità, semmai -come unico escamotage- ho inserito qualche scena comica in film tragici... Mi ha fatto molto bene liberarmi di tutto ciò.” (Conversazione con Orson Welles a cura di Bill Krohn, 1982)

The Fountain of Youth non fu accettato dalla televisione, ed è stato trasmesso solamente due anni dopo la sua realizzazione. Ha vinto lo Special Peabody Award nel 1958 e oggi è considerato una delle opere più innovative di Orson Welles.

“*The Fountain of Youth was the first of a series of films that was supposed to make up an anthology of these sort of comedies. We spent even less than expected to make it. Everyone said it was an extraordinary film, but strangely no one wanted to buy it! (...) The distinctive feature of the series was this: I – as the narrator – could appear at any time to comment on or change the story. I really like that style, and one day I would love to somehow pick it back up. The entire film was made in front of a screen. No specific scenery was built. (...) Furthermore, it was the only comedy that I could put on film. I’ve put on a number of comedies for the radio or the theater. Only in my film works have I never let go of my serious side, at most – as my only subterfuge – I’ve added a comic scene to a tragic film... It was really good for me to free myself of all that*” (Conversation with Orson Welles compiled by Bill Krohn, 1982)

The Fountain of Youth was not accepted by the television. It was only aired two years after it was made. It won a Special Peabody Award in 1958 and is considered today one of Orson Welles’s most innovative works.

Ecco l’ennesimo esempio di come Welles afferra intuitivamente un altro veicolo di comunicazione: crea uno stato d’animo, un paesaggio dell’immaginazione e una tecnica narrativa che scaturiscono direttamente dalla sua prorompente personalità. Si tratta inoltre di un meraviglioso esempio di *mise-en-scène*, all’interno di set scadenti o inesistenti (i viaggi a Vienna e intorno al mondo sono resi con un paio di fotografie, come in un film di Ed Wood o, per lo stesso aspetto, *Mr Arkadin*). Il tutto costruito su fotogrammi, scansioni, toni di voce che si elevano in una sala degli specchi fantasiosa e pittoresca, adatta al il tema del narcisismo. (Peter von Bagh)

This is again an example of Welles' intuitive grasp of another medium. He creates a state of mind, a landscape of imagination, and a narrative technique that grows directly of this overimposing personality. And yet is also a beautiful example of his mise-en-scène, within the cheap or non-existent sets (voyages to Vienna and around the world are done with a couple of photos, as if we were watching an Ed Wood film, or Mr Arkadin, for that matter). All this is thus built just by stills, sweeps, tones of voice, growing into a relevant and imaginative pictorial hall of mirrors, apt for the theme of narcissism (Peter von Bagh)

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK – Primo episodio: THE EARLY DAYS (Inghilterra, 1955) R., s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC. Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*
Da: Filmmuseum München

Per convincere Welles a spostarsi a Londra e fargli mettere in scena la sua pièce teatrale *Moby Dick Rehearsed*, lo scrittore, sceneggiatore, giornalista e manager teatrale Wolf Mankowitz, assieme a Michael Barry, il direttore del Drama Department della BBC, ha messo in piedi la miniserie *The Orson Welles Sketchbook*, dove in ogni puntata Welles è seduto per quindici minuti davanti all’obiettivo della macchina da presa e racconta delle storie. A volte sono inseriti disegni dello stesso Welles. I titoli

dei singoli episodi, mandati in onda settimanalmente nei mesi di aprile e maggio del 1955, sono: *The Early Days, Critics, The Police, Houdini, The War of the World, Bullfighting*. La serie, del tutto a sorpresa, avrà un tale successo che Welles - per la grande disperazione dei due manager teatrali, Wolf Mankowitz e Oscar Lewenstein - interrompe le rappresentazioni teatrali di *Moby Dick Rehearsed* dopo solo quattro settimane di repliche (16 giugno - 9 luglio, al Duke of York's Theatre di Londra), per accettare la proposta di un'emittente televisiva commerciale inglese di registrare una seconda serie analoga nel titolo: *Around the World with Orson Welles*. Le copie, in 35mm con sonoro ottico, provenienti dal Fondo Orson Welles presso il Filmmuseum, sono state riversate su DigiBeta. Il sonoro è stato rimasterizzato in digitale. (Stefan Droessler).

In order to convince Welles to come to London and put on his theater play Moby Dick Rehearsed, writer, playwright, journalist and theater manager Wolf Mankowitz, together with Michael Barry, director of the BBC Drama Department, put together the mini-series The Orson Welles Sketchbook. In each episode Welles sat in front of the camera for fifteen minutes and told stories. Sometimes drawings by Welles were also included. The titles of the single episodes, aired weekly during the months of April and May, 1955 are: The Early Days, Critics, The Police, Houdini, The War of the World, and Bullfighting. Much to everyone's surprise, the series was so successful that Welles - much to the dismay of theater managers Wolf Mankowitz and Oscar Lewenstein - interrupted the theater performances of Moby Dick Rehearsed after only a four week run (June 16 - July 9, at Duke of York's Theatre in London) in order to accept the proposal of a commercial television station to make a second analogous series entitled: Around the World with Orson Welles. The copies, in 35 mm with optical sound, come from the Orson Welles Collection at the Filmmuseum and have been transferred to DigiBeta. Sound was digitally remastered. (Stefan Droessler, Filmmuseum München).

ore 18.15

Derrière les silences

LA GLACE A TROIS FACES (Francia, 1927) R.: Jean Epstein. S.: dalla novella omonima di Paul Morand. F.: Marcel Eywinger. Scgf.: Pierre Kéfer. In.: René Ferté (Lui), Suzy Pierson (Athalia), Jeanne Helbing (Lucie), Olga Day (Pearl), Raymond Guérin (il seccatore). P.: Les Films Jean Epstein.

35mm. L.: 868 m. D.: 40' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1991 / *print preserved in 1991*.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Le quindici pagine di *La Glace à trois faces* di Paul Morand, si fondono così in uno *scénario* di una semplicità e di una verità devota al cinema. Dopo i drammi falsamente senza fine, ecco un dramma che vorrebbe essere senza esposizione, né terreno di sviluppo, e che finisce bruscamente. Gli eventi non si succedono eppure si rispondono esattamente. I frammenti di molteplici passati vengono ad innestarsi su un solo oggi. L'avvenire esplose tra i ricordi. Questa cronologia è quella dell'animo umano. I personaggi si presentano ciascuno nella sua solitudine e il racconto li tiene definitivamente separati; nondimeno vivono insieme, l'uno per l'altro.

[...] Le prime narrazioni francesi, a scuola, si scrivono al presente. Il cinema racconta tutto al presente fino alle sue didascalie. In seguito, imparando meglio la grammatica e la retorica, gli alunni utilizzano per i loro scritti i passati e i futuri, mescolati, concordanti. È che non c'è un presente reale; l'oggi è uno ieri forse vecchio che prende per il collo un domani forse lontano. Il presente è una convenzione sfortunata. In mezzo al tempo, c'è una eccezione al tempo. Esso sfugge al cronometro. Guardate il vostro orologio: il presente strettamente inteso non c'è già più; e a parlare letteralmente, c'è di nuovo, ci sarà sempre un minuto dopo l'altro. Penso dunque *ero*. L'io futuro si trasforma in io passato; il presente non è che questa muta istantanea e incessante. Il presente non è che un incontro. Il cinema è la sola arte che possa rappresentare che cosa questo presente è. (Jean Epstein, in *Comoedia*, 18 novembre 1927).

The fifteen pages of La Glace à trois faces by Paul Morand thus blend together in a scénario of devoted simplicity and truthfulness to cinema. After falsely endless dramas, here is a drama that would like to be free of exposure and grounds for development, and which ends abruptly. The events do not follow one another, yet they correspond exactly. The fragments of the multiple pasts come together in a single today. The happening explodes among memories. It is the chronology of the human soul. Each character presents itself in its loneliness, and the story keeps them definitively separated. Nevertheless they live together, one for the other.

[...] *The first French narratives, at school, are written in the present. Cinema tells everything in the present, down to its intertitles. Later, once more grammar and rhetoric have been learned, students use the past and the future in their writings, mixed up, in agreement. The present is an unfortunate convention. In the midst of time, there is an exception to time. It escapes the chronometer. Look at your watch: the present in a strict sense is already gone; and speaking literally, it's there*

again, it will always be there, one minute after the next. I think therefore I was. The I of the future becomes I in the past; the present is nothing more than this mute incessant instant. The present is no more than a meeting. Cinema is the sole art that can represent what this present is. (Jean Epstein, in Comoedia, 18 novembre 1927).

ore 19.00

Autour de L'Atalante

Programma realizzato in collaborazione con Nicole Brenez e la Cinémathèque Française

Program made in collaboration with Nicole Brenez and la Cinémathèque Française

RUSHES NON MONTATE DE L'ATALANTE

35mm. Selezione di circa 20 minuti

Da: Cinémathèque Française

Un programma di tre film legati al capolavoro di Vigo, prima e dopo la sua realizzazione.

A three film program related to Vigo's masterpiece, before and after its making.

LA VIE D'UN FLEUVE: LA SEINE (Francia, 1931) R. Jean Lods

35mm. L.: 693 m. D.: 24' a 24 f/s. Versione francese / *French version*

Da CNC Archives du film, con il permesso di Jean-Louis Lods e Sabine Lods-Segal.

Restaurato nel 1984 dal negativo / *print restored in 1984 from the negatives*

Nel 1930, forse durante il soggiorno parigino di Vigo in ottobre, Lods invita il regista a seguire una parte delle riprese di *La Vie d'un fleuve*: "Vigo, da me ospitato, fu molto impressionato da questo breve viaggio di tre o quattro giorni, almeno per il periodo che egli passò con noi. L'avevo imbarcato prima di Parigi ed era sceso dopo Parigi, dalle parti di Mantes. Prendeva numerosi appunti, non sapevo a che riguardo, ma sono sicuro che fu allora che concepì *L'Atalante*. Poi, quando ha visto il mio film e conosciuto Jaubert, che aveva composto la musica, si rivolse a lui. E Jaubert ha evidentemente provato il bisogno di riprendere lo stesso tema di valzer, che ha collocato e sviluppato così bene ne *L'Atalante*. (Jean Lods, dichiarazione alla televisione francese)

In 1930, perhaps during Vigo's October stay in Paris, Lods invited the director to follow part of the shooting of La Vie d'un fleuve: "Vigo, as my guest, was quite impressed by the short, three or four day trip, at least during the time he spent with us. I took him on board before Paris, and he got off after Paris, near Mantes. He took a lot of notes. I don't know what about, but I'm sure that's when he conceived of L'Atalante. Then, when he saw my film he met Jaubert, who had composed the music, and he asked him. And Jaubert obviously felt a need to return to the same waltz theme, which he placed and developed so well in L'Atalante. (Jean Lods, dichiarazione alla televisione francese)

L'HOMME (Francia, 1946) R.: Gilles Margaritis. P.: Panthéon

35mm. L.: 600 m. D.: 9' a 24 f/s Bn Versione francese / *French version*

Da: Société du Cinéma du Panthéon (Paris)

La prima proiezione de *L'Homme* al Quartier Latin è stata comica. Gli spettatori hanno iniziato a fischiare, credendo di trovarsi di fronte a un vero film pedagogico, soprattutto a causa di Robert Moore, il conferenziere con la barba posticcia. La situazione è improvvisamente cambiata quando egli dice: "L'uomo è un mammifero poiché ha le mammelle". Allora il pubblico ha capito che si trattava di una parodia e si è messo a ridere. (Pierre Merle, in *1895*, 10, ottobre 1991)

The first showing of L'Homme at Quartier Latin was rather funny. The audience started to whistle, thinking they were watching an actual instructional film, especially because of Robert Moore, the speaker with the fake beard. The situation changed suddenly when he said: "Man is a mammal because he has mammary glands". At that point the audience understood that it was a parody and burst out laughing. (Pierre Merle, in 1895, 10, October 1991)

COMBAT DE BOXE (Belgio, 1927) R.: Charles Dekeukeleire

35mm. D.: 8' a 24 f/s.

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Nelle sovrimpressioni che animano la lotta greco-romana a cui si abbandona Père Jules scivolando sul ponte dell'Atlante trasformato in un ring fradicio, vibra il ricordo della splendida opera plastica che Charles Dekeukelaire aveva realizzato sul motivo della boxe nel 1927. (Nicole Brenez)

In the double exposures that animate Père Jules Graeco-Roman wrestling while he slips on the deck of Atlante turned into a wet ring, resound the memory of the beautiful plastic work made in 1927 by Charles Dekeukelaire on the boxing motif. (Nicole Brenez)

Sala Gino Cervi

Ore 11.30

Omaggio a Lon Chaney

WICKED DARLING (USA, 1919) R.: Tod Browning. F. Alfred G. Gosden. Sc.: Harvey H. Gates, Waldemar Young, dal racconto *The Moth* di Evelyn Campbell. In.: Priscilla Dean (*Mary Stevens*), Wellington Playter (*Kent Mortimer*), Lon Chaney (*"Stoop" Connors*), Spottiswoode Aitken (*Fadem*), Gertrude Astor (*Adele Hoyt*), Kalla Pascha (*il barista*). P.: Universal.

35mm. D.: 60' a 20 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Photoplay Productions

Copia fatta nel 200, ma da un nitrato originale danneggiato / *Print made in 2000, but from a damaged original nitrate.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Sia Lon Chaney sia Tod Browning restano degli enigmi [...] È in una certa misura fatale che questi due uomini morbosi, entrambi trascinati dai rispettivi demoni interiori a proiettare indelebili immagini di autoframmentazione, si siano in qualche modo completati a vicenda. E, come qualche scomponibile mostruosità da fiera, era qualcosa che il pubblico voleva vedere, o in cui riconoscersi. Proprio come il burlesque stava diventando sempre più salace, Tod Browning e Lon Chaney parevano intenzionati a scoprirsi e insieme nascondersi con un nuovo tipo di spogliarello, che non si fermava alla pelle, né all'osso, né, infine, al cervello. O, come Diane Arbus avrebbe spiegato l'identità a una classe di studenti trent'anni dopo, è quello che rimane quando si elimina tutto il resto. (David J. Skal, *The Monster Show*, New York, Norton & C., 1988)

Both Lon Chaney and Tod Browning have remained enigmas. [...] It is, to some degree, fatal that these two men of such morbid nature, both of whom were led by their respective inner demons to project indelible images of self-fragmentation, in some way competed one another. And, like some circus freak that can be broken down, it was something the audience wanted to see, or identify with. Just like burlesque that was becoming more and more risqué, Tod Browning and Lon Chaney seemed intent upon uncovering and recovering themselves together in a new type of striptease that didn't stop at the skin, or the bone, or even the brain. Or, as Diane Arbus explained, the identity of a class of students thirty years later, is what remains once you've eliminated the rest. (David J. Skal, *The Monster Show*, , New York, Norton & C., 1988)

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 3: Knut Hoffmeister and Notorsche Reflexe. Die Tödliche Doris

Notorsche Reflexe si è ormai fatto un nome come gruppo New Wave e le sue apparizioni sono eventi speciali in cui i film vengono «flashati» e a volte proiettati su pannelli di carta appesi nella sala, ai quali viene poi dato fuoco nel corso della performance. A volte i musicisti indossano divise bianche che ricordano quelle degli astronauti sulle quali vengono proiettati i film. Il maggiore successo del gruppo è il *Breshnev Rap*, in cui un testo sulla costruzione del socialismo è accompagnato da ritmi rap. Nell'omonimo film realizzato da Knut Hoffmeister vediamo la testa di Breshnev in bianco e nero unita a una bocca femminile dalle labbra rosse che recita le parole del testo, il tutto intercalato da immagini attuali di Mosca. (Alf Bold, *German Experimental Films 1980–84*, Goethe Institut, München 1984)

"Notorsche Reflexe" has now made a name for itself as a good New Wave band, and its appearances have the nature of special events, where films are flashed in and sometimes projected onto paper hanging in the hall, which is then ignited during the performance. Or sometimes, the musicians appear in white outfits reminiscent of spacesuits which are used as film surfaces. The groups greatest success to date, (also on disc), is the «Breshnev Rap», in which a speech on the construction of socialism is accompanied by rap rhythms. In a film of the same title made by Knut Hoffmeister one sees the head of Breshnev in black and white with the montage of an animated red-lipped female mouth apparently speaking the

words. Intercut between this are scenes from modern Moscow. (Alf Bold, German Experimental Films 1980 –84, Goethe Institut, Munich 1984)

BRESHNEV RAP (FR Germany, 1983). S 8. R.: Knut Hoffmeister. D.: 4', col. e bn sonoro stereo

BERLIN/ALAMO (FR Germany, 1979). S 8. R.:Knut Hoffmeister. D.: 9', col. sonoro

GEILE TIERE IM DSCHUNGEL (*Randy Animals in the Jungle*/FR Germany,probably 1980). R.:Knut Hoffmeister. D.:4', col. sonoro

Die Tödliche Doris (La Fatale Doris). Doris è una porno-queen mitologica e Duchampiana della generazione del dopoguerra, ma è anche un gruppo di artisti, cioè Wolfgang Müller, Nikolaus Utermöhlen e di solito un'altra persona (Käthe Kruse o, a volte, Tabea Blumenschein). La loro attività comprende la diffusione della loro mitologia ufficiale, la pubblicazione di libri e performance dal vivo. Delle performance possono far parte i tipici racconti serali intorno a un falò ricreato sul palcoscenico, musica altamente dissonante di strumenti elettrici amplificati e, infine, film. *Das Leben des Sid Vicious* è uno dei quattro film realizzati dal gruppo, ed è uno dei film più irresistibili e raccapriccianti che abbia mai visto. Riesce a portare a termine con credibilità il progetto di Brakhage, cioè il recupero dell'innocenza infantile attraverso la bravata eroica dell'individuo maschio sulla montagna sacra che domina la pianura della cultura popolare, regno del lungometraggio a soggetto. (*Super 8 / Berlin. The architecture of division*)

Die Tödliche Doris (*The Deadly Doris*): *Doris is a mythological, Duchampian porno-queen for the post-war generation, whose female members were so commonly branded in Germany with the name. Doris is also a group of artists consisting of Wolfgang Müller, Nikolaus Utermöhlen and usually one other person (Käthe Kruse or, at times, Tabea Blumenschein). Their activities include the promulgation of her official mythology, the publication of books, and live performances. Performances may include on a typical evening stories around a real campfire built on stage, rigorously controlled and highly dissonant music on electric and amplified instruments and last, but not least, films. Das Leben des Sid Vicious is among four or so films they have produced. (It) is, simply, one of the most compelling and creepy films I have ever seen. It brings to a definite end the credibility of the Brakhagean project of recovering childhood innocence through heroic individual male formal bravado on the sacred mountain above the lowlands of popular culture, home of the feature film. (Super 8/Berlin.The architecture of division)*

DAS LEBEN DES SID VICIOUS (*The Life of Sid Vicious*/FR Germany,1981). S 8. R.: Die Tödliche Doris. D.:10', col. sonoro

MATERIAL FÜR DIE NACHKRIEGSZEIT (*Material for the post-war period*/FR Germany 1979-80/81). S 8.R.:Die Tödliche Doris.D.: 25', col.

TAPETE (*Wallpaper*/FR Germany, 1984). S. 8.R.:Die Tödliche Doris.D.: 29', col.

Ore 16.30

cinema²: Vecchie immagini, nuovi film / *Old images, new films*

Programma 3. Estetiche lontane

Immenso *Tom, Tom*, unico film a lanciarsi nell'analisi di un film intero (l'omonimo di Bitzer del 1905), di tutte le sue immagini, di tutti i suoi elementi costitutivi. C'è qualcosa in comune con i due tentativi di Al Razutis su Méliès di interessarsi a estetiche d'inizio secolo che ci sembrano oggi stranamente lontane e senza seguito, non una rappresentazione della realtà, ma piuttosto un sogno a occhi aperti di un bambino. Principio del movimento in *Méliès catalogue*, per svelare una a una le meraviglie. Principio d'immobilità in *Sequels in transfigured times*, come una tecnica di essiccazione botanica del film che conserva un ricordo fisso, ma superbo, delle forme.

The immense Tom, Tom the only film that launches into an analysis of an entire film (the 1905 film of the same name by Bitzer), of all its images, all its constituent elements. It has something in common with Al Razutis's two attempts with Méliès to take interest in start-of-the-century aesthetics. Today they seem strangely far-off and lacking in follow-up, not a representation of reality but of the wide-eyed dream of a child. The principle of movement in Méliès catalogue discloses the marvels one by one. The principle of stillness in Sequels in transfigured times is like a botanical drying procedure for film which conserves a fixed but superb memory of the shapes.

MELIES CATALOGUE (Canada, 1973).R.: Al Razutis. 16mm. D.: 8' a 24 f/s. Col. sonoro. Da: Light Cone, Paris.

SEQUELS IN TRANSFIGURED TIME (Canada, 1976).R.: Al Razutis. 16mm. D.: 12' a 24 f/s. Col. sonoro. Da: Light Cone, Paris

TOM, TOM, THE PIPER'S SON (Usa, 1971). R.: Ken Jacobs. 16mm. D.: 115' a 16 f/s. Bn e col., muto
Da: Light Cone, Paris

Cinema Lumière

Ore 15.00 – 19.00

Seminario Archimedia con il supporto del Programma Media+ dell'Unione Europea

Il Patrimonio Cinematografico e le tecnologie digitali (conservazione e promozione)

Piazza Maggiore

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - L'Atalante

A PROPOS DE NICE (Francia, 1930) R.: Jean Vigo. Sc.: J. Vigo, Boris Kaufman. F.: B. Kaufman. M.: J. Vigo, B. Kaufman. P.: Gaumont.

35mm. D.: 23' a 24 f/s

Da Cinémathèque Gaumont

Prima mondiale del nuovo restauro / *World premiere of the new restoration.*

Accompagnamento alla fisarmonica di Marc Perrone / *Musical accompaniment by Marc Perrone (accordion)*

Tutti i cineasti cercano il cinema e lo scoprono parzialmente. Vigo è il cinema incarnato in un uomo. Vedendo i suoi film, ci si rende conto che egli è molto più di un regista, non si accontenta di compitare, non esplora una terra straniera. Egli è nato nei suoi film. Per questo, per lui fare film è come respirare. Vede, sogna, pensa, scrive, vive cinema. Egli è il risultato di trentacinque anni d'immagini. [...] Per la prima volta, l'immagine non è quella che l'occhio vede, o quella che l'obiettivo vede, o quella che l'obiettivo registra, ma quella che avremmo se l'obiettivo possedesse una vita propria, un cervello. Da cui questo incantesimo, questa trasfigurazione, questa scoperta perpetua: l'inedito di *A propos de Nice*. (Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française / Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1986)

All filmmakers search for cinema and discover it partially. Vigo is the embodiment of cinema. Watching his films you realize that he is much more than a director. He does not settle for simply fumbling along, he does not explore foreign land. He was born in his films. Thus for him, filmmaking is like breathing. He sees, he dreams, he thinks, he writes and he lives cinema. He is the result of thirty-five years of images. [...] For the first time, the image is not what the eye sees, or what the lens sees, or what the lens records, but rather what would occur if the lens had its own life and brain. From there, comes this enchantment, this transfiguration, this perpetual discovery: the novelty A propos de Nice. (Henri Langlois, Trois cents ans de cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française / Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1986)

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

L'ATALANTE (Francia, 1934) R.: Jean Vigo. S.: Jean Guinée (pseud. di Robert de Guichen). Sc.: Jean Vigo, Albert Riéra. F.: Boris Kaufman. Scgf.: Francis Jourdain. M.: Louis Chavance. Mu.: Maurice Jaubert (canzoni: Charles Goldblatt). In.: Michel Simon (Père Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis (il venditore ambulante), Louis Lefebvre (il mozzo), Pierre e Jacques Prévert. P.: Jacques Louis-Nounez con Gaumont.

35mm. D.: 89' a 24 f/s. Versione francese / *French version*

Da Cinémathèque Gaumont

Prima mondiale del nuovo restauro / *World premiere of the new restoration.*

Presentano Luce Vigo (figlia del regista) e Martine Offroy (direttrice della Cinémathèque Gaumont) / Introduced by Luce Vigo (director's daughter) e Martine Offroy (director of Cinémathèque Gaumont)

Tutti capiscono immediatamente che Charlot realizza determinate potenzialità del cinema, tutti ne colgono subito anche la dimensione sovversiva, onirica, poetica. Non altrettanto spesso riconosciuta è invece l'influenza del personaggio e del suo autore su *L'Atalante*: presenza più discreta, ma più diffusa e pregnante perché oltrepassa la semplice citazione per ispirare, a volte in modo sotterraneo e a volte a sprazzi, un desiderio, un corpo, un gesto. Dell'universo chapliniano ritroviamo subito l'interesse per i marginali, per le eccezioni alla regola, personaggi che vivono nelle periferie e sognano (come Juliette) le «luci della città», pur rischiando una «vita da cani». Juliette ha un progetto, contrastato, che è sempre stato anche quello di Charlot: non essere più nomade ma sedentaria, avere una casa come le altre, gettare l'ancora. [...] Allora, quando Juliette e Jean si

abbracciano fino a cadere a terra, e vediamo l'ultima immagine dell'acqua, ci sorprendiamo a rivedere in sovraimpressione anche la fine di *Tempi moderni*, con Paulette Goddard e Charlie Chaplin che camminano insieme, mano nella mano, verso la linea dell'orizzonte. (Bernard Benoliel, in Nathalie Bourgeois, B. Benoliel, Stéfani de Loppinot, *L'Atalante*. Un film de Jean Vigo, Paris, Cinémathèque Français / Pôle Méditerranéen d'Education Cinématographique, 2000)

*They all realized that Charlot had reached certain cinematic potentials, they all caught the subversive, oneiric and poetic dimension immediately. The influence of that character and its author on L'Atalante is not recognized quite as often. It is a more discrete presence, but more diffused and meaningful because it goes beyond a simple quote, inspiring a wish, a body, a gesture, sometimes in hidden ways, sometimes in flashes. Of Chaplin's universe, we immediately see interest in marginalized characters, the exceptions to the rule, characters who live on the outskirts and dream (like Juliette) of the "city lights", despite risking "a dog's life". Juliette has a much opposed project, the same one always shared by Charlot: to be stable instead of drifting, to have a house like everyone else, to put down the anchor. [...] Thus, when Juliette and Jean embrace and fall to the ground, and we see the last image of the water, we are surprised to see the reflection of the ending to Modern Times, where Paulette Goddard and Charlie Chaplin walk hand-in-hand towards the horizon. (Bernard Benoliel, in Nathalie Bourgeois, B. Benoliel, Stéfani de Loppinot, *L'Atalante*. Un film de Jean Vigo, Paris, Cinémathèque Français / Pôle Méditerranéen d'Education Cinématographique, 2000)*

Ormai è un fatto incontestato. La scuola realista francese ha trovato nella fiction fluviale le condizioni di un proprio stile che culminerà ne *L'Atalante*. I maggiori cineasti francesi degli anni venti offrono alla storia opere importanti tutte contrassegnate dall'acqua e i cui drammi sentimentali o familiari vengono trascinati da una corrente inarrestabile. Sullo sfondo di paesaggi che scorrono come panorami finti azionati da invisibili operatori, Renoir, Epstein, Grémillon o Antoine radunano i loro attori su chiatte-studio che scivolano realmente su veri canali e fiumi. [...] Infine *L'Atalante*, che non avrà eguali né successori. Eppure, c'è un'immagine che ricorre in tutti (o quasi...) questi film: il marinaio che cammina sul ponte della sua chiatte in senso inverso a quello della navigazione. Straordinaria dolcezza visiva delle traiettorie che si annullano, orizzontalità commovente dello spazio, vanità pedestre del navigante, bizzarra illusione di camminare sulla superficie dei flutti, lirismo di una prua corporea che combatte contro i venti e le correnti dell'acqua... Non *Titanic*, ma *Les Amants du Pont-Neuf!* Maurice Touzé in Epstein, Georges Terof in Renoir, Dullin in Grémillon, Alcover in Antoine, Dasté in Vigo, misurano a grandi passi il loro piccolo ponte, attraversando tanti paesaggi grandiosi al di là della loro immobile locomozione. La cinegenia sarà divenuta fotogenia? (Dominique Païni, in *L'Atalante*. Un film de Jean Vigo)

By now it's an accepted fact. In fluvial fiction, the French realist school found the conditions for its own style, that would culminate in L'Atalante. Major French filmmakers in the Twenties have offered history many important works, all of which are marked by water, and whose sentimental and family dramas are carried along by an unstoppable current. On a background of landscapes that glide along like fake panoramas set in motion by invisible operators, Renoir, Epstein, Grémillon and Antoine gathered their actors on studio-barges which floated down real canals and rivers. [...] In the end, L'Atalante would have neither equals nor successors. And yet, there is an image which recurs in all (or almost all...) these films: the sailor who walks the deck of his barge in the opposite direction of the vessel. An extraordinary gentle image of directions that negate one another, affectingly horizontal space, a sailor of pedestrian vanity, a bizarre illusion of walking on the surface of the waves, the lyricism of a bodily prow fighting the wind and water currents... Not Titanic, instead Les Amants du Pont-Neuf! Maurice Touzé in Epstein, Georges Terof in Renoir, Dullin in Grémillon, Alcover in Antoine, and Dasté in Vigo, measure their small decks with large steps, crossing many grandiose landscapes that lie beyond their immobile locomotion. Has the "cinegenic" art thus instead become photogenic? (Dominique Païni, in L'Atalante. Un film de Jean Vigo)

Martedì / Tuesday 3

Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE - Seconda avventura: Le bal tragique (Francia, 1925) R.: Jean Epstein. 35mm. D.: 26' a 22 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Alain Baents

ore 9.30

Derrière les silences

LA SOURIANTE MADAME BEUDET (Francia, 1923) R.: Germaine Dulac. S.: dalla pièce omonima di André Obey e Denys Amiel. Sc.: G. Dulac, A. Obey. F.: Maurice Forster, Paul Parguel. In.: Germaine Dermoz (Madame Beudet), Alexandre Arquillière (Monsieur Beudet), Madeleine Guitty, Jean d'Yd.

35mm. L.: 763 m. D.: 38' a 18 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Si tratta, evidentemente, di una sfida alle buone tradizioni dei nostri teatri di posa. Questo atto discreto e feroce, che contiene tutta la grigia desolazione di un destino di provincia, è privo di azione, nel senso in cui la intendono i nostri registi. Vi ritroviamo, invece, una serie di notazioni psicologiche di una giustezza impietosa, di una sottigliezza che sembrava, per definizione, sottrarsi ad ogni possibilità di traduzione plastica. Ma tutti quelli che hanno compreso l'autentica potenza dell'arte cinematografica sanno che, in questo campo, la visione animata può raggiungere un'eloquenza e una forza di suggestione illimitate. (...) Germaine Dulac (...) ha saputo evitare, in questa storia incolore di sottoprefettura, le facili civetterie del mestiere, che ne avrebbero falsato il carattere. Ha fatto volontariamente a meno delle ricchezze dell'illuminazione artificiale, delle eleganze dei controluce, delle luci radenti e dei primi piani irresistibili. (...) Ha capito che questa malinconica avventura non doveva uscire dalla monotonia scoraggiante che l'avvolge e la soffoca, come sotto una pioggia di cenere." (Emile Vuillermoz, *Le Temps*, 19 febbraio 1923)

*Here, we are clearly dealing with a challenge to our good old film studio traditions. This discrete and ferocious act which contains all the gray desolation of the fate of a province, is devoid of action in the way that action is intended by our directors. We can however find a series of psychological observations of pitiless accuracy, of a subtlety that seems, by definition, to evade any and all plastic translations. But all of those who have understood the authentic power of the cinematographic art know that, in this field, moving vision can reach unlimited eloquence and suggestive strength. (...) In this colorless story of sub-prefecture, Germaine Dulac (...) was able to avoid easy tricks of the trade that would have falsified its nature. She voluntarily did without the richness of artificial lighting, the elegance of back lighting, tracking lights and irresistible close ups. (...) She understood that this melancholic adventure needed to remain within the discouraging monotony that envelops and suffocates it, like a rain of ashes. (Emile Vuillermoz, *Le Temps*, 19 February 1923)*

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

35mm. L.: 797 m. D.: 36' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1999 / *Print preserved in 1999.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Ne *L'Invitation au voyage* i fatti sono ridotti al minimo, quasi non ce ne sono. Due esseri si incontrano in un cabaret notturno, senza saper niente l'uno dell'altro. Si piacciono ma se lo dicono appena, forse sfiorano la felicità, poiché la vita, con i suoi doveri imperiosi, fa in modo che i sogni restino tali. Ciò che ho cercato di fare è suggerire, ad ogni istante, lo stato d'animo dell'uomo e della donna nelle minime sfumature della loro evoluzione sentimentale. Sia chiaro: suggerire, non descrivere. Tutto quello che sta al di fuori di questi due stati d'animo che si incontrano, si scontrano e si separano, lo ho volontariamente lasciato da parte. *L'Invitation au voyage*, che trae il titolo dal poema di Beaudelaire e dalla melodia di Duparc, potrebbe essere definito una melodia di immagini più che una trasposizione di fatti, se non temessi di apparire pretenziosa. (Germaine Dulac, conferenza al Soroptimist Club, 1927)

The events are reduced to a minimum in L'Invitation au voyage, they almost aren't even there. Two beings meet in an evening cabaret, but know nothing of each other. They like each other but barely say it, perhaps they just verge upon happiness, because life, with its impelling duties, makes sure that dreams remain such. What I tried to do is suggest, in every instant, the emotional state of the man and the woman in the most subtle nuances of their emotional evolution. Let it be clear: suggest, not describe. I voluntarily left out everything that falls outside of these two emotional states that meet, collide and separate. L'Invitation au voyage, which takes its name from the poem by Beaudelaire and the melody by Duparc, could be defined as a melody of images rather than a transposition of events, if I weren't concerned about sounding pretentious. (Germaine Dulac)

ore 10.45

Welles Unedited

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK - secondo episodio: CRITICS (Inghilterra, 1955) R, s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC.

Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

ore 11.00

Ritrovati & restaurati / *Recovered & restored*

LE CHALAND QUI PASSE

(Francia, 1934) R.: Jean Vigo. S.: Jean Guinée (pseud. di Robert de Guichen). Sc.: Jean Vigo, Albert Riéra. F.: Boris Kaufman. Scgf.: Francis Jourdain. Mu.: Maurice Jaubert. M.: Louis Chavance. Ass.R.: Albert Riéra, Pierre Merle. Su.: Marcel Royné, Lucien Baujard. In.: Michel Simon (Père Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis (il venditore ambulante), Louis Lefebvre (il mozzo), Fanny Clar (madre di Juliette), Raphaël Diligent (Raspoutine), Maurice Gilles (capufficio), Pierre Prévert, Jacques Prévert. P.: Gaumont-Franco-Film-Aubert / Jacques Louis-Nounez.

35mm. D.: circa 70' a 24 f/s. Versione francese / *French version*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Copia stampata negli anni 70 da un negativo della Cineteca Yugoslava di Belgrado / *print made in the 70's from a negative coming from the Jugoslovenska Kinoteka in Bgrade.*

Al termine della proiezione, intervorranno Luce Vigo (figlia del regista), Martine Offroy (Cinémathèque Gaumont), Bernard Benoliel (Cinémathèque Française), Bernard Eisenschitz (storico del cinema) / Luce Vigo (director's daughter), Martine Offroy (Cinémathèque Gaumont), Bernard Benoliel (Cinémathèque Française), Bernard Eisenschitz (film historian) will speak after the screening

La prima presentazione "corporativa" de *L'Atalante* ha luogo il 25 aprile al cinema Palais Rochechouart (sala del circuito Gaumont). Il pubblico, composto per lo più da proprietari di sale, manifesta solo un debole interesse. Alla proiezione assistono anche alcuni critici, e tra essi c'è chi prende le difese del film. Le reazioni degli esercenti, però, sono essenziali agli occhi dei dirigenti della G.F.F.A., e l'accoglienza riservata a *L'Atalante* li porta a considerare la necessità di cambiamenti importanti. Convincono J. Louis-Nounez (che non può difendere a lungo un film che, nella precedente versione, non sembra trovare facilmente il proprio pubblico) ad accettare di includere nella partitura musicale di Jaubert l'aria di un brano celebre, *Le chaland qui passe*, del compositore italiano C.A. Bixio, cantata da Lys Gauty. Il film stesso è ribattezzato col titolo della canzone. Secondo J. Louis-Nounez e Riéra, anche Vigo, pur se a malincuore, si rassegna a questi interventi che appaiono necessari per il salvataggio commerciale del film. (...) Henri Beauvais, che cessa nel 1937 di esercitare la funzione di direttore della distribuzione della G.F.F.A. e che ha fondato la propria casa di produzione e distribuzione, Franfilmdis, si assicura poco dopo i diritti di uno stock di vecchi film Gaumont, tra i quali *Taris*, *Zéro de conduite* e *L'Atalante*. Ricostruito da lui in una forma almeno vicina al film voluto da Vigo, anche se non esattamente corrispondente alle intenzioni del regista, *L'Atalante* comincia la sua autentica carriera allo Studio des Ursulines. (...) In agosto-settembre 1950, al Festival du Film de Demain, organizzato sotto l'egida della Cinémathèque française, si tiene una proiezione de *L'Atalante*, in una copia completata da Henri Langlois grazie a diversi tagli affidatigli da Henri Beauvais. Non si tratta di una versione integrale (senza dubbio impossibile da ricostruire) ma, probabilmente, della più completa possibile all'epoca. È la fine delle trasformazioni subite dal capolavoro di Jean Vigo e la consacrazione del suo ingresso tra i *classici*. (Pierre Lherminier, a cura di, *Jean Vigo. Œuvre de cinéma*, Parigi, La Cinémathèque Française/Lherminier, 1985)

The first "corporate" presentation of L'Atalante took place on April 25th at the Palais Rochechouart cinema (on the Gaumont circuit). The audience was primarily composed of theater owners who showed weak interest. Several critics were also present at the screening, and there were those who defended the film. However, in the eyes of G.F.F.A. directors, the reaction of the tradesmen was essential, thus the lukewarm reception of L'Atalante led them to consider the need for significant changes. They convinced J. Louis-Nounez (who couldn't continue to defend a film which, in its previous version, had a hard time finding an audience) to include a famous song, Le chaland qui passe, by Italian composer C.A. Bixio and sung by Lys Gauty, in the musical score by Jaubert. The film was even renamed with the name of the song. According to J. Louis-Nounez and Riéra, with a heavy heart Vigo also conceded to the changes which seemed necessary to save the film commercially. (...) Henri Beauvais left the position of distribution director for G.F.F.A in 1937 to found his own production and distribution house Franfilmdis. Shortly thereafter he bought the rights to a stock of old Gaumont films, including Taris, Zéro de conduite and L'Atalante. He restored the film to a form that was at least close to the film that Vigo had desired,

though it did not correspond exactly to the director's intentions. At that point, L'Atalante began its true career at Studio des Ursulines. (...) In August-September 1950, a screening of L'Atalante was held at the Festival du Film de Demain, organized under the auspices of the Cinémathèque française. The copy shown was completed by Henri Langlois thanks to various cuts given to him by Henri Beauvais. It is not an integral version (something no doubt impossible to recreate), but it was probably the most complete version possible at that time. It marked both the end of the transformations to which Jean Vigo's masterpiece would be subjected as well as the film's consecration as a classic. (Pierre Lherminier, compiled by, Jean Vigo. Œuvre de cinéma, Parigi, La Cinémathèque Française/Lherminier, 1985)

ore 14.45

Derrière les silences

LA CITE FOUDROYÉE (Francia, 1924) R.: Luitz-Morat. Sc: Jean-Louis Bouquet. In.: Daniel Mendaille (Richard Gallée), Jane Marguenet (Huguette Vrécourt), Armand Morins, Alexis Ghasne.

35mm. L.: 1424 m. D.: 65' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1984 / *print preserved in 1984.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

La Société des Cinéromans ha presentato un film che andrà annoverato tra i più curiosi e interessanti della stagione. Contrariamente a quanto avviene per la maggior parte delle produzioni, non è possibile prevederne il finale... Lo spettatore, angosciato e intrigato, attraversa tutta la gamma delle emozioni possibili, e il dramma si conclude in una risata... Per realizzare questo frenetico soggetto di Jean-Louis Bouquet, nessuno era più qualificato di Luitz-Morat. Abbiamo in mente *Cinq gentlemen maudit, La Terre du diable, Sang d'Allah*, tutti film d'avventura che hanno lasciato nei cinefili ricordi duraturi. Ma *La Cité foudroyée* li sorpassa per regia e bellezza fotografica. L'ultima parte, tra le altre cose, evoca la distruzione della torre Eiffel, l'incendio dell'Opéra e della Madeleine in maniera prodigiosamente riuscita. "Semplici modellini", diranno i detrattori del cinema e i critici intransigenti... Saranno in forte imbarazzo quando noteranno che, dietro queste rovine fittizie, i passanti camminano, vanno e vengono, dedicandosi alle loro occupazioni abituali. Allora? Come ha fatto Luitz-Morat a distruggere la torre Eiffel? È il suo segreto, segreto di esperto cineasta e di abilissimo fotografo. (Jean de Mirbel, Cinémagazine, n. 46, 1924)

*The Société des Cinéromans has presented a film that must be counted among the most curious and interesting of the season. Differently from what is true in most productions, it is impossible to predict the ending... The viewer, anxious and intrigued, goes through the entire range of emotions, and the drama ends in a laugh... To make this frenetic story by Jean-Louis Bouquet, no one was better qualified than Luitz-Morat. We remember *Cinq gentlemen maudit, La Terre du diable and Sang d'Allah*, all adventure films which left lasting impressions in the minds of film lovers. *La Cité foudroyée* however, exceeds them both for its direction and for the beauty of the photography. Among others, the last part portrays the destruction of the Eiffel Tower and devastating fires at the Opéra and the Madeleine in an incredibly realistic manner. Denigrators of cinema and harsh critics may say "just models"... They will feel deeply embarrassed when they note that, behind these fake ruins, people are walking about, they come and go, continuing with their daily routines. So? How did Luitz-Morat succeed in destroying the Eiffel Tower? That is his secret, the secret of an expert filmmaker and of skillful photography. (Jean de Mirbel, Cinémagazine, n. 46, 1924)*

ore 15.55

Omaggio al Festival du Film Maudit

ROMA CITTÀ LIBERA (LA NOTTE PORTA CONSIGLIO) (Italia, 1946) R.: Marcello Pagliero. S.: Ennio Flaiano. Sc.: E. Flaiano, Luigi Filippo d'Amico, Suso Cecchi d'Amico, Marcello Marchesi, Cesare Zavattini, M. Pagliero. F.: Aldo Tonti. Scgf.: Gastone Medin. Mu.: Nino Rota, diretta da Fernando Previtali. M.: Giuliana Attenni. Ass.R.: L. F. d'Amico. In.: Andrea Checchi (il giovane), Valentina Cortese (la ragazza), Nando Bruno (il ladro), Vittorio De Sica (il signore distinto), Marisa Merlini (Mara), Gar Moore (l'americano), Manlio Busoni, Fedele Gentile, Francesco Grand Jacquet, Rossano Licari, Ave Ninchi. P.: Marcello d'Amico per Pao Film.

35mm. D.: 81' a 24 f/s. Versione italiana / *Italian version*

Da: Fondazione Cineteca Italiana

Dopo la liberazione, Pagliero è tra i collaboratori del film di montaggio *Giorni di gloria* a fianco di Mario Serandrei, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti: sono sue le immagini delle Fosse Ardeatine, in cui furono massacrati 335 ostaggi nel marzo del 1944 (la sequenza, girata nell'agosto del 1944, mostra il delicato lavoro di identificazione dei corpi trucidati). Nello stesso periodo, quando la sceneggiatura di *Roma città aperta*, che all'inizio doveva concentrarsi esclusivamente sulla figura di un

prete appartenente alla Resistenza, viene arricchita con l'introduzione di un militante comunista, il ruolo viene affidato a Pagliero, amico di Rossellini. (...) Nel 1946, Pagliero gira il primo film di cui è completamente responsabile, *La notte porta consiglio*, conosciuto anche col titolo *Roma città libera*, con chiaro riferimento al film di Rossellini. (...) Il film è una commedia sulle delusioni che colpiscono Roma all'indomani della guerra. Mescolando ironia ed amarezza, Pagliero mette in scena due giovani che, di fronte alla miseria, trovano rifugio nel suicidio o nella prostituzione. (Jean A. Gili, in *1895*, n. 10, ottobre 1991)

After liberation Pagliero was one of the collaborators on the montage film Giorni di gloria, alongside Mario Serandrei, Giuseppe De Santis and Luchino Visconti. The images of the Fosse Ardeatine ditches, where 335 hostages were massacred in March of 1944, are his (the sequence, shot in August of 1944, shows the delicate job of identifying the slaughtered bodies). Around that same time, the screenplay for Roma città aperta, which was initially supposed to focus on a priest who took part in the Resistance, was integrated with the part of a militant communist. The part was given to Pagliero, a friend of Rossellini. (...) In 1946, Pagliero made his first film that was completely his responsibility, called La notte porta consiglio, but also known by the title Roma città libera, in clear reference to the film by Rossellini. (...) The film is a comedy about the disappointments that hit Rome right after the war. In a mixture of irony and bitterness, Pagliero puts two youth onscreen who, in the face of misery, take refuge in either suicide or prostitution. (Jean A. Gili, in 1895, n. 10, October 1991)

ore 17.20

Derrière les silences

CARMEN (Francia, 1926) R.: Jacques Feyder. Sc.: J. Feyder, dal racconto omonimo di Prosper Mérimée. F.: Maurice Desfassiaux, Paul Parguel. Scgf.: Lazare Meerson. In.: Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch (Don José), Charles Barrois, Luis Buñuel, Andrée Canti, Gaston Modot, Jean Murat, Victor Vina. P.: Films Albatros.

35mm. L.: 3824 m. D.: 163' a 20 f/s. Bn.Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment* by Gabriel Thibaudeau

Questa copia è stata restaurata nel 2001 dalla Cinémathèque Française a partire da un negativo nitrato proveniente dalle sue collezioni. Il materiale originale nitrato era privo di intertitoli. Nel 1985, è stato effettuato un primo intervento riguardante soprattutto la ricostruzione degli intertitoli a partire da una copia safety esistente. Gli intertitoli sono stati poi utilizzati nel restauro portato a termine nel 2001. Per la riproduzione delle colorazioni si è fatto riferimento a una copia nitrato anch'essa appartenente alle collezioni della Cinémathèque Française.

This version was restored in 2001 by the Cinémathèque Française, starting from a nitrate negative present in their collections. The original nitrate material had no intertitles. In 1985, initial work was done primarily regarding the reconstruction of the intertitles, working from an existing safety copy. The intertitles were then utilized for the restoration which was completed in 2001. Reference was made to a nitrate print, also belonging to Cinémathèque Française collections, in order to reproduce coloration.

Carmen va visto almeno due volte, perché solo quando ci si è liberati dell'interesse per il dramma si possono ammirare a piacimento tutta la bellezza di quest'opera, da lodare nella sua interezza. Solo quando si riesce a staccare gli occhi dalla recitazione degli artisti, quando il cuore non è più stretto dalle situazioni strazianti, sarà possibile analizzare il talento e l'arte contenuti in *Carmen*, dal punto di vista della pura messa in scena, dell'illuminazione, della fotografia. Dalla nascita del cinematografo, abbiamo già potuto applaudire molte belle cose, ma non credo sia mai stato possibile vedere qualcosa di più riuscito degli effetti notturni e degli studi di luce per l'accampamento montano dei contrabbandieri, la strada in cui si trova la taverna di Lillas Pastia, la *Porte des Capucins* in cui José monta la guardia. (Jean de Mirbel, *Cinémagazine*, 49, 1926)

Carmen must be seen at least twice, because it is only once you've freed yourself of interest for the drama that you can take pleasure in admiring the full beauty of the work, praiseworthy in its entirety. When you're able to take your eyes off the artists' interpretations, when your heart is no longer tugged at by agonizing situations, it will then be possible to analyze the talent and the art contained in Carmen, purely in terms of the mise-en-scène, the lighting and the photography. From the very beginnings of cinematography, we have had the opportunity to applaud many beautiful things, but I don't think it has ever been possible to see something more effective than the night effects and the light studies for the smugglers' mountain camp, the road where Lillas Pastia's tavern is located, the Porte des Capucins where José mounts guard (Jean de Mirbel, Cinémagazine, 49, 1926)

Donna affascinante, di una bellezza calda e seducente, due occhi nerissimi, una bocca voluttuosa, ma soprattutto una voce carezzevole e al tempo stesso densa e sensuale, Raquel non poteva essere trascurata dal cinema. Il primo film lo girò in Spagna, *Los Arlequinos de seda y oro* (1919), un'opera in tre parti che negli anni a venire fu rimaneggiata e ripresentata in unicum con il titolo *La gitana blanca*, ma fu essenzialmente la Francia che, nel corso degli anni Venti, la volle protagonista di una serie di film costruiti appositamente su di lei. Ed è perlomeno singolare il caso di un'artista il cui pregio maggiore è la voce e che diviene interprete di film in cui la voce non può udirsi. Ma tant'è, il richiamo del nome di Raquel Meller spinse i produttori francesi a realizzare delle opere costose (poi confermatesi redditizie) come *Violettes imperiales* (1922) di cui interpreterà, con lo stesso regista Henri Roussel, un remake sonoro dieci anni dopo, *La Terre promise* (1924), *Ronde de nuit* (1925) e, per la regia di Jacques Feyder, una versione della *Carmen* (1926), in cui, scapricciandosi da vera diva, la Meller ridisegnava completamente il personaggio di Merimée e ne faceva una povera vittima, preda dei cattivi Don José, Garcia e Lucas il torero. "On ne m'a pas demandé de faire un film sur *Carmen* avec Raquel Meller, mais de faire avec Raquel Meller quelque chose sur *Carmen*". Così dichiarava Feyder su *La Revue du Cinéma* (1930), ancora col dente avvelenato per i capricci e le stravaganze della focosa spagnola. (Vittorio Martinelli, in *Le dive del silenzio*, Recco, Le Mani, 2001)

She was a fascinating woman with a warm, seductive beauty, ebony eyes and a voluptuous mouth, but most importantly her voice was caressing and at the same time dense and sensual. Raquel couldn't have been ignored by the cinema. Her first film was shot in Spain, Los Arlequinos de seda y oro (1919), a work in three parts that would be reworked in the Twenties and presented as a single film entitled La gitana blanca. It was however primarily France, over the course of the Twenties, that would want her as protagonist in a series of films developed specifically for her. It is quite odd that an artist, whose best quality was her voice, became actress in films where her voice could not be heard. But the name Raquel Meller drew such crowds that it pushed French producers to make expensive works (which also proved to be profitable) such as Violettes imperiales (1922). Ten years later she would act in a sound remake of that film under the same director, Henri Roussel. Other such films include La Terre promise (1924), Ronde de nuit (1925), and under the direction of Jacques Feyder, a version of Carmen in 1926. In the latter film, enforcing her whims like a true diva, Meller completely reworked the part of Merimée, turning her into a poor victim of bad guys Don José, Garcia and Lucas the Toreador. "On ne m'a pas demandé de faire un film sur Carmen avec Raquel Meller, mais de faire avec Raquel Meller quelque chose sur Carmen", were Feyder's words in La Revue du Cinéma (1930), still annoyed over the fiery Spanish singer's extravagant, vagarious behavior. (Vittorio Martinelli, in Le dive del silenzio, Recco, Le Mani, 2001)

Sala Gino Cervi

ore 11.30

Ritrovati

THE LOVES OF CARMEN (t. it.: *Gli amori di Carmen* o *La cortigiana di Siviglia*, USA, 1928) R.: Raoul Walsh. Sc.: Gertrude Orr, dal racconto omonimo di Prosper Mérimée. F.: Lucien Andriot, John Marta. M.: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. In.: Dolores Del Rio (Carmen), Victor McLaglen (Escamillo), Don Alvarado (don José), Nancy Nash (Michaela), Rafael Valverde (Miguel), Pathilde Comont (Emilia). P.: Fox.

16mm. L.: 3018 feet D.: 89' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Museum of Modern Art

Copia 16mm con didascalie flash / *16mm print with flash intertitles*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

C'è una cosa che ricordo bene di *The Loves of Carmen*: il modo in cui Dolores del Rio trattava i suoi amanti, da vera mantide religiosa. La bella messicana era già una star arrivata. Visto il modo in cui impersonava un Casanova femmina nella vita, sapevo che non avrei avuto difficoltà a dirigerla. Passava da un ammiratore all'altro come Rahab di Gerico. Vedendo come tutti la adoravano, mi venne un'idea. Ordinai una dozzina di rose. Dolores mi sorrise quando le porsi la rosa più lunga e le spiegai come doveva servirsene. Quando lo spasimante che, evidentemente, si considera quello con le maggiori possibilità, si inginocchia umilmente ai suoi piedi, ella si serve del fiore come di un frustino per farlo strisciare. Gli spettatori furono entusiasti, le critiche ottime. (Raoul Walsh, *Each Man in his Time*, 1974)

I remember in particular about the film, it is the way that Dolores del Rio treated her lovers, just like a praying mantis. The lovely Mexican had already become a star. Seeing how she impersonated a female Casanova, I knew I would have no trouble directing her. She went from one admirer to the next like Rahab of Jericho, and was adored by all of them. Seeing that, I was hit with an idea. I ordered a dozen roses. Dolores smiled at me when I gave her the longest rose and explained

how she was to use it. When the suitor who clearly considered himself as having the best chance with her, got humbly on his knees before her, she was to use the rose as a whip to make him crawl. The spectators were enthusiastic, the reviews excellent. (Raoul Walsh, Each Man in his Time, 1974)

ore 15.00

RESTAURO DIGITALE DEL SUONO: UN WORKSHOP PRATICO

Come evento a latere del seminario organizzato da Archimedia sul restauro digitale dell'immagine, L'Immagine Ritrovata metterà a disposizione di tecnici e archivisti le sue attrezzature per il restauro digitale del suono, per un pomeriggio di esperienza concreta.

Si tratterà di un workshop pratico ed informale per permettere ai suoi partecipanti di interagire con una stazione digitale al lavoro, per permettere un'esperienza diretta delle possibilità, dei problemi e dei limiti del procedimento digitale del suono e per analizzare i passaggi principali con l'aiuto di alcuni esempi.

Il workshop è rivolto soprattutto a restauratori, archivisti e professionisti interessati alle problematiche del restauro del suono. Per consentire ai partecipanti di sfruttare al pieno le possibilità offerte dal workshop, l'accesso sarà limitato ad un numero ristretto di partecipanti. Le iscrizioni verranno raccolte durante il seminario Archimedia domenica e lunedì pomeriggio.

DIGITAL SOUND RESTORATION: A HANDS-ON WORKSHOP

As a side-event to the ARCHIMEDIA programme on digital image restoration, L'Immagine Ritrovata offers access to its equipments for digital sound restoration for an afternoon of "hands-on" experience. The workshop is designed to be informal and practical, to enable the participants to see a digital workstation at work, to have a direct experience of the possibilities, the problems and the limits of digital sound processing, as well as to discuss the issues on the base of few examples. It is mainly addressed to film restorers and archivists, and in general to professionals interested in the issue of film sound restoration.

In order to keep this practical "workshop-like" structure, the access will be limited to a restricted number of participants; the applications will be accepted during the Digital workshop hours on Sunday and Monday afternoon.

Cortile di Palazzo d'Accursio

Ore 22.00

Ritrovati e restaurati

DIRECTEUR'S ZORGEN (A manager's worries, Olanda, 1928) P.: Polygoon

35mm. L.: 143m. D.: 6' a 24 f/s bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

AMSTEL BIER (Amstel Beer, Olanda, 1928)

35mm L.: 63 m. D.: 2' a 24 f/s bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

DE BIOSCOOP IS GEEN FIETSENSTALLING (The cinema theater is no bike shed, Olanda, 1928)

35mm. L.: 34 m. D.: 1' a 24 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

BEZOEK VAN 300 AMERIKAANSCH HOTELIERS AAN ONS LAND (Visit of 300 American hoteliers to our country, Olanda, 1928) P.: Orion

35mm. L.: 121 m. D.: 7' a 24 f/s. Bn. Didascalie olandesi e inglesi / *Dutch and English intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Uno degli aspetti meno esplorati della storia del cinema è il programma. Questa mancanza di attenzione è ancor più sorprendente se si considera che il programma è stato la formula abituale per la presentazione dei film per almeno sei o sette decenni. Mentre oggi andiamo a vedere un film, prima degli anni '60 andavamo a vedere *dei film*. Un progetto di ricerca del Nederlands Filmmuseum sul programma (cinematografico) cerca di correggere questa situazione, considerando la proiezione di film nella sua forma originaria ed interrogandosi sui suoi possibili effetti. Sicuramente ci sono valide ragioni, in particolare per un festival come *Il Cinema Ritrovato*, per mostrare film presi singolarmente o raggruppati per autore, casa di produzione o

genere. Tuttavia, come esperimento, alcuni film del festival saranno preceduti da un programma di corti. C'erano diversi modi di organizzare la programmazione dei film. Poteva essere copiata la struttura modulare del teatro di varietà, in cui trovarono spazio la maggior parte delle prime proiezioni cinematografiche. L'ordine dei film, però, come indica una ricerca condotta sui programmi della Mutoscope & Biograph Company, poteva anche essere dettato da ragioni più forti, creando legami tematici o narrativi; nel cinema dei primi tempi, infatti, la programmazione e il montaggio potevano essere indistinguibili. Alla fine degli anni '10 emerse una chiara distinzione tra il lungometraggio principale e il cosiddetto programma di corti. La posizione di questi ultimi divenne più o meno fissa, occupando lo spazio che precedeva il film. In molti casi è difficile stabilire in cosa consistessero esattamente questi cortometraggi, visto che l'attenzione di pubblicità e critica si concentrò sempre di più sui lungometraggi (la proiezione per la stampa deve aver rafforzato questa tendenza). Mentre i volantini precedenti agli anni '20 riportavano l'intero programma dei film (e il loro contesto), in quelli più recenti e nei libretti illustrativi mancano spesso persino i titoli, ed è per questo motivo che risulta complesso reperire i programmi completi degli spettacoli. Il programma dei corti che precede le proiezioni all'aperto in questa edizione de *Il Cinema Ritrovato* è dunque necessariamente una ricostruzione fittizia. Ciò nonostante ci permette di formulare alcune ipotesi circa i suoi possibili effetti all'interno del programma, due dei quali verranno ora brevemente presi in considerazione.

In primo luogo, il modo di rivolgersi al pubblico. I vari generi inseriti nel programma, ad esempio cinegiornali, attualità, cartoni animati, pubblicità, documentari turistici o industriali, cortometraggi comici, cortometraggi musicali o vari messaggi testuali, rimandano alle origini teatrali del cinema, garantendo un intrattenimento per tutti gusti e per l'intera serata. Inizialmente la loro composizione mantenne il formato modulare. Una scelta questa, incoraggiata dal fatto che agli spettatori veniva concesso di entrare in sala in ogni momento, nonostante l'elevato numero di cortometraggi comici avrebbe messo lo spettatore in condizione di sentirsi rapidamente parte del pubblico. Le critiche suscitate da questo modo particolare di comporre il programma, che assomigliava, secondo Louis Delluc ad un'insalata, coincisero con l'invocazione di un cinema come arte e con l'ascesa del lungometraggio di stampo narrativo.

Inoltre, sembra che le strategie narrative dei lungometraggi, piuttosto che il programma nel suo insieme, riuscissero ad attirare progressivamente gli spettatori 'all'interno' della proiezione. Alcune strategie più dirette di coinvolgimento, discorsi e testi filmati, canzoni che richiedevano la partecipazione attiva degli spettatori, quiz e a altri film che chiamavano direttamente in causa il pubblico, tendevano ad essere limitati al programma dei cortometraggi. Nonostante questo suggerisca una netta linea di demarcazione tra le varie modalità di rivolgersi al pubblico o tra *fiction* e *non-fiction*, un altro importante effetto del programma contribuisce a metterle in discussione: i nessi, spesso invisibili, che gli spettatori creavano tra due o più film consecutivi. Il fatto che, perlomeno agli albori del cinema, produttori e distributori fornissero istruzioni per la programmazione per evitare cambiamenti d'umore troppo bruschi o per evitare una 'contaminazione' dannosa (o, come la definisce lo storico del cinema Yuri Tsivian, "un'infelice prossimità") suggerisce che si trattava di un fenomeno diffuso. Tuttavia, era possibile che si creassero anche dei nessi più riusciti quando ad esempio lo stato d'animo, la situazione o l'ambientazione di un cortometraggio venivano rievocati dal lungometraggio seguente.

La programmazione del cine-club traeva vantaggio dalle affinità stilistiche o artistiche percepite, creando programmi più omogenei ed esteticamente ambiziosi.

Il programma dei cortometraggi che precede *Gribiche* si concentra sullo 'state of the art' di diversi generi cinematografici. Tuttavia, un approccio in termini di sviluppo o progresso, incentrato solitamente sul lungometraggio o sul cinema d'avanguardia, sembra non considerare il fatto che i generi cinematografici differiscono considerevolmente in quanto a stile, tecnica, argomento o strategie enunciative. Nonostante alcuni generi, quali il cinegiornale o il documentario turistico possano sembrare sorpassati, persino 'ibernati' rispetto ai lungometraggi, c'è da chiedersi quanto sia valido considerare questo aspetto in termini negativi. Tali generi stabiliscono una continuità con forme più antiche di intrattenimento (proiettato), come nel caso del notevole spettacolo della lanterna magica, dimostrando in tal modo la fondatezza di una storia del cinema 'regressiva'.

Inoltre, è possibile che le innovazioni tecniche o stilistiche fossero controproducenti rispetto allo scopo che l'inserimento nel programma dei vari generi avrebbe dovuto raggiungere (informare, invitare gli spettatori a partecipare ad attrazioni imminenti, metterli di buon umore ecc.). Oltretutto, le loro caratteristiche distintive stilistiche e tecniche, agivano da contrasto rispetto alla presentazione principale, mettendo in rilievo, ad esempio, le differenze tra la fiction vera e propria e quei film più esplicitamente basati sulla realtà, sia nell'accezione di 'attualità' sia in quanto cinema che mostra se stesso (trailer pubblicitari, annunci, etc).

La storia del cinema, in particolare del cinema nazionale, è stata tradizionalmente considerata dal punto di vista della produzione. Con il programma dei cortometraggi, tuttavia, appare più promettente adottare un approccio diverso. I cortometraggi riflettevano spesso il contesto nazionale o locale della cultura cinematografica: attraverso telegiornali nazionali, pubblicità di prodotti nazionali o filmati riguardanti il cinema stesso in cui il pubblico assisteva alle proiezioni (istruzioni, annunci, trailer, ecc.). L'inserimento di un film straniero all'interno di un programma di ambito locale e/o nazionale, suggerisce inoltre la sua appartenenza per esposizione e audience, alla storia del cinema nazionale dei paesi in cui è stato distribuito. (Nico De Klerck, Nederlands Filmmuseum)

One of the most under-researched aspects of cinema history is the programme. This lack of attention is all the more surprising if we take into account that for at least six or seven decades the programme was the normal format in which films were exhibited. Whereas nowadays we go to a movie, before the 1960s we went to the movies. A research project in the Nederlands Filmmuseum about the (film) programme tries to redress this situation by considering film exhibition in its original format and by asking what the effects of this form of presentation may have been. Surely there are valid reasons, particularly at a festival such as Il Cinema Ritrovato, to show films individually or grouped by auteur, studio or genre. Nevertheless, as an experiment a few of the longer festival films will be preceded by a programme of shorts.

As far as the projected part of the programme is concerned, there were various ways into which the films could be organized. The modular structure of the variety theatre programme – in which the majority of early film screenings found their first home – could be copied. But the order of films, as research on the Mutoscope & Biograph Company's programmes indicates, could also be used in more meaningful ways, by creating thematic or narrative links; in early cinema, programming and editing could be, in fact, indistinguishable. In the late 1910s a distinct division emerged between the main feature and the so-called programme of shorts. The latter's position became more or less fixed, occupying the slot before the main film. Exactly what these programmes of shorts consisted of can often only be formulated in general – and generic – terms, as both publicity and critical attention increasingly focused on the feature (the press screening must have reinforced this tendency). Where handbills in the early teens and before always listed the entire line-up of films (and their context), in later handbills and booklets we often look for all the titles in vain. As a result, information about actual, complete film programmes is hard to come by. The programmes of shorts preceding the open air screenings in this edition of Il Cinema Ritrovato are, therefore, necessarily fictitious. Nevertheless, they allow us to speculate about possible effects of the programme. Two of these effects will now be briefly discussed.

Firstly, mode of address. The various genres programmes contained – e.g. newsreel, actuality, cartoon, commercial, travelogue, industrial, comedy short, musical short or various textual messages – are reminiscent of film screenings' theatrical origins, typically providing a wide-ranging, full-evening's entertainment. Their composition initially retained the modular format. This was reinforced by the fact that spectators were often allowed to enter the show at any given time, although the high number of comedy shorts would have enabled the individual spectator to feel part of an audience quickly. Criticism of this particular way of composing a programme – resembling, according to Louis Delluc, a 'salade' – coincided with pleas for cinema as an art form as well as with the rise of feature narrative film. Furthermore, it seems that the narrative strategies of the feature films, rather than the programme as a whole, became increasingly responsible for drawing spectators 'into' the screening. More direct forms of address – filmed speeches and texts, as well as sing-alongs, quizzes and other films inviting audiences to act – tended to be restricted to the programme of shorts.

Even though this suggests a clear dividing line between various modes of address or between non-fiction and fiction, these distinctions could be undermined by another important effect of the programme: the – often unforeseen – links spectators created between consecutive films. The fact that, certainly in the earlier days of cinema exhibition, producers and distributors issued guidelines for programming in order to avoid too sudden changes in mood or to prevent disruptive contamination (or, in the words of film historian Yuri Tsivian, 'unfortunate proximity'), suggests that this phenomenon was prevalent. Naturally, more fortunate links could occur as well, when the mood, situation, an object or location of a short was echoed later in the feature. Cine club-programming capitalized on perceived stylistic or artistic affinities, creating more homogenous and aesthetically ambitious programmes.

The programme of shorts preceding Gribiche focuses on the 'states of the art' of different film genres. An approach in terms of development or progress, usually centering on the feature fiction or avant-garde film, does not take into account that film genres differed widely in terms of style, technique, subjects or mode of address. Even though some genres, such as the newsreel or the travelogue, may seem old-fashioned, even frozen, in comparison with fiction feature films, it is doubtful whether this should be formulated in negative terms. Not only do such genres demonstrate a continuity with older forms of (projected) entertainment (notably the magic lantern show), thereby as it were making a case for a 'regressive' cinema history. Also, it may well be that stylistic or technical innovation was counter-productive to the work various genres were supposed to do in the programme (inform, invite spectators to coming attractions, get them into the mood, etc.). Moreover, their distinctive stylistic and technical features acted as a foil to the main presentation, thereby highlighting, for instance, the contrast between pure fiction and films that were more explicitly based on reality, whether in an actuality-sense or in terms of the cinema show itself (trailers, announcements, etc.).

Cinema history, particularly national cinema history, has been traditionally approached from the point of view of production. With the programme of shorts, however, a different approach appears more promising. The shorts often reflected the national or local context of cinema culture: through national news items, commercials for national products or messages concerning the very theatre in which people watched the programme (instructions, announcements, trailers, etc.).

Being embedded in a programme of local and/or national scope also signals that a foreign main feature, from the point of view of exhibition and of audiences, belongs to the national cinema history of the countries it was released in. (Nico De Klerck, Nederlands Filmmuseum)

Derrière les silences

TIRE AU FLANC (Francia, 1928) R.: Jean Renoir. Sc.: Jean Renoir, Claude Heymann, dalla pièce di André Mouëzy-Eon e A. Sylvane. Didascalie: André Rigaud. F.: Jean Bachelet, P. Engsburg. Scgf.: Eric Aaes. Dir.P.: Pierre Braunberger. Ass.R.: André Cerf, Lola Markovitch, Armand Pascal. In.: Georges Pomiès (*Jean Dubois d'Ombelles*), Michel Simon (*Joseph Turlot, il domestico*), Félix Oudart (*il colonnello Brochard*), Jean Storm (*il luogotenente Daumel*), Maryane (*Mme Blandin*), Jeanne Helbling (*Solange Blandin*), Kinny Dorlay (*Lily Blandin*), Fridette Fatton (*Georgette, la cameriera*), Paul Velsa (*il caporale Bourrache*), Manuel Raabi – pseudonimo di Rabinovitch (*il maresciallo*), Louis Zellas (*Muflot*), Esther Kiss (*Mme Fléchois*), Catherine Hessling (*la maestra nella foresta / una ragazza davanti alla caserma*), André Cerf (*un soldato*), Max Dalban (*un soldato*), Roland Caillaud (*il sergente*), Mme Abdalla (*la cantante alla festa del reggimento*), Breugnot, Clerjane, Got, Delacour, Fournier e La Montagne (*la squadra*).D.: Les Films Armor / Les Editions Pierre Braunberger. P.: Néo-Film.

35mm. L.: 2331 m. D.: 103' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1963 / *print preserved in 1963.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Se si crede agli storici del cinema, *Tire au flanc* non è altro che uno scadente vaudeville, sfilacciato e privo d'interesse. Se lo si giudica dalle reazioni entusiaste del pubblico della Cinémathèque, si tratta invece di uno dei film più buffi mai girati in Francia, nonché una delle migliori pellicole mute del regista. Senza dubbio *Tire au flanc* è, tra i film di Renoir, quello in cui si sente maggiormente l'influenza di Chaplin; è probabile che Vigo lo abbia guardato attentamente prima di girare *Zéro de conduite*; il film di Renoir sta alla vita in caserma come quello di Vigo sta alla vita in collegio. È la stessa costruzione attraverso sketch molto corti di otto o dieci inquadrature; l'arrivo alla caserma, la puntura, le prove con le maschere antigas nella foresta di Fontainebleau, ognuna di queste scene è uno schizzo spassoso. (...) Sono pochi i film in cui si avverte con tanta chiarezza la lotta condotta da un cineasta avido di movimento contro un'apparecchiatura incline alla fissità, pochi i film in cui la vittoria del regista sulle contingenze è a tal punto evidente. Le moine infantili di Michel Simon annunciano e promettono le più ammirevoli smorfie del cinema francese, quelle di Bruel, Caussat, Boudu e di Père Jules. (François Truffaut, in André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, G. Lebovici, 1971)

If we listen to film historians, Tire au flanc is nothing but a second-rate vaudeville, sloppy and uninteresting. If we judge from the enthusiastic reaction of the audience at the Cinémathèque, it is instead one of the funniest films ever made in France, as well as one of the best silent films by the director. Without a doubt, among Renoir's films Tire au flanc has the strongest Chaplin influence. It is likely that Vigo watched it carefully before shooting Zéro de conduite; Renoir's film is to military life what Vigo's film is to boarding school life. The construction is the same, with short sketches of only eight or ten shots; arrival at the barracks, the injection, exercises with gas masks in the Fontainebleau forest, every one of these scenes results as a hilarious sketch. (...) There are few films where it is so easy to see a director thirsting for movement fighting against a device inclined to stillness, few films where the director's victory over the contingencies is so clear. The infantile simpering of Michel Simon is an announcement and promise of the most admirable faces in French cinema, those of Bruel, Caussat, Boudu and Père Jules. (François Truffaut, in André Bazin, Jean Renoir, Paris, G. Lebovici, 1971)

Mercoledì / Wednesday 4

Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE - Terza avventura: Le rendez-vous fatal (Francia, 1925) R.: Jean Epstein. 35mm. D.: 26' a 22 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

ore 9.30

02/04/03

47

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

HIS OWN LAW (USA, 1920) R.: John Parker Read Jr. Sc.: E. Magnus Ingleton, da una storia di Frank Brownlee. F.: J.O: Taylor. M.: Ralph H. Dixon. Scgf.: Charles Kyson, W.L. Heywood, Harvey C. Leavitt. Ass.R.: Scott. R. Beal. Didascalie disegnate da F.J. van Halle, Carl Schneider, Leo H. Braun. In.: Hobart Bosworth (J.C. MacNeir), Rowland V. Lee (Jean Saval), Jean Calhoun (Sylvia). P.: J. Parker Read Jr. D.: Goldwyn Distributing Corp.

35mm. L.: 1780 m. D.: 81' a 20 f/s Didascalie inglesi / English intertitles

Da: Cinémathèque Royale de Belgique, con la collaborazione della Library of Congress

Copia imbibita realizzata con il metodo Desmet / *print tinted with Desmet method*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Kevin Brownlow, riferendosi alle memorie inedite di Rowland V. Lee, racconta che il film fu cominciato da Irwin Willat. Dopo tre settimane, Willat si ammalò e fu sostituito da Roy Marshall. Ma anche Marshall, poco prima della fine delle riprese, si ammalò, e la produzione chiese a Lee di terminare il film. In seguito a questa esperienza, Rowland V. Lee ebbe la possibilità di diventare regista a tempo pieno, come desiderava. Aggiungiamo che la stessa storia è raccontata talvolta a proposito di un altro film attribuito a J. Parker Read jr. (*A Thousand to One*), e che alcune fonti sostengono che *His own Law* fu iniziato da Frank Borzage. Ad ogni modo, sembra proprio che le riprese del film siano state piuttosto movimentate. Le prime scene, ambientate nei bassifondi di San Francisco, appaiono in completa rottura con il resto: colpiscono per la loro volontà di realismo, la composizione minuziosa delle inquadrature, la cura riservata all'illuminazione. Le scene successive seguono maggiormente la routine. Lo stile della fotografia talvolta cambia completamente da una sequenza all'altra. Passiamo da un'illuminazione classica a una molto dura che gioca sui contrasti. Sempre secondo Brownlow, questo sarebbe forse dovuto al fatto che Irvin Willat, che già era stato operatore, aveva l'abitudine di imporre il proprio stile di illuminazione nelle riprese che dirigeva. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

According to Kevin Brownlow, who in turn makes reference to the unpublished memoirs of Rowland V. Lee, the film was begun by Irwin Willat. Three weeks into shooting, Willat fell ill and was replaced by Roy Marshall. However, shortly before shooting was over, Marshall fell ill as well, and Lee was asked to finish the film. Following this experience, Rowland V. Lee had the opportunity fulfill his wish to become a full-time director. We would like to add that the same story is sometimes also told in regard to a film attributed to J. Parker Read jr. (*A Thousand to One*), and some sources claim that *His Own Law* was begun by Frank Borzage. In any case, it would seem that the shooting stage of the film was quite lively. The first scenes, set in the slums of San Francisco, break completely with the rest. They stand out for their willful realism, for the detailed composition of the shots, the care paid to the lighting. Following scenes are more in line with routine. The photography style sometimes changes completely from one sequence to the next. We move from classic lighting to a more harsh lighting that plays with contrast. According to Brownlow, this is because Irvin Willat, who had worked as a cameraman, had the habit of imposing his personal lighting style in the shots he directed. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

ore 10.50

Ritrovati & Restaurati / Recovered & restored

LE SUE PRIGIONI (Italia, 1948) R.: Giorgio Bianchi. In.: Maria Denis

35mm. D.: circa 10' a 24 f/s. Versione italiana / *Italian version*

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Alla presenza di Maria Denis. Presenta Tatti Sanguineti / Special guest: Maria Denis. Introduced by Tatti Sanguineti

LA MAESTRINA (Italia, 1942) R: Giorgio Bianchi. Sc.: Augusto Mazzett, Giorgio Bianchi, dalla commedia omonima di Dario Niccodemi. F.: Mario Craveri. Mu.: Alessandro Cicognini. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Ottavio Scotti, Liub Christoff. C.: Gino Sensani. Dir.P.: Attilio Fattori. Su.: Carlo Passerini. In.: Maria Denis (Maria Bini, la maestrina), Nino Besozzi (il sindaco), Virgilio Riento (Pallone), Elvira Betrone (la direttrice), Clara Auteri, Angela Lavagna, Amalia Beretta, Umberto Sacripante, Annibale Betrone, Giacomo Moschini, Luciana Lucarelli. P.: Nembo Film. D.: Artisti Associati.

35mm. D.: circa 83' a 24 f/s. Versione italiana / *Italian version*

Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Nella primavera del '46, la lavorazione del film *Cronaca nera* (regista Giorgio Bianchi) viene bruscamente interrotta. La notizia rimbalza sulle prime pagine di tutti i giornali: Maria Denis, l'attrice dal viso acqua e sapone, l'ingenua e modesta fidanzatina d'Italia, è incarcerata con l'accusa di collaborazionismo. Siamo davanti ad una delle tante pagine oscure di un periodo in cui, dice oggi l'attrice, "tutti gli italiani hanno tirato fuori il peggio". Maria Denis rievoca l'episodio, con grande lucidità, nella biografia *Il gioco della verità*, dove chiarisce i suoi rapporti con il famigerato Pietro Koch ("un uomo il cui nome resta

sinonimo d'infamia”), gli sforzi compiuti e i torti subiti per liberare dalla prigionia l'uomo di cui si innamorò fatalmente, Luchino Visconti. Di *Cronaca nera* l'attrice ricorda ben poco, dubita anche di averlo mai visto: “Subito dopo l'assoluzione partii per Parigi. Mia sorella mi aveva indicato uno psicanalista, e io ci andai, anche se fino a quel momento credevo di essere in grado di superare da sola le vicende dolorose”. A distanza d'anni, la ferita non si è ancora riemarginata: “Sento di non aver nulla da rimproverarmi, ho sempre agito con coraggio ed onestà. Oggi, non ho ancora perdonato, ma se ritorno su quelle vicende non è per ottenere compassione: voglio far chiarezza su ciò che è successo, sul male che mi è stato fatto, una volta per tutte”. All'epoca, il documentario *Le sue prigioni* ricostruisce l'accaduto: “Ma la disgrazia umana e professionale che mi ha colpito – dice l'attrice – è tutt'altra cosa”. Maria Denis entrò nel cinema per caso e ci rimase con ostinazione. Dal 1933, è la brava ragazza di tanti successi, ancora oggi ingiustamente snobbati: “Dimenticare in fretta, del resto, è uno dei grandi difetti della cultura italiana. Abbiamo la tendenza ad entusiasmarci per un breve lasso di tempo, senza soffermarci ed approfondire”. L'attrice ha lavorato con Genina (*L'assedio dell'Alcazar*), Carlo Ludovico Bragaglia (*Pazza di gioia*), Alessandrini (*Seconda B*), Gallone (*Le due orfanelle*), Palermi, il prediletto Poggioli (*Addio, giovinezza!, Sissignora*). Pietro Bianchi, “regista perfetto e uomo delizioso”, la dirige in *La maestra*: “La vita è dura per tutti, anche oggi; il cinema di quegli anni era un mezzo per trascorrere alcuni momenti non tanto in un mondo da sogno, ma in atmosfere più pacate. Poi è venuta, per quei film, l'epoca del disprezzo, il neorealismo che intendeva mostrare le tragedie per educare il popolo. Ogni cosa, però, ha un valore solo se inserita nel suo contesto. Se si estrapolano quei film dall'epoca in cui furono girati, non si riuscirà a comprenderne il significato”. La fulgida carriera di Maria Denis, si interrompe con la violenza e le calunnie. Tornata da Parigi, interpreta nel 1949 *La fiamma che non si spegne* di Cottafavi, film travolto dalle accuse di filofascismo: “In realtà, era una storia di eroismo purissimo. Avrei voluto organizzare una proiezione per i rappresentanti del PCI e chieder loro cosa mai vi trovassero di fascista”. Disgustata, Maria Denis abbandona il cinema. (Andrea Meneghelli)

During the Spring of '46, work on the film Cronaca nera (director Giorgio Bianchi) was abruptly brought to a halt. The news ended up on the front pages of all the newspapers: Maria Denis, fresh-faced actress, Italy's naive and virtuous fiancée, was imprisoned under accusations of being a collaborationist. We are facing one of many dark times, during a period when, as the actress says today, “all Italians showed the worst of themselves”. With great clear-sightedness, Maria Denis recalls the episode in the autobiography Il gioco della verità, where she makes clear her relationship with ill-famed Pietro Koch (“a man whose name has remained synonymous with infamy”), the pains she went to and the wrongs she withstood to free from imprisonment the man she had fallen fatally in love with, Luchino Visconti. The actress remembers little of Cronaca nera, even doubting whether she ever saw it: “Right after I was absolved, I left for Paris. My sister had given me the name of a psychoanalyst, and I went, even if until that time I had thought I would be capable of overcoming those painful events on my own”. Years later, her wounds have not completely healed: “I don't feel that I have anything to blame myself for. I always acted with courage and honesty. I haven't forgiven yet, but my going back over those events today is not an asking for compassion. I want to clarify what happened, the wrongs that were done to me, once and for all”. At the time, the documentary Le sue prigioni was a reconstruction of what happened: “But the human and professional disgrace I was covered in – states the actress – is something else entirely”. Maria Denis entered into cinema by chance, and she remained there by stubbornness. Starting in 1933, she was the good girl with many successes that are unjustly snubbed still today: “On the other hand, forgetting fast is one of the flaws of the Italian culture. We have a tendency to get enthusiastic for a brief period of time, without stopping and going further in depth”. The actress worked with Genina (L'assedio dell'Alcazar), Carlo Ludovico Bragaglia (Pazza di gioia), Alessandrini (Seconda B), Gallone (Le due orfanelle), Palermi, Poggioli's favorite (Addio, giovinezza!, Sissignora). She worked under the direction of Pietro Bianchi, “a perfect director and a wonderful man”, in La maestra: “Life is hard for everyone, even today; the cinema of those years was a way of spending a few moments, not so much in a dream world, but in a calmer environment. Then came the time of disdain for those films, the neo-realism that intended upon showing tragedies to educate the people. Things only have value, though, when put into context. If you take those films out of the era in which they were made, it's impossible to understand their meaning”. The bright career of Maria Denis was interrupted with violence and slandering. Upon her return from Paris, in 1949 she acted in La fiamma che non si spegne by Cottafavi. The film was devastated by accusations of fascist leanings: “In reality it was a story of pure heroism. I would have like to have organized a showing for the Italian Communist Party, to ask them what they found to be so fascist about it”. Disgusted, Maria Denis left the cinema. (Andrea Meneghelli)

ore 14.45

Omaggio a Lon Chaney

THE SCARLET CAR (USA, 1917) R.: Joe De Grasse. Sc.: William Parker, dal romanzo omonimo di Richard Harding Davis. F.: King Gray. In.: Lon Chaney (Paul Revere Forbes), Franklyn Farnum (Billy Winthrop), Edith Johnson (Beatrice Forbes), Sam De Grasse (Ernest Peabody), Howard Crampton (Cyrus Peabody), Al W. Filson (Samuel Winthrop), William Lloyd (Jim Pettit), Lon Poff, Nelson McDowell. P.: Universal / Bluebird Photoplays.

35mm. D.: 52' a 18 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*
Da: Photoplay Productions
Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Il marchio Bluebird aveva una grande fama, anche quando i film venivano prodotti in fretta e a basso costo - come la maggior parte delle produzioni Universal, questi film erano pensati per il pubblico poco esigente delle aree rurali. La fama della Bluebird era arrivata fino al Giappone, dove influenzò molti dei nuovi registi del paese. Richard Harding Davis era un prolifico scrittore di romanzi d'avventura, decine dei quali vennero utilizzati come soggetti nel cinema muto. Molti avevano un taglio patriottico e in questo caso si trattava di Paul Revere, il celebre rivoluzionario che, nella Guerra d'Indipendenza, aveva dato l'allarme ai coloni con il suo: «Arrivano gli Inglesi!» Chaney, nei panni di un personaggio che ha il doppio dei suoi anni (all'epoca ne aveva 34), è quasi irriconoscibile. Joseph De Grasse e sua moglie Ida May Park, sceneggiatrice e regista, lo incoraggiarono a interpretare questi ruoli, i quali ebbero un lungo seguito di successi (realizzarono insieme più di 60 film per l'Universal). Lo stile di De Grasse era confuso ma energico, con un uso sfrontato del primo piano e un montaggio brusco. A suo fratello Sam, membro della compagnia di D.W. Griffith, venne assegnata la parte del banchiere storpio. L'anno prima aveva recitato in *Intolerance*. Howard Crampton aveva avuto un ruolo di primo piano nel famoso e scandalistico *Traffic in Souls*, prodotto dalla Universal. (George Loane Tucker, 1913)

The Bluebird brand had a high reputation, even though the pictures were made rapidly and cheaply - like most of the Universal product, the films were intended for the undemanding audiences of rural districts. The reputation of Bluebirds extended even to Japan, where they impressed many of the country's new film-makers. Richard Harding Davis was a prolific writer of adventure stories, and dozens were made into silent films. Many had a patriotic slant - this one involves Paul Revere, the celebrated revolutionary, who warned the colonists "the British are coming!" in the War of Independence. Chaney, playing twice his age (he was 34 at the time), is almost unrecognisable. Joseph De Grasse, and his writer-director wife Ida May Park, encouraged him in these roles and they had a highly successful run, making more than 60 pictures together for Universal. De Grasse had a punchy, energetic style, with bold close-ups and sharp cutting. His brother Sam, a member of the D.W. Griffith stock company, was cast as a crooked banker. The previous year he had played in Intolerance. Howard Crampton had had a prominent role in Universal notorious shocker Traffic in Souls. (George Loane Tucker, 1913)

Franklyn Farnum non ha nulla a che fare con William o Dustin Farnum, come sosteneva il dipartimento pubblicità della Universal. Il suo vero nome era William Smith. Nel cinema fu il primo degli attori poco conosciuti a utilizzare uno pseudonimo famoso - poi fu la volta di Richard Talmadge e di William Fairbanks. Farnum recitò in numerosi western e serial degli anni '20, per poi passare a ruoli di caratterista negli anni '30. (Kevin Brownlow, Photoplay)

Franklyn Farnum was no relation of either William or Dustin Farnum, although Universal's publicity department pretended he was. His real name was William Smith. He was the first example in pictures of the little-known actor taking a famous name - later came Richard Talmadge and William Fairbanks. Farnum played in Westerns and serials throughout the 1920s, reverting to character roles in the 1930s. (Kevin Brownlow, Photoplay Productions)

ore 15.50

Welles Unedited

F FOR FAKE TRAILER (1976) R.: Orson Welles. Sc.: O. Welles, Oja Kodar. F.: Gary Graver, Michael Stringer, In.: O. Welles, O. Kodar, G. Graver, Elmyr de Hory, Clifford Irving.

Beta SP. D.: 10'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

Per la distribuzione negli Usa di *F for Fake*, nel 1976 Welles ha prodotto un trailer che non conteneva soltanto alcuni brani del film ma anche materiali nuovi girati con Gary Graver, Oja Kodar, lo stesso Welles e una tigre bengalese. Questo trailer persegue lo stesso principio di *F for Fake* portandolo all'esasperazione: si fanno domande a persone che non esistono nemmeno nel film. Siccome il trailer non fu poi usato dal distributore americano, oggi esiste solo una copia lavoro in bianco e nero in 35mm che è stata riversata in video digitale. I lavori di restauro previsti dal Filmmuseum München per il trailer consistono anche nel prelevare le scene provenienti dal film *F for Fake* e inserirle, nella loro versione a colori di prima generazione, nel montaggio del trailer, al fine di garantire una copia migliore entro il 2002. (Stefan Droessler)

For the U.S. distribution of F for Fake, in 1976 Welles made a trailer containing not only scenes from the film but also new material shot with Gary Graver, Oja Kodar, Welles and a Bengal tiger. The trailer is based on the same principle as F for

Fake, taking itself to the point of exasperation: questions are asked to people who don't even exist in the film. Since the trailer was never used by the American distributor, today there exists only a 35 mm black and white copy that has been transferred to digital video. Restoration works on the trailer, planned by the Filmmuseum München, consist in taking the scenes which come from the film F for Fake and including them, in their original first generation color version, in the trailer in order to create a better copy by 2002. (Stefan Droessler)

ORSON WELLES' SHYLOCK (1938-1973) R., sc., p.: Orson Welles. F.: Gary Graver. In.: Orson Welles.
Beta SP. D.: 25'. Versione inglese / *English version*
Da: Filmmuseum München
Restauro nel 2001 dal Filmmuseum München

Welles rimase affascinato per tutta la vita dal ruolo di Shylock: lo ha recitato in teatro sul palcoscenico, lo ha inciso su disco, lo ha interpretato al cinema e in televisione. Il film evidenzia fino a che punto Welles si fosse concentrato su determinati temi e argomenti, elaborandone continue varianti. Qui vengono riuniti vari materiali in cui Welles pronunciò le parole di Shylock: un'incisione discografica (1938), un'apparizione durante uno show televisivo (1967), il frammento di un adattamento cinematografico della pièce (1969) e alcune riprese non utilizzate del monologo di Shylock in una messinscena in Francia (1971) e in Spagna (1973). Il suono è stato rimasterizzato in digitale, senza alcuna modifica all'originale modulazione della voce. Per quanto riguarda i materiali visivi, vi sono stati semplicemente diminuiti i *dropout* e eliminati i punti asincroni nel montaggio; per il resto, non sono state apportate correzioni sul piano del colore o della qualità dell'immagine. Il disegno di Welles inserito nel montaggio è tratto dal volume *The Merchant of Venice*, pubblicato a suo tempo contemporaneamente al disco. (Stefan Droessler)

*Welles was fascinated for his entire life by the role of Shylock. He played the part onstage at the theater, he recorded it on an album, and he played it both on film and for television. The film shows the degree to which Welles concentrated on certain topics and issues, constantly developing variants. Here, various materials where Welles recites the words of Shylock have been compiled: the recording of an album (1938), an appearance on a television show (1967), a fragment from a film adaptation of the play (1969), and several unused clips of the Shylock monologue from a staging in France (1971) and in Spain (1973). The sound was digitally remastered, without any changes in the original voice modulation. In regard to the visual material, the dropouts were decreased and the asynchronous points in the editing were eliminated. No corrections were made to color or image quality. The drawing by Welles that was edited in was taken from the volume *The Merchant of Venice*, originally published at the same time as the album. (Stefan Droessler)*

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK - Terzo episodio: THE POLICE (Inghilterra, 1955) R, s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC.
Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*
Da: Filmmuseum München
Presenta / *Introduced by* Stefan Droessler (Filmmuseum München)

ore 16.45

Derrière les silences

EN RADE (Francia, 1927) R.: Alberto Cavalcanti. S, sc.: A. Cavalcanti, Claude Heymann. F.: James Rogers. Scgf.: Erik Aaes. Ass.R.: A. Cerf, J. Bouissounouse. In.: Nathalie Lissenko (*la lavandaia*), Catherine Hessling (*la domestica*), Thomy Bourdelle (*il docker*), Philippe Hériat (*l'idiota*), Georges Charlia (*il figlio della lavandaia*). P.: Néo-films.
35mm. L.: 1950 m. D.: 100'. a 18 f/s. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
Da: Fondazione Cineteca Italiana.
Restauro effettuato da Nederlands Filmmuseum e Fondazione Cineteca Italiana / *Restored by Nederlands Filmmuseum and Fondazione Cineteca Italiana*
Accompagnamento al pianoforte di Antonio Coppola / *Musical accompaniment by Antonio Coppola (piano)*

En rade, prodotto da Pierre Braunberger, è molto diverso da *Rien que les heures*, è pura fiction e non un film sperimentale, ma è ugualmente, come ha detto lo stesso regista, “un film molto attento alla forma, nel quale non ho fatto concessione alcuna e la cui trama è assai poco convenzionale”. Assurdamente, la critica dell'epoca evocò il nome di René Clair, e a nessuno venne in mente di accostare il film al cinema svedese, per il quale Cavalcanti nutriva una profonda ammirazione, quel cinema che riesce ad essere poetico senza mai voler “fare della poesia”. Forse c'è un'eco del grande Stiller in questo dramma di un giovane che vaga per il porto sognando terre lontane ed è amato da una ragazza succube della madre. Il ritmo del film, le sue immagini (un

vetro segnato da gocce di pioggia, il viso pensoso di una donna), l'assenza del gioco puramente formale tipico di molti film d'autore di quel periodo, rendono *En rade* un oggetto pressoché unico, uno di quei film che dimostrano a quale livello di perfezione fosse giunto il cinema muto. (Antonio Rodrigues, Alain Marchand, *Griffithiana*, 60/61, ottobre 1997)

*En rade, produced by Pierre Braunberger, is very different from Rien que les heures. It is pure fiction, and it is not an "experimental" film; but equally it is, as the director pointed out, "a very formal film, in which I made no concessions and in which the story is not at all conventional." Contemporary critics invoked René Clair, which is absurd, and never dreamed of comparing it with the Swedish cinema, which Cavalcanti so much admired – that cinema which is poetic without ever seeking "to make poetry". There is perhaps an echo of the great Stiller in this drama of a young man who wanders through a port, dreaming of other places, and who is loved by a young woman dominated by her mother. The rhythm of the film, the images which achieve this (a window pane streaked by drops of rain, a woman's pensive face), the absence of the superficial formality which characterises so many French films d'auteur of the period, make En rade unique, one of those films which demonstrate the degree of perfection which silent film had achieved in its final period. (Antonio Rodrigues, Alain Marchand, *Griffithiana*, 60/61, ottobre 1997)*

ore 18.20

Derrière les silences

ACTUALITÉS PATHÉ MARS - MAI 1923

35mm. L.: 293 m. D.: 12' a 20 f/s. Imbibizione/*tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Niel Brand*

ore 18.35

Omaggio a Rowland V. Lee / Homage to Rowland V. Lee

ZOO IN BUDAPEST (t. it.: *Zani o Zoo di Budapest*, USA, 1933) R.: Rowland V. Lee. Sc.: Dan Totheroh, Louise Long, R. V. Lee, da una storia di Melville Baker e Jack Kirkland. F.: Lee Garmes. M.: Harold Schuster. Scgf.: William Darling. Ass.R.: William Tummel. In.: Loretta Young (*Eve*), Gene Raymond (*Zani*), O.P. Heggie (*dr. Grunbaum*), Wally Albright (*Paul Vandor*), Paul Fix (*Heinie*), Murray Kinnell (*Garbosh*), Ruth Warren (*Katrina*), Roy Stewart (*Karl*), Frances Rich (*Elsie*), Niles Welch (*Mr. Vandor*), Lucille Ward (*Miss Murst*), Russ Powell (*Toski*), Dorothy Libaire (*Rosita*). P.: Fox Film Corp.

35mm. L.: 7452 feet. D.: 83' a 24 f/s Bn. Versione inglese / *English version*.

Da Museum of Modern Art, con permesso della FOX

Copia stampata nel 1990 da un safety dupe negativo (realizzato lo stesso anno). Questa copia fatta dalla Cinetech proviene da un dupe negativo acetato, che proviene da una copia nitrato imbibita. / *Print made in 1990 from a safety dupe negative (made as well in 1990). This print, made at Cinetech, came from an dupe acetate negative which was made from a tinted nitrate print.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Il soggetto di *Zoo in Budapest* è estremamente semplice. Questa pellicola ammirevole è bagnata da una poesia nettamente onirica, al punto che si ha l'impressione di averla sognata. Sono pochi i film a cui si possa fare un complimento del genere. La messa in scena è invisibile: Rowland Lee, specialista del terrore, ha avuto l'onestà di rispettare una pregevole sceneggiatura, accontentandosi di valorizzare gli occhi di Loretta Young. [...] Loretta Young, con gli immensi occhi verdi incorniciati da trecce bionde, rifugiata nella fossa degli orsi, era l'immagine stessa della gioia. Sfuggire la prigionia, spezzare le catene, ritrovarsi in due, è una fiaba che può diventare realtà. Questo racconto ha come scenario le felci selvagge e le ninfee, come angeli custodi le rose fiammeggianti e gli elefanti. Dopo mille pericoli e avventure (tra cui il più terrificante tentativo di stupro nel cinema americano), gli amanti ritrovano l'incanto in un luogo non toccato dalla civiltà, lo zoo di Budapest. (A. Kyrou, *Amour-erotisme & Cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1966)

Zoo in Budapest has an extremely simple story. This admirable film is soaked in such distinctly oneiric poeticism that you almost have the impression you dreamed it. Few are the films that can be complimented in this way. The mise-en-scène is almost invisible. Rowland Lee, specialist in terror, was honest enough to respect this praiseworthy script, contenting himself with exalting Loretta Young's eyes. [...] When hiding in the bears' den, Loretta Young is joy in the flesh, with her huge green eyes framed by blond braids. Escaping imprisonment, breaking the chains, finding your other half, is a fairytale that can come true. This story has ferns and water-lilies for scenery, and flaming roses and elephants for guardian angels. After thousands of dangers and adventures (including the most terrifying attempted rape of all American cinema), the lovers

find enchantment once more in a place never touched by civilization, the Budapest zoo. (A. Kyrou, Amour-erotisme & Cinéma, Paris, Le Terrain Vague, 1966)

Ero appena tornato dall'Inghilterra, dove avevo partecipato a due film, un diretto [*That Night in London*] e l'altro prodotto [*Sign of the Four*]. Siccome avevo una storia che desideravo realizzare, ho telefonato a Lasky. Ero sotto contratto alla Paramount per cinque anni e Lasky mi ha chiesto di leggere una sceneggiatura che gli causava dei problemi. L'ho letta e, il giorno seguente, sono tornato, entusiasta del progetto. Ho detto a Lasky: "Credo che la concezione sia completamente falsa: il direttore dello zoo detesta gli animali, il protagonista è un ladro e la madre della ragazza una puttana. Non posso concepire il film in questo modo". Ma avevo davvero voglia di fare il film, e avevo in mente come. Lasky era un uomo molto simpatico. Aveva grandi entusiasmi e, in quelle occasioni, diventava rosso in volto. Si diresse verso la porta laterale, dove i suoi sceneggiatori – che io conoscevo – stavano combattendo con lo script, e disse loro quello che io ne pensavo. Così, immediatamente, ho firmato per dirigere il film. E ho lavorato a stretto contatto con gli sceneggiatori. (R. V. Lee, in *Positif*, nn. 220-221, 1979)

*I had just returned from England where I had taken part in two films, one I directed [That Night in London] and one I produced [Sign of the Four]. Since I had a story I wanted to make, I called Lasky. I was under contract with Paramount for five years, and Lasky had asked me to read a script that was giving him trouble. I read it, and the next day I went back to him, enthusiastic about the project. I told Lasky: "I think the conception is completely wrong: the zoo director hates animals, the male lead is a thief, and the girl's mother is a whore. I cannot conceive of the film in this way". But I had a real desire to make the film, and I even had in mind how. Lasky was a very nice man. He would get very enthusiastic, and on those occasions his face would turn red. He walked towards the side door, where his screenwriters – who I knew – were fighting it out with the script, and he told them what I thought. So, right then, I signed up to direct the film. And I worked closely with the screenwriters. (R. V. Lee, in *Positif*, nn. 220-221, 1979)*

Sala Gino Cervi

11.30

Omaggio a Lon Chaney

LON CHANEY - A THOUSAND FACES (Inghilterra, 2000) R.: Kevin Brownlow. Mu.: Nic Raine, eseguita da The City of Prague Philharmonic Orchestra. M.: K. Brownlow, Christopher Bird. Voce narrante: Kenneth Branagh. Consulenza storica: Michael F. Blake. P.: Photoplay Productions
Betacam. D.: 90'. Versione inglese / *English version*
Da: Photoplay Productions
Presenta / Introducing Kevin Brownlow

Perché un uomo la cui carriera si è praticamente limitata al cinema muto - interpretò infatti soltanto un film sonoro - dovrebbe avere ancora oggi un seguito di ammiratori così fedeli? Molte persone venerano Chaney per la sua opera di pioniere dell'horror, soprattutto in *Hunchback of Notre Dame* e *Phantom of the Opera*. Ma Chaney fu molto di più di una star dell'horror; fu anche uno dei più raffinati caratteristi di Hollywood.

I suoi primi film sono quasi tutti perduti: l'Universal distruggeva infatti le copie dei film muti per recuperare l'argento. Degli oltre 100 film da lui interpretati per questo studio a partire dal 1915, soltanto quattro sono interamente sopravvissuti. Fortunatamente, sia gli archivi che i collezionisti privati si sono impegnati a recuperare tutto il possibile di questo periodo, comprese le sequenze frammentarie. In seguito Chaney lavorò per la MGM, studio che invece si è impegnato a conservare il proprio passato. Abbiamo quindi avuto pieno accesso alle produzioni MGM tuttora esistenti, realizzando così il primo omaggio esauriente all'opera di Chaney.

Quella che emerge è la personalità di un uomo totalmente dedito alla propria arte, capace di appassionare un uomo ugualmente dedito a ricostruirne la carriera. Michael Blake è un celebre truccatore di Hollywood, autore di tre testi su Chaney ai quali ha dedicato la maggior parte degli ultimi 25 anni. Siamo rimasti talmente colpiti dalle sue conoscenze e dalla sua eloquenza - per non parlare della sua straordinaria collezione su Chaney - che abbiamo deciso di costruire questo film intorno alla sua figura. (Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Photoplay Productions)

Why should a man whose career was spent in silent pictures - he only made one talkie - have such a devoted following today? Many people revere Chaney for his work as a pioneer horror star - in Hunchback of Notre Dame and Phantom of the Opera. But Chaney was far more than a horror star - he was Hollywood finest character actor. His early career was almost

wiped out. Universal Studios had a policy of incinerating silent prints to recover the silver. Of more than 100 pictures he made for them from 1915, only four survive complete. Fortunately, both archives and private collectors have tried hard to recover whatever they can of this period - even the odd sequence. And Chaney subsequently worked for perhaps the finest studio in Hollywood - one that made an effort to preserve its past - MGM. We have had full access to the surviving MGM films, making this the first ever comprehensive tribute to Chaney. What comes across is a man totally dedicated to his art. And it has taken a man equally dedicated to research Chaney's career. Michael Blake is a well-known makeup man in Hollywood, and he has written no less than three books on Chaney spending the best part of twenty-five years on the task. We were so impressed by his knowledge, his eloquence - not to mention his amazing Chaney collection - that we structured the film around him. (Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Photoplay Productions)

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 4: A New «Frankfort School»

La nuova «Scuola di Francoforte»

Negli anni novanta Francoforte è stata il regno della cultura Super 8. Strettamente legati alle opere prodotte sono i corsi che Peter Kubelka ha tenuto presso la Städel Art School per un periodo di 20 anni. Anche se negli anni ottanta il formato più utilizzato era il 16mm e ogni possibilità offerta dal montaggio era ormai stata esplorata fin nei minimi particolari, emerse comunque un gruppo di filmmaker che scelsero di lavorare anche in Super 8, tra i quali vorremmo ricordare lo scomparso Thomas Feldmann (1958–1985).

Concezioni artistiche quali quelle di Roland Krüger, Karsten Bott, Onno Faller e Helga Fanderl non avrebbero trovato espressione senza le possibilità tecniche e, soprattutto, la leggerezza e la maneggiabilità della cinepresa Super 8.

Kubelka approfondì i suoi insegnamenti con l'ormai leggendaria Salzburger Sommerschule (Scuola estiva di Salisburgo), i cui corsi si svolsero per un periodo di sei settimane tra il luglio e l'agosto del 1991. In questa occasione Kubelka approfondì gli aspetti tecnici del Super 8; i partecipanti al corso realizzarono poi alcuni film, che furono immediatamente stampati, proiettati e analizzati dagli allievi con un lavoro di gruppo. Alcuni filmmaker che avevano partecipato al corso estivo, come Günter Zehetner, Thomas Draschan e Bernhard Schreiner, decisero di trasferirsi a Francoforte per seguire gli insegnamenti di cinema di Kubelka.

Da allora il Super 8 è divenuto mezzo esclusivo di due generazioni di artisti. Gli anni ottanta e i novanta sono accomunati da un elemento formale fondamentale: il montaggio «in camera». Nella maggior parte dei casi vi è inoltre una rinuncia all'uso del sonoro. La seconda generazione si distingue dalla prima per la propensione all'autoritratto, mentre il diario filmato e il travelogue sono comuni ai due decenni.

Anche se con modalità diverse, tutti i film di questa sezione hanno a che fare con l'esplorazione e l'incontro degli spazi, indagando e riflettendo sul tempo filmico e la visione della macchina da presa.

Throughout the 90s, Frankfurt was a realm of Super 8 culture. Inseparable from the body of work that eventually took shape is the teaching of Peter Kubelka at the Städel Art School over a period of 20 years.

Even though 16 mm was the prevailing format in the 1980s, and all the possibilities opened up by editing were explored to the last detail, eminent filmmakers emerged who also choose to work in super 8. I would like to remember here the late Thomas Feldmann (1958 – 1985).

Artistic concepts like those of Roland Krüger, Karsten Bott, Onno Faller and also Helga Fanderl could not have been realized without the technical possibilities and, more important, the lightness and handiness of the super 8 camera.

Kubelka developed this knowledge more in depth at the by now legendary «Salzburger Sommerschule» (Salzburg Summer school). It took place over a period of 6 weeks in July and August 1991. There Kubelka demonstrated in detail the technical aspects of super 8. At the same time people had brought along their cameras, films were made and sent to the lab, and the returned prints were projected and analyzed together. As a consequence, filmmakers from Austria like Günter Zehetner, Thomas Draschan and Bernhard Schreiner who had participated in the summer school, came to Frankfurt to join the film class. From then on super 8 would become the exclusive medium of artistic consideration. (Apart from cooking of course which was equally taught as an art form. The 1980s and 90's were linked by one fundamental element of form: in camera editing. In addition there was extensive renunciation of sound. The second generation distinguishes itself from the first through their concentration on the self portrait. Elements of the diary film and the travelogue can be seen both in the 80s and the 90s.

DARTMOOR (FR Germany, 1985). S 8. R.: Theo Thiesmeier. D.: 2:50', col. sonoro

DÜSSELDORF 84/85 (FR Germany, 1985). S 8. R.: Roland Krüger. D.: 29', col. muto

RÄUME (*Spaces*/FR Germany,1989). S 8.R.:Gunter Deller.D.:6', col. muto
KELTERN (*Press*/FR Germany, 1993). S 8. R.: Milena Gierke. D.:3', col. muto
ZUG (*Train*/ FR Germany 1999) S 8.R.: Marie Hélène Gutberlet. D.: 3', col. muto
DREI TAGE PRINZENDORF (Three Days at Prinzenhof/FR Germany,1984). S 8.R.: Thomas Feldmann. D.:19', col. sonoro
EXAMPLE (U.S.A., 1987).S 8. R.: Laura Padgett. D.:5:30', col. muto
TÜRKISCHE HOCHZEIT (*Turkish Wedding*/FR Germany,1989). S 8.R.: Onno Faller.D.:6', col. muto
DESIRADE SCHWEIN (*Desirade Pig* / France & FR Germany 1998). R.: Piotr Kurtz. D.: 6', col. muto
IVO (FR Germany 1990). S 8. R.:Onno Faller. D.:3', col. muto

Ore 16.30

cinema²: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Programma 4: Un'epoca ritorna/An age coming back

Un programma in dittico. Cinquant'anni dopo Nicole Védère, Alain Fleischer propone l'esatto complemento di *Paris 1900*. Partendo dalle immagini documentarie, Védère mostrava l'immaginario di un'epoca, come essa sognava d'essere, ossia quello spirito che Walter Benjamin cercava nella Parigi del XIX secolo. Fleischer realizza un ritratto documentario del *début du siècle* utilizzando degli spezzoni di *fiction*.

A diptych program. Fifty years after Nicole Védère, Alain Fleischer proposes an exact completion to Paris 1900. Starting from documentary images, Védère shows the imagery of an era, how it dreamed of being, or rather, the spirit Walter Benjamin sought out in nineteenth century Paris. Fleischer has made a documentary portrait of the début du siècle by using clips of fiction.

PARIS 1900 (Francia, 1948). R.: Nicole Védère. 35mm. D.: 50' a 24 f/s. Bn sonoro. Da: Cinémathèque Française.

UN MONDE AGITE (Francia, 2000). R.: Alain Fleischer. 35mm. D.: 87' a 24 f/s. Bn sonoro (Dolby SR). Vers.orig. sott. ita. Da: Cinémathèque Française

Cinema Lumière

ore 16.00

Evento speciale / Special Event

IL MIO VIAGGIO IN ITALIA (USA / Italia, 2001) R.: Martin Scorsese. Sc.: Kent Jones, M. Scorsese, Raffaele Donato, Suso Cecchi D'Amico. M.: Thelma Schoonmaker. P.: Meditrade con Cappa productions / Paso Doble Film.
35mm. Versione originale con sottotitoli francesi. D.: 246'.
La proiezione è divisa in due parti di circa 120'.

La ventisettesima opera del regista, che ospita, tra gli altri, estratti di film come *L'avventura* di Antonioni, *La dolce vita* di Fellini e *Ladri di biciclette* di De Sica, riflette anche su come il cinema italiano ha influenzato la comunità italo-americana di New York. Dice Scorsese, a proposito di questo suo documentario sul cinema, il secondo dopo quello sul cinema americano: "Ho sempre associato la mia esperienza nel cinema alla mia famiglia. Il venerdì sera, quando i film italiani venivano trasmessi, parenti e vicini si univano a noi. I miei nonni erano emigranti siciliani e sapevano a mala pena leggere e scrivere l'italiano. È quindi proprio attraverso il cinema italiano che ho iniziato realmente a scoprire la mia famiglia. Da bambino, molte domande nascevano in me, e pretendevano una risposta. L'unico luogo in cui potevo trovarla era nei film".

The director's 27th feature, which stars extracts of films such as Antonioni's L'avventura, Fellini's La Dolce Vita and De Sica's Bicycle Thieves, also takes a look at how Italian cinema influenced the Italian-American community in New-York. "I've always linked my movie going experience to my family. On Friday nights, when Italian movies happened to be on, other relatives and neighbours would join in. My grandparents were Sicilian emigrants who were barely literate in Italian. So it was through Italian films that I actually began to discover my family. Many questions raised in me at that very early age needed answers and the only place I could find them was in movies", Scorsese explains of his second documentary on cinema, alongside a film on American cinema.

Cortile di Palazzo d'Accursio

Ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

PATHE REVUE N° 23: LE SPHINX EN RÉPARATION (English title: The sphinx under repair, France, 1926) P.: Pathé

35mm L.: 64m D.: 4' a 18 f/s, bn, imbibizione/*tinting*. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

ALICE HELPS THE ROMANCE (Print title: Romantiek, USA, 1926) R.: Walt Disney P.: Winkler Pictures

35mm L.: 176 m. D.: 9' a 18 f/s, bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

IRENE (Print title: Colleen brengt met zich mede 's werelds grootste modeshow / Translated print title: Colleen presents the world's greatest fashion show, USA, 1926) R.: Alfred E. Green P.: First National

35mm L.: 42 m. D.: 2' a 18 f/s, tinting e Technicolor. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

Derrière les silences

GRIBICHE (Francia, 1925) R.: Jacques Feyder. Sc.: J. Feyder, dal racconto omonimo di Frédéric Boutet. F.: Maurice Desfassiaux, Maurice Forster. Scgf.: Lazare Meerson. Ass.R.: Henri Chomette. In.: Jean Forest (Gribiche), Françoise Rosay (Madame Maranet), Rolla Norman (Philippe Gavary), Cecile Guyon (la madre di Gribiche). P.: Films Albatros.

35mm. L.: 2512 m. D.: 113' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1965 e restaurata nel 1989 / *printed in 1965 and restored in 1989*.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

In *Gribiche* Françoise Rosay incontrò il suo primo grande ruolo. Fino a quel momento, l'amore e la superstizione di Feyder l'avevano spesso fatta apparire nei suoi film, ma in modo fortuito: piccoli ruoli magnificamente recitati e che riuscirono solo a dimostrare, nella loro riuscita, la cecità di coloro che, riferendosi a lei, non si rendevano conto del suo talento. *Gribiche* è un'opera di transizione. Nel film si incontrano e vengono descritti tutti gli ambienti parigini. Esso si svolge contemporaneamente nell'atmosfera snob delle Arti decorative e della Parigi popolare. (Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française / Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1986)

Françoise Rosay had her first important role in Gribiche. Up 'til that time, Feyder's love and superstition had her appear frequently in his films, but in a fortuitous manner: small, magnificently acted roles which, in their success, only succeeded in showing the blindness of those who, when referring to her, were unaware of her talent. Gribiche is a transitional work. In the film, Parisian settings meet and are described. It takes place simultaneously within the snob environment of the decorative Arts and in working-class Paris. (Henri Langlois, Trois cents ans de cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française / Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1986)

Ogni film di Feyder è una delizia, delizia per gli occhi e per lo spirito. Dopo aver trovato la propria via con *Crainquebille*, Feyder non ci delude più. Egli ha acquisito al più alto grado il senso visivo e sensibile dell'inquadratura, e infonde nelle sue interpretazioni della vita l'intelligenza del filosofo e l'anima del poeta. Nessuna volgarità lo lusinga, egli considera ogni cosa sotto l'angolo della sincerità. Così organizzato ed armato, Feyder ha conquistato uno dei primi posti nel cinema francese – molti dicono addirittura il primo – mentre tanti altri cincischiano in interminabili ripetizioni, che è un modo per regredire. Il suo nuovo film, *Gribiche*, non è ingombro, come *Visages d'Enfants*, di tesi morali né, come *L'Image*, d'ideologia metafisica. La novella di Boutet, da cui il film è tratto, è un bel raccontino che ci narra le avventure di un ragazzo molto assennato. (...) Un soggetto di questo tipo – ma si può dire sia un soggetto? – era destinato a tentare Feyder, amico dei bambini. Egli vi ha aggiunto una fantasia deliziosa, fatta di dettagli minuti, di nonnulla deliziosi, di tratti spirituali commoventi. Su un semplice spunto romanzesco che occupa duecento righe di giornale, egli ha costruito tutto un mondo di sensazioni delicate, un grande film in cui c'è humour, emozione, costante attenzione all'eleganza e al senso artistico più distinto. (...) Il ruolo di *Gribiche* poteva essere affidato solo a Jean Forrest. Questo giovane artista, uno dei più grandi che possediamo, ci ha divertito ed emozionato. La sua abilità è straordinaria, senza pose ed affettazione, e speriamo si impegnerà a conservarla". (*Cinéa-Ciné pour tous*, 49, 15 nov. 1925)

Every Feyder film is a delight, a delight for the eyes and for the spirit. After finding his way with Crainquebille, Feyder would never again fail us. He has obtained the highest degree of visual sense and sensitivity in framing shots. He imbues his interpretations of life with the intelligence of a philosopher and the soul of a poet. No vulgarity cajoles him, he considers every single thing from a sincere angle. Organized and armed as such, Feyder has attained one of the premier positions in French cinema – many even say the first – while many others muddle about in endless repetitions, a form of regression. Feyder's new film *Gribiche* is not cluttered with moral theories, like *Visages d'Enfants*, nor with metaphysical ideology like *L'Image*. The novel by Boutet, from which the film was adapted, is a nice little tale of the adventures of a very level-headed boy. (...) A story like this – but can we even call it a story? – was destined to tempt Feyder, friend of the children. He added delightful fantasy, made of minute details, lovely bagatelles, and moving spiritual traits. From a simple fictional idea that took up two hundred lines in a newspaper, he built a world of delicate sensations, a great film comprising humor, emotion, constant attention to elegance and a distinct artistic sense. (...) The role of *Gribiche* could only have been given to Jean Forrest. This young artist, one of the best we have, made us laugh and cry. He has an extraordinary ability, without attitude or affectation. We hope he will work hard to keep it". (Cinéa-Ciné pour tous, 49, 15 nov. 1925)

Giovedì / Thursday 5

Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE - Quarta avventura: La fille du bandit (Francia, 1925) R.: Jean Epstein. 35mm. D.: 30' a 22 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

ore 9.35

Derrière les silences

ACTUALITÉS PATHÉ JUIN 1928

35mm. L.: 259 m. D.: 10' a 20 f/s. Imbibizione/*tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

ore 9.50

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

TURN BACK THE HOURS (USA, 1928) R.: Howard. Bretherton. Sc.: Jack Jungmeyer, da una pièce di Edward E. Rose. Titres: Casey Robinson. F.: Norbert F. Brodine. M.: Donn Hayes. In.: Mirna Loy (Tira Torreón), Walter Pidgeon (Phillip Drake), Sam Hardy ("Ace" Kearney – El Diablo), George Stone ("Limey" Stokes), Sheldon Lewis ("Breed"), Joseph Swickhard (colonnello Torreón), Ann Brody (Maria), Nanette Villon (una ballerina), Joyzelle Joyner (la ragazza della cantina). P.: Harold Shumate per Gotham Production.

35mm. L.O.: 2170 m. L.: 1249 m. D.: 46' a 24 f/s. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles*

Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

Il film è stato prodotto dalla Gotham, una compagnia affiliata alla Poverty Row diretta da Sam Sax. Sax liquidò la società nel 1929, quando diventò direttore dello Studio Vitaphone di Brooklyn, e prima di passare a dirigere la produzione della Warner in Gran Bretagna. Così come si presenta, il film non è altro che un'accozzaglia d'assurdità, ma ce ne manca quasi la metà.

Tuttavia, è poco probabile che una versione più completa riesca a correggere questa impressione. Eppure, al livello in cui abitualmente lavora la Gotham, si tratta di un film ambizioso. Sul piano scenografico si nota un grande sforzo (la critica dell'epoca su *Variety* credeva di riconoscervi le scenografie di *Gaucht*, girato da Fairbanks qualche mese prima).

Sfortunatamente, questo contribuisce a rendere la storia ancora meno plausibile, facendola passare senza valide ragioni da un'ambientazione spagnolesca ad un'inquadratura opulenta tipicamente nordamericana. Ad ogni modo, è sorprendente vedere quello che Howard Bretherton è riuscito ad ottenere da questo guazzabuglio. Con una flemma a prova di tutto, egli affronta le peggiori contraddizioni. Se gli capita di essere ironico verso il soggetto (all'inizio, nel corso di un intero atto, si diverte ad invertire i comportamenti sessuali dei personaggi: Loy recita come un ragazzo e Pidgeon come una ragazza), lo fa senza mai prendere in giro i personaggi. Egli sviluppa al meglio le scene senza preoccuparsi troppo del loro posto nell'insieme del film. *Turn Back the Hours* è anche l'occasione per gustare un'ancora giovanissima Myrna Loy. Il ruolo non le permetteva

di costruire una grande interpretazione, ma il modo in cui difende ogni sua apparizione ha del sublime. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

The film was produced by Gotham, an affiliate company of Poverty Row directed by Sam Sax. Sax liquidated the company in 1929, when he became director of Vitaphone Studios in Brooklyn, before moving to the directorship of Warner productions in Great Britain. Presented as such, the film is nothing more than a jumbled medley of absurdities, but almost half of it is missing. It is however unlikely that a more complete version would give a different impression. And yet, considering the habitual level of Gotham productions, it was an ambitious film. Great effort can be seen in the scenography (the current critic at Variety thought he recognized the scenography from Gaucho, shot several months earlier by Fairbanks).

Unfortunately however, this contributes to making the film even less plausible. For no good reason, the film passes from a Spanish setting to an opulent and typically North American environment. It is in any case surprising to see what Howard Bretherton manages to make out of such a hodgepodge. With unshakable cool, he takes on the most incredible contradictions. If he happens to take an ironic slant on the story (at the beginning, throughout an entire act, he plays with inverting the characters' sexual behaviors: Loy acts like a boy and Pidgeon like a girl), he does so without making fun of the characters. He develops the scene as best he can, without giving too much thought to how they fit together in the whole of the film. Turn Back the Hours also provides us with an opportunity to enjoy a very young Myrna Loy. The role does not allow her to build a great interpretation, but the way in which she defends her appearance is truly sublime. (Jean-Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique)

ore 10.45

Welles Unedited

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK - Quarto episodio: HOUDINI (Inghilterra, 1955) R, s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC.

Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

Ore 11.00

Derrière les silences

LES NOUVEAUX MESSIEURS (Francia, 1929) R.: Jacques Feyder. Sc.: J. Feyder, Charles Spaak, dalla commedia di Robert de Flers e François de Coisset. F.: Maurice Desfassiaux, Georges Périnal. Scgf.: Lazare Meerson. In.: Albert Préjean (Jean Gaillac), Gaby Morlay (Suzanne Verrier), Henry Roussel (conte di Montoire-Grandpré), Leon Arnel, Henri Valbel. P. Films Albatros.

35mm. L.: 2800 m. D.: 126' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1990 / *print preserved in 1990.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Niel Brand*

Su questo film mi devo soffermare un po'. Esso, infatti, mi ha insegnato molte cose e mi ha bruscamente rivelato delle difficoltà di cui non supponevo l'esistenza, dei pericoli che ignoravo, mi ha aperto orizzonti imprevisi sull'importanza sociale del cinema. Può destare stupore il fatto che io abbia ricevuto tale illuminazione da un soggetto come questo. Di primo acchito, esso non sembra averne facoltà. Pochi lettori, senza dubbio, ne ignorano il contenuto. È tratto da una commedia leggera e amabilmente satirica di Robert de Flers e François de Coisset. Vi si prendono piacevolmente in giro i nostri costumi politici, ma senza cattiveria e acredine, in realtà. (...). Del resto, quando la pièce è stata rappresentata non ha suscitato polemiche o battaglie. Ebbene, è bastato impressionarla su pellicola muta per scatenare la tempesta. Queste punture di spillo fotografate, questa amabile ironia registrata dalla macchina da presa, facevano la figura di bombe incendiarie, di sarcasmi, di insulti alle istituzioni parlamentari. Dunque, ciò che a teatro rimaneva una distrazione, una caricatura talvolta un po' affilata, assumeva improvvisamente, grazie alla potenza dell'immagine, un carattere veemente, insostenibile agli occhi della censura. Queste facezie, queste gag mettevano in pericolo il regime, sfidavano l'opinione pubblica, rischiavano di provocarla e corromperla. Miracolo della pellicola, dell'immagine animata! (Jacques Feyder, Françoise Rosay. *Le cinéma notre métier*, Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1944).

I must linger a bit on this film. It taught me many things, and it bluntly revealed to me difficulties that I had never imagined even existed, dangers I had been ignoring, it opened unexpected horizons for me on the social importance of cinema. It may seem amazing that I was so illuminated by a story like this. At first sight, it doesn't seem to have the capacity. Without a doubt, few readers are unaware of the content. It was taken from a light comedy with good-natured satire by Robert de Flers and François de Coisset. Our political customs are poked fun at, but without severity or bitterness, in reality. (...).

Moreover, when it was put on as a play, it was not cause for polemic or conflict. Yet, its imprinting on silent film was sufficient to trigger the storm. These pinpricks in photo, this good-natured irony recorded on camera, they looked like incendiary bombs, like sarcasm and insults to parliamentary institutions. What was seen at the theater as a distraction, a sometimes sharp-edged caricature, suddenly, thanks to the power of the image, took on a vehement nature, intolerable in the eyes of the censors. Such witticisms and gags put the regime in danger, they challenged public opinion, risking to provoke and corrupt it. Miracle of film, of the moving image! (Jacques Feyder, Françoise Rosay, Le cinéma notre métier, Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1944).

ore 14.45

Derrière les silences

LE JOUEUR D'ECHECS (Francia, 1926) R.: Raymond Bernard. Sc.: R. Bernard, Jean-José Frappa, dal romanzo omonimo di Henri Dupuy-Mazuel. F.: Joseph-Louis Mundviller, Marc Bujard. Mu.: Henri Rabaud. Scgf.: Jean Perrier. C.: Eugène Lourié. In.: Pierre Blanchar (Boleslas Vorowski), Charles Dullin (barone von Kempelen), Edith Jehanne (Sophie Novinska), Camille Bert (maggior Nicolaieff), Pierre Batcheff (principe Serge Oblomoff), Marcelle Charles Dullin (Catherine II), Jacky Monnier (Wanda), Armand Bernard (Roubenko), Alexiane (Olga), Pierre Hot (re Stanislas), James Devesa (principe Orloff), Fridette Fatton (Pola). P.: Société des Films Historiques

35mm. D.: 134' a diverse velocità tra 18 e 23 f/s. In due atti / *in two Acts*. Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Photoplay Productions, in association with Thames Television.

Restaurato dai negativi nitrati originali / *Restoration produced from original nitrate negative*

Musica di Henri Rabaud, diretta da Carl Davis. Sincronizzazione HiFi a cura di Photoplay Productions / Music by Henri Rabaud, directed by Carl Davis. HiFi Synchronization by Photoplay Productions

Non c'è un metro di pellicola che non sia perfetto, tanto per la messa in scena quanto per la fotografia e l'interpretazione; insomma, bisogna lodare senza riserve Henri Dupuy-Mazuel, Raymond Bernard e tutti i loro preziosi collaboratori. Tra le tante scene che bisognerebbe citare, se si volesse intraprendere uno studio approfondito del film – studio che sarebbe comunque incompleto, visto che le immagini non si traducono a parole – ce n'è una a cui è stata riservata un'autentica ovazione. È quella, magnifica, splendida, dotata di una potenza e uno slancio forse mai raggiunti prima, delle cariche della cavalleria in una battaglia allucinante evocata, nella sua esaltazione, dall'eroina del film. Non si può immaginare, senza averla vista, non si può nemmeno descrivere, avendola ammirata, tutto ciò che Bernard e i suoi operatori hanno saputo trarre di angosciante e al tempo stesso meraviglioso da queste cariche nelle pianure polacche. (Jean de Mirbel, Cinémagazine, 7, 14 gennaio 1927)

There is not one meter of film that is not perfect, as much for the staging as for the photography and the acting. In short, Henri Dupuy-Mazuel, Raymond Bernard and all their precious co-workers deserve unconditional praise. Among the many scenes that would deserve mentioning, if you wanted to undertake an in-depth study of the film – a study which would never be complete since images cannot be translated into words – there is one particular scene which truly deserves ovation. This magnificent, splendid scene carries a power and a rush that may never have been reached before. It is a scene of cavalry charges in an unreal battle evoked by the heroine of the film in her excitement. It is impossible to imagine it without seeing it, and it cannot even be described once it has been admired. Bernard and his colleagues were capable of simultaneously obtaining anguish and marvels from these charges on the Polish plains. (Jean de Mirbel, Cinémagazine, 7, 14 January 1927)

Il conservatorismo di Rabaud, unito al suo incarico di direttore di Conservatorio, potrebbero indurci ad aspettarci una musica arida e priva di colore, impermeabile agli sviluppi più moderni. Eppure è vero il contrario, come risulta evidente nell'accompagnamento musicale per *Le Joueur d'échecs*, al quale egli lavorò nel 1926 in stretta collaborazione con Raymond Bernard. Le potenzialità del nuovo medium e le specifiche opportunità di caratterizzazione offerte dalla storia ispirano la sua immaginazione e il suo talento professionale. L'ambientazione nel XVIII secolo gli permette di comporre una sorta di pastiche classico, e nello stesso tempo di utilizzare l'arpedio di recente introduzione (mentre Paulenc e de Falla compongono i loro concerti per l'arpedista Warda Landowska). Le scene di ambientazione polacca gli permettono di utilizzare alcuni inni nazionali simili ai corali di Bach prediletti da Franck. La sua esperienza operistica e il suo innato lirismo gli tornano assai utili nella composizione di ardenti melodie per le scene d'amore. Ma è il suo stile moderno a suscitare il massimo interesse. Tutta la partitura è colma di ricche, talvolta ambigue armonie che rispecchiano l'atmosfera di sotterfugio e inganno della storia, contribuendo a creare il senso di un destino incombente. Ogni movimento, integrato e personale, contribuisce a creare un'accompagnamento talmente suggestivo, evocativo e raffinato, che talvolta è il film a sembrare scritto per la musica, piuttosto che il contrario. (Roderick Swanston, Royal College of Music)

Rabaud's early conservatism combined with his Conservatoire directorship might lead one to expect dry, colourless music, untouched by modern developments. Yet the opposite is true, as can be heard in the film score of Le Joueur d'échecs on which he worked closely with Raymond Bernard through 1926.

The potential of the new medium and the particular opportunities for characterisation offered by the story, inspired his imagination and professional skills. The eighteenth century background allowed him to write some classical pastiche as well as use the then newly discovered harpsichord (at the same time as Poulenc and De Fallo were writing their concerti for the harpsichordist Wanda Landowska). The Polish nationalist scenes allowed him to use some Polish national hymns almost like the Bach chorales beloved by Franck.

His operatic experience and natural lyricism stood him in good stead in writing ardent melodies for the love music. But it's the modernist styles that are perhaps most interesting. The whole score is full of rich, sometimes ambiguous harmony, which mirrors the story's world of subterfuge and deceit and helps create the sense of impending doom. Each style is integrated and personalised to create a score that is so suggestive, evocative and subtle that sometimes the film seems written for it rather than it for the film. (Roderick Swanston, Royal College of Music)

ore 17.05

LE CINÉMA DES CAHIERS (CINQUANTE ANS D'HISTOIRE D'AMOUR DU CINÉMA) (Francia, 2001)

R., s.: Edgardo Cozarinsky. F.: Jacques Bouquin, Ned Burgess. Su.: Olivier Schwob, Olivier Le Vacon, André Rigaud. M.: Martine Bouquin. P.: Canal + / Les Films d'Ici / Le Fresnoy / Studio national des arts contemporaines, con la partecipazione del CNC.

Beta SP. D.: 88' Versione francese / *French version*

Da: Les Films d'ici (Paris)

Presenta / Introducing Edgardo Cozarinsky

Molto prima di festeggiare il cinquantenario nel 2001, *Les Cahiers du cinéma* erano diventati una rivista mitica, conosciuta in tutto il mondo. E a ragione: là avevano iniziato a pubblicare i loro testi (non semplici critiche) i cineasti che, verso il 1959, avrebbero imposto, oltre che il loro talento individuale, la nozione di "film d'autore" e una rilettura della storia del cinema. Il film vuole tracciare una cronaca di varie generazioni, di guerre intestine, di eredità dilapidate o venerate, di padri assassinati, ma anche di amore per il cinema, ambizione di farlo, desiderio di appartenervi. Il metodo? Far "conversare" documenti d'archivio e testimonianze, citazioni di film e immagini nuove, coincidenze e contraddizioni. Un film con un soggetto che ha preso forma in fase di montaggio. La sua ambizione: cogliere l'inafferrabile, il passaggio del tempo che segna i volti, svaluta le idee e ritrova, sotto i nomi che cambiano, qualche sentimento irriducibile. (Edgardo Cozarinsky)

Much earlier than the fiftieth anniversary celebration in 2001, Les Cahier du cinéma had already become a legendary magazine, known around the world. And for good reason: it was here that filmmakers (not simple critics) began publishing their writings, and it was exactly those filmmakers who, around 1959, established not only their individual talents but also the notion of the auteurism and a rereading of film history. The film attempts to trace the history of various generations, of internal wars, of dilapidated and revered heredity, of assassinated fathers, but also the love of cinema, the ambition to make cinema, a desire to belong to it. The method? Make the archive documents and testimonials "converse", quotes from films and new images, coincidences and contradictions. A film with a story that took shape during editing. Its ambition: to grasp what is unseizable, the passing of time that leaves its mark upon faces, that depreciates ideas and finds, under changing names, an irreducible emotion. (Edgardo Cozarinsky)

ore 18.50

Omaggio a Lon Chaney / Homage to Lon Chaney

TELL IT TO THE MARINES (t. it.: *I fanti del mare*, USA, 1927). R.: George W. Hill. S e Sc: E. Richard Schayer. Didascalie: Joe Farnham. F.: Ira Morgan. Scgf.: Cedric Gibbons. M.: Blanche Sewell. In.: Lon Chaney (*sergente O'Hara*), William Haines (*"Skeet" Burns*), Eleanor Boardman (*Norma Dale*), Eddie Gribbon (*Madden*), Carmel Myers (*Zaya*), Warner Oland (*bandito cinese*), Mitchell Lewis (*indigeno*), Frank Currier (*generale Wilcox*), Maurice Karns (*Harry*). P.: Metro-Goldwyn-Mayer. 35mm. D.: 85' a 22 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Turner - Warner Bros

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Una volta divenuto una star, sugli schermi Chaney non ebbe quasi mai lo stesso aspetto per più di una volta, ed è difficile descrivere che aspetto avesse nella vita di tutti i giorni. È invece più facile pensarlo in uno dei suoi famosi travestimenti - tipo il gobbo di Notre Dame o il fantasma dell'Opera, i suoi due personaggi più noti. Guardando i film di Chaney oggi disponibili,

sono rimasta quasi sconvolta vedendolo nei panni di un normale essere umano - anzi, in quelli di un sergente della marina in *Tell It to the Marines*. Chaney, nei panni di un uomo comune, non sembra normale! In un'epoca di star maschili e femminili idealmente magnifiche, Chaney sembrava qualcuno che si può incontrare per la strada. Aveva un bel fisico e un volto attraente, ma non era un Gilbert o un Valentino, e nemmeno un Rod La Rocque o un Antonio Moreno. Eppure non ricorse mai ad alcun tipo di makeup per nascondere qualche difetto reale - o immaginario. (Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999)

*Once he was a star Chaney almost never looked the same way twice on the screen, and it's hard to picture him as he looked in everyday life. Instead, we visualize him in one of his famous guises – most likely the hunchback of Notre Dame or the phantom of the opera, his two best-known roles. Watching the Chaney movies available today, I was almost shocked when I encountered him as an ordinary human being – say, as a marine sergeant in Tell It to the Marines. Chaney as a normal man doesn't look normal! (In an era of men and women movie stars who were ethereally gorgeous, Chaney was somebody you might see out on the street. He had an excellent physique and an attractive face, but he wasn't a Gilbert or a Valentino, or even a Rod La Roque or an Antonio Moreno. In no way, though, did he resort to bizarre makeup to hide some real – or imagined – ugliness). (Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999)*

Sala Gino Cervi

ore 11.30

Omaggio a Rowland V. Lee / Homage to Rowland V. Lee

I AM SUZANNE (USA, 1934) R.: Rowland V. Lee. Sc.: R. V. Lee, Edwin Justus Mayer. F.: Lee Garmes. Mu.: Peter Brunelli, David Buttolph, Louis De Francesco, Hugo Friedhofer. Coreografie: Sammy Lee. In.: Lillian Harvey (Suzanne), Gene Raymond (Tony), Leslie Banks (Baron), Georgia Caine (Mama), Geneva Mitchell (Fifi), Halliwell Hobbes (dr. Lorenzo), Murray Kinnel (Luigi), Edward Keane (manager), Lionel Belmore (Satana), Podrecca's Piccoli Marionettes. P.: Jesse L. Lasky per Fox. D.: 99'. 16mm in pessime condizioni, con il permesso della Fox / *16mm in very poor condition. Screening with permission from Fox.* Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

Terzo film Fox di Lillian Harvey, questa volta prodotto da Jesse Lasky, e di gran lunga il migliore per l'attrice. Non è un successone, ma incassa abbastanza bene. Il suo pregio principale è quello di riuscire a impadronirsi dell'umore giusto per mettere in risalto la personalità della Harvey. [...] La storia è perfetta per l'attrice: una vicenda che procede agile quanto lei e le offre la possibilità di dare il meglio di sé. [...] L'efficacia della storia è in gran parte dovuta all'abile impiego delle marionette, sia nello sviluppo della trama che nell'azione. Le marionette vengono utilizzate sia per i loro numeri che per sottolineare i temi della storia. La loro relazione con quest'ultima è simbolica, eppure chiaramente delineata e facilmente comprensibile. Nei film il simbolismo - quando chi lo utilizza ha pretese artistiche - di solito è talmente complicato che Pinkerton e Scotland Yard messi insieme non riuscirebbero a venirne a capo. In questo caso, invece, si tratta di un espediente semplice ed efficace. [...] A parte il canto e la danza, i numeri di Miss Harvey comprendono una scena in cui l'attrice fa un capitolombolo che nessun'altra protagonista si è mai sognata di tentare. (*Variety*, 23 gennaio 1934)

Fox's third for and with Lillian Harvey, this time with Jesse Lasky producing, and by far her best to date. Not a wow, but rates fairly well in that respect. What it does chiefly is to capture the right mood for the proper setting off of the Harvey personality. [...] Story is perfect for the actress, a fantasy that treads as lightly as the girl herself, and gives her a crack at everything she does best. [...] Story's effectiveness is largely due to the clever use of puppets, both in the script development and the action. The puppets are used both for production number purposes and the underlying theme of the story. They're symbolical in their relation to the story, but it's clearly drawn and easily understandable. Symbolism in films, when those who try it seek to go arty, usually is so complicated that Pinkerton and Scotland Yard combined can't unravel it. This time, however, it's done simply and effectively. [...] Besides her singing and other dancing, Miss Harvey's specialty work includes an adagio number in which she takes a tossing around that no other picture principal has thought of attempting. (Variety, January, 23, 1934)

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 5: Helga Fanderl: I Film with Super 8

Il mio peso leggero, la mia cinepresa Super 8, è sempre con me. Quando incontro immagini e scene che mi colpiscono, posso reagire direttamente e con decisione al fascino di un luogo o di un evento, di una situazione o di una persona. Posso trasporre e condensare immediatamente sulla pellicola quello che vedo e percepisco, uniformando le immagini al sentimento prevalente nel momento della percezione.

I miei film crescono e vengono montati direttamente con la cinepresa, non in un secondo tempo alla moviola; tutte le mie decisioni sono immediate e vengono prese mentre giro. La loro forma temporale, il loro ritmo, è creato soltanto dall'interazione diretta con il mondo filmato, permettendo così a ogni soggetto di trovare espressione nello stile che gli è consono. Per esempio, un evento può essere filmato con uno stile documentario, con una singola ripresa continua come in *Pfau* (*Pavone*), oppure frammentato in singole immagini, accendendo e spegnendo la cinepresa mentre riprendo, come in *Méchoui*. Allo stesso modo, un soggetto immobile può trasformarsi in evento mobile grazie alla tecnica del passo uno, utilizzando 18 singoli fotogrammi al secondo come in *Blaues Haus* (*Casa blu*).

A seconda della necessità artistica, posso utilizzare i vari linguaggi visivi che la cinepresa mi permette di esprimere, e concentrarmi sull'unità dell'immagine, su un'idea o un'emozione nel momento stesso in cui cerco di dare alla mia percezione una forma visiva appropriata. Così i film divengono non soltanto una testimonianza di quanto avviene di fronte alla cinepresa, ma anche un mezzo per esprimere quanto avviene dietro di essa. E' possibile sentire e vedere l'intenso scambio che avviene tra l'interpretazione e le scelte cinematografiche. La cinepresa è sempre tenuta a mano e la presenza dell'autore, mai nascosta, si fonde con l'energia del processo filmico.

Ogni film viene realizzato separatamente ed è considerato un'opera a sé stante. Per ogni proiezione effettuo una selezione e realizzo un programma. La composizione sequenziale dei film è parte integrante del mio lavoro. Ogni singolo film reagisce in modo diverso a seconda degli altri ai quali è unito. Le variazioni di composizione sottolineano diversi aspetti e qualità contenutistiche e formali in modo tale che un film acquista un significato specifico a seconda del contesto. (Helga Fanderl)

My light weight, Super 8 camera is always there with me, encountering images and scenes which move me. I respond directly and with a single-mindedness to the fascination and charm of a place or an event, of a situation or a person. Immediately, I transpose and condense on film exactly what I see and perceive, unifying the image with the mood prevailing at the moment of perception.

*My films grow in the camera, and they are edited in the camera, not afterwards at the editing table; all of my decisions are immediate and taken while I am filming. Their temporal forms, the play of takes and rhythms, are created solely by direct interaction with the filmed world thus allowing each subject to find expression in its own suitable style. For example, an event can be filmed in a documentary style, in one single, uninterrupted shot as in *Pfau* (*Peacock*), or cut into individual images, by switching the camera on and off during filming, as in *Méchoui*. Likewise, an immobile subject can be transformed into a moving event through a single-frame technique, making use of 18 individual photograms per second as seen in *Blaues Haus* (*Blue House*).*

Depending on artistic necessity I make use of different visual languages, which the camera allows me to voice, and focus upon the unity of image, idea and emotion at the exact moment when I seek to apply the appropriate visual form to my perception. The films then become not only an expression of its happening in front of the camera, but also a medium for what is happening behind it. One can feel as well as see the intense interchange between interpretation and cinematic decisions. The camera is hand-held and the presence of the filmmaker behind the camera is openly revealed, incorporated into the energy of the filming process.

Each film is created separately and is considered as an individual work. For every screening I make a selection and compose a program. This composition of a sequence of films is an essential part of my work. Each individual film reacts uniquely in conjunction with the other films. Variations in composition emphasize different aspects and qualities of content and form so that the individual film has a specific meaning in its actual context. (Helga Fanderl)

Films (1987 – 2000): PELICANS + PIAZZA MAGGIORE + FLOATING LEAVES + WALKING BY (bn) + RED CURTAIN + BLUE HOUSE + BIG WHEEL + APPLE HARVEST + GIRLS + VOLIÈRE I+II + TOUR ST. JACQUES WITHOUT TITLE + ITALIAN WALL + WEYBRIDGE + FALLING WATER + LYING FLOWERS + FOUNTAINE MÉDICIS + FIREWORKS (bn) + MONA LISA (bn) + FOUNTAIN

Tutti i film sono a colori (salvo diversa indicazione) e muti.

All films are in colour unless otherwise indicated and have no sound.

Presenta / Introduced by Helga Fanderl

Ore 16.30

cinema²: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Programma 5: Storie del cinema - *Cinema Histories*

Anche le immagini che già appartengono alla storia ufficiale del cinema devono essere riviste. Se altre, meno acclamate, potrebbero essere perdute, queste invece sono minacciate dalla monumentalizzazione e dalla reificazione. Un vero rapporto con la storia si articolerà sempre tramite la decostruzione e la ricostruzione del sapere, ovvero un rimontaggio.

Even the images belonging to the official history of cinema need reviewing. If other, less acclaimed images might be lost, these are instead threatened by monumentalizing and reification. A true relationship with history will always be divided between deconstruction and reconstruction of knowledge, or rather, a re-editing.

INTOLERANCE (ABRIDGED) (Usa, 1960). R.: Standish Lawder. 16mm. D.: 10' a 18 f/s. Bn muto. Da: Die Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

GHOST: IMAGE (Canada, 1979). R.: Al Razutis. 16mm. D.: 11' a 24 f/s. Colore sonoro. Da: Light Cone, Paris

DIVA DOLOROSA (Olanda, 1999). R.: Peter Delpout. 35mm. D.: 75'. Colore sonoro (Dolby SR). Did. ita. sott. ing.. Da: Nederland Filmuseum, Amsterdam

FOR ARTAUD (Canada, 1982). R.: Al Razutis. 16mm. D.: 10' a 24 f/s. Colore sonoro. Da: Light Cone, Paris

STORMING THE WINTER PALACE (Canada, 1973). R.: Al Razutis. 16mm. D.: 15' a 24 f/s. Colore sonoro. Vers. orig. (inglese). Da: Light Cone, Paris

Cinema Lumière

ore 16.00

Evento speciale

IL MIO VIAGGIO IN ITALIA (USA, 2001) R.: Martin Scorsese. Sc.: Kent Jones, M. Scorsese. M.: Thelma Schoonmaker. (Replica)

Piazza Maggiore

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

HET SCHOONSTE UIT DE NATUUR (Nature's fairest, Francia, 1912) P.: Gaumont
35mm. L.: 63,5m. D.: 3' a 18 f/s. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
Da: Nederlands Filmmuseum

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored - Progetto Chaplin / Chaplin Project

MONSIEUR VERDOUX (USA, 1947). R.: Charles Chaplin. Sc.: Charles Chaplin, da un'idea di Orson Welles. F.: Roland Totheroh. Mu.: Charles Chaplin, arrangiata e diretta da Rudolph Schrager. M.: Willard Nico. Scgf.: John Beckman. Cost.: Drew Tetrick. Ass.R.: Robert Florey, Wheeler Dryden, Rex Bailey. Op.: Wallace Chewning. Su.: James T. Corrigan. Supervisione artistica: Curtis Courant. In.: Charles Chaplin (Henri Verdoux, alias Varnay, alias Bonheur, alias Floray), Mady Correll (Mona), Allison Roddan (Peter), Robert Lewis (Maurice Bottello), Audrey Betz (Martha), Martha Raye (Annabella Bonheur), Ada-May Wells (Annette), Isobel Elsom (Marie Grosnay), Marjorie Bennett (la sua domestica), Helene Heigh (Yvonne), Margareth Hoffman (Lydia Floray), Marilyn Nash (la ragazza), Irving Bacon (Pierre), Edwin Mills (Jean), Virginia Brissac (Carlotta), Almira Sessions (Lena), Eula Morgan (Phoebe), Bernard J. Nedell (prefetto di polizia), Charles Evans (detective Morrow), William Frawley, Arthur Hohl, Barbara Slater, Fritz Leiber, Vera Marshe, John Harmon, Christine Ell, Lois Conklin. P.: United Artists.
35mm. D.: 123' a 24 f/s. Versione inglese / *English version*.

Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment

Restaurato nel 2001 presso L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2001 by L'Immagine Ritrovata*

Prima italiana della versione restaurata. Presenta Joséphine Chaplin, figlia di Charles Chaplin / Italian premiere of the restored version. Introduced by Joséphine Chaplin (Charles Chaplin's daughter)

E' il 1947, nell'aria risuona ancora l'eco pesante dei massacri di guerra, e Charlie Chaplin presenta al mondo il suo personale gioco al massacro: il film più inatteso, una commedia nerissima, il paradosso tragicomico e feroce che si chiama *Monsieur Verdoux*. Il personaggio principale, Verdoux, fu definito dalla critica dell'epoca un "moderno Landru", ovvero un *serial killer* della provincia francese negli anni Trenta. L'idea venne infatti a Chaplin dopo che Orson Welles gli propose il ruolo di protagonista nel film sulla vita di Landru a cui stava pensando; Chaplin declinò l'invito ma si appropriò dello spunto, citando Welles nei credits.

Monsieur Verdoux produce sconcerto nel pubblico e imbarazzo nella critica. L'*American League* lo boicotta, la censura agisce, ancora una volta, con zelante incomprendimento: disposta a venire a patti col cuore nero del film, "il contenuto anti-sociale, le scene in cui Verdoux accusa il Sistema e la struttura sociale contemporanea" (sic: nessuno rileva che il film si svolge ufficialmente in Francia, tra le due guerre), si concentra soprattutto sulla "sgradevole sensazione di illecito sessuale che circonda la vita di Verdoux". Chaplin viene accusato di comunismo, è l'inizio della fine dei suoi rapporti con l'America.

Tuttavia il vero scandalo del film consiste, secondo Bazin, nel fatto che per la prima volta Chaplin non è affatto Charlot eppure lo è ancora, pienamente, in una sorta di immagine al negativo (l'iperadattamento alla logica sociale di Verdoux vs il disadattamento del vagabondo), in una contraffazione puntuale che solo alla fine tradisce la propria natura di maschera: "Omino in maniche di camicia, con le mani legate dietro il dorso, se ne va con passo saltellante verso il patibolo. Ed è allora la gag sublime, informulata ma evidente, la gag che risolve tutto il film: Verdoux era lui! Ghigliottineranno Charlot." Verdoux/Charlot va dunque verso la morte, una morte da lui stesso preparata e scelta dopo la parabola amorale che è stata la sua vita, e dopo quella lunghissima, esilarante, tremenda gag d'una moglie più megera delle altre che sfugge ai ripetuti tentativi d'omicidio, sempre più ansiogeni e slapstick; Charlot va verso la morte dopo aver superato il comico e il patetico, con la frase che apre un quieto baratro metafisico, "vi rivedrò molto presto tutti".

Trionfo stilistico dell'ellissi, *Monsieur Verdoux* è il più enigmatico dei film di Charlie Chaplin; torna oggi, restaurato, a interrogarci col suo mistero che, come ci ricorda Jacques Lourcelles, "nessuno può vantarsi d'aver esplorato fino in fondo, e che lo ha preservato dal tempo". (Paola Cristalli)

It is 1947. The air is still heavy with the echo of wartime massacres, and Charlie Chaplin is presenting his own personal game of massacres: a most unexpected film, the blackest of comedies, a fierce, tragicomic paradox called Monsieur Verdoux. The main character, Verdoux, was defined by the hardly enthusiastic and quite dismayed critiques of the time a "modern Landru", the serial killer of the Thirties in the French province. Chaplin actually came up with the idea after Orson Welles - who was considering the opportunity of making a film on Landru's life - offered him the lead role. Chaplin declined the offer, but took the idea, mentioning Welles in the credits.

The public was disconcerted by Monsieur Verdoux, critics were embarrassed. The American League boycotted the film, and once again the censors took action with a zealous lack of understanding: willing to come to terms with the black heart of the film, "the anti-social content, the scenes where Verdoux accuses the System and the contemporary social structure" (sic: no one seemed to point out that the film took place officially in France between the two world wars), the focus was, above all, on the "unpleasant sensation of sexual offence which surrounds the life of Verdoux". Chaplin is accused of Communism. This marks the beginning of the end of his relations with the United States.

The true scandal of this film though, is, according to Bazin, the fact that for the first time Chaplin is absolutely not playing Charlot, yet he still is, completely, in a sort of negative image (Verdoux's super adjustment to the social logic vs. the tramp being a misfit), a timely adulteration which reveals the nature of its charade only at the end: "A little man in shirt sleeves, his hands tied behind his back, goes skipping towards the gallows. And so it is the sublime gag, unformulated but evident, the gag which decides the entire film: Verdoux was him! They're going to guillotine Charlot!" Verdoux/Charlot thus goes to his death, a death which he himself prepared and chose after the amoral course his life had taken, and after that incredibly long, exhilarating, tremendous gag of a wife who was more shrewish than the others, and who escaped the repeated and ever more anxiety-provoking and slapstick attempts of murder. Charlot goes to his death after having overcome the comic and the pathetic, with a sentence that opens a peaceful, metaphysical abyss: "I'll see you all very soon".

Stylistic triumph of the ellipsis, Monsieur Verdoux is the most enigmatic of Charlie Chaplin's films. Today it returns, restored, to question us with its mystery that, as Jacques Lourcelles reminds us, "no one can boast of having thoroughly explored, and that has been well preserved over time". (Paola Cristalli)

Progetto Chaplin

La famiglia Chaplin ha assegnato alla Cineteca di Bologna il delicato compito di restaurare l'intera opera cinematografica di Charles Chaplin grazie alla collaborazione con il laboratorio *L'Immagine Ritrovata* e il contributo degli stessi eredi del cineasta. Il lavoro di restauro si fonda sulla ricostruzione filologica dei singoli film. Per ogni film verranno recuperati i migliori elementi esistenti al mondo, al fine di raggiungere una qualità perfetta della versione definitiva. Un'altra parte essenziale del lavoro avrà

cura di conservare anche le “varianti d’autore”: le successive modifiche ed interventi sul film del regista costituiscono infatti una documentazione preziosa sul suo particolare metodo di lavoro.

Dopo *The Kid* nel 1999 e *Modern Times* nel 2000, ora è la volta di *Monsieur Verdoux*. Il restauro è stato realizzato a partire dal confronto dei diversi materiali esistenti, attraverso cui si è giunti ad identificare le migliori fonti per il restauro dell’immagine e del sonoro, grazie ad una serie di test di laboratorio. Il restauro dell’immagine si è avvalso unicamente di tecniche fotochimiche, mentre per il sonoro si è ricorso anche a tecniche digitali.

Presso gli archivi Chaplin sono conservati, oltre alle pellicole cinematografiche, documenti inediti di grande rilevanza, quali soggetti, sceneggiature, appunti, disegni, fotografie, materiali produttivi e promozionali legati al lancio dei film. Garantire la conservazione di questo patrimonio, renderlo visibile e facilmente consultabile, sarà compito della Cineteca. Un catalogo in formato elettronico sarà inoltre parzialmente disponibile in rete per tutti i ricercatori e gli appassionati. Sarà infine proposto al grande pubblico un programma di eventi e mostre definito da un comitato internazionale di esperti.

The Chaplin Project

The Cineteca di Bologna has been assigned the delicate and complex task of restoring the entire cinematographic work of Charlie Chaplin in collaboration with the laboratory L'Immagine Ritrovata and the filmmaker's heirs. The restoration work is based on philological reconstruction of each film: the best existing material will be collected, and Chaplin's definitive version of each film will be restored to the best possible quality. Another essential part of the work will be conservation of the "variants": afterthoughts and successive changes made to the films, numerous and particularly significant in Chaplin's work, which constitute precious documentation on the director's methods. After restoration of The Kid in 1999 and Modern Times in 2000, it is now time for Monsieur Verdoux. The film was restored starting from a comparison between different existing materials and by identifying, through laboratory tests, the best sources for image and sound restoration. While photochemical procedures were used for the image, digital procedures were applied for the sound restoration.

The Chaplin archives hold a largely unexplored treasure of documents: stories and scripts, notes, drawings, photographs, production and promotional materials. The Cineteca di Bologna is committed to guaranteeing conservation of this heritage, creating a complete inventory of the materials and an electronic catalogue to be partially accessible online to scholars and enthusiasts. The materials will be made available to a wider public through a series of events and exhibits to be defined by an international committee of experts.

MK2

Sono estremamente orgoglioso della fiducia che gli eredi di Charlie Chaplin hanno riposto nel Gruppo MK2 incaricandoci di occuparci dei diritti internazionali di vendita del catalogo Chaplin. Ci auguriamo di intraprendere un lavoro di rilettura dei suoi film attraverso proiezioni nelle sale, pubblicazioni, edizioni video e dvd, affinché le giovani generazioni possano scoprire o riscoprire la modernità e l’universalità della sua opera.

Arricchito di questo incarico prestigioso, il catalogo MK2 riunisce attualmente più di 250 titoli tra cui compaiono opere di François Truffaut, Krzysztof Kieslowski, Claude Chabrol, Abbas Kiarostami, Alain Resnais, Jacques Doillon, David Lynch, Emir Kusturica.

Sono inoltre molto felice della collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna che ci permette quest’anno di presentare a Cannes la copia restaurata di *Monsieur Verdoux*.

Marin Karmitz

Contact Presse : MK2 - Monica Donati

MK2

I am very proud that Charlie Chaplin's heirs have entrusted the worldwide sales of his films to the MK2 group. We plan to promote them in theatrical retrospectives, and video, DVD and book publications, so that new generations and old may discover or rediscover the universality and modernity of his work.

As well as this prestigious library, MK2 handles a catalogue of over 250 titles including movies by François Truffaut, Krzysztof Kieslowski, Claude Chabrol, Abbas Kiarostami, Alain Resnais, Jacques Doillon, David Lynch, Emir Kusturica.

I am also very happy about the collaboration with the Cineteca di Bologna which enabled us to present this year in Cannes the restored print of Monsieur Verdoux.

Marin Karmitz

Press Contact : MK2 - Monica Donati

Venerdì / Friday 6

Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE - Cinquième et dernière des aventures de Robert Macaire (Francia, 1925) R.: Jean Epstein.

35mm. D.: 34' a 22 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Alain Baents*

ore 9.35

Derrière les silences

LA BRIÈRE (Francia, 1925) R.: Léon Poirier. S.: dal romanzo omonimo di Alphonse de Chateaubriand. F.: Georges Specht. In.: José Davert (Aoustin), Armand Tallier, Laurence Myrka, Thomy Bourdelle, Eugénie Nau, Jeanne Marie-Laurent.

35mm. L.: 2167 m. D.: 105' a 18 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia preservata nel 1980 e restaurata nel 1982, con didascalie rifatte / *print preserved in 1980 and restored in 1982, with remade intertitles.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Poirer ha colto il modo esatto di rendere gli spazi d'erba umida, di onde trasparenti o melmose, gli orizzonti piatti, i sentieri fronzuti, i grovigli liquidi percorsi da barche solitarie. Dall'inizio alla fine, questo film trascorre un'esistenza acquatica, lenta, sorniona. Il regista ha capito che questo paesaggio, che non si lascia svelare, doveva essere conservato nel suo segreto e, come i suoi ispiratori svedesi, ne ha liberato gli aspetti da sogno, una fantasticheria indefinibile e speciale sulle distese d'acqua solo apparentemente tranquille. L'apparizione di Aoustin, l'eroe dell'avventura, fece sensazione per l'accordo tra la il suo aspetto e i luoghi – il rude Aoustin, un attore oscuro, nodoso come un albero. (Henri Fescourt, *La foi et les montagnes*, Paris, Paul Montel, 1959)

*Poirer found the exact manner to render expanses of damp grass, translucent or murky waves, flat horizons, leafy trails, liquid mazes run by solitary boats. From the beginning to the end, this film lives an aquatic existence, slow and sly. The director understood that this landscape, which does not allow itself to be revealed, had to be conserved inside its secret, and like the Swede who had inspired him, he freed the dreamlike aspects, an undefinable, special reverie over stretches of water calm only in appearance. The presence of Aoustin, hero of the adventure, was sensational because his appearance matched the places – rugged Aoustin, an obscure actor, knotted like a tree. (Henri Fescourt, *La foi et les montagnes*, Paris, Paul Montel, 1959)*

ore 11.20

Welles Unedited

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK – Quinto episodio: THE WAR OF THE WORLD (Inghilterra, 1955) R, s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC.

Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

ore 11.40

Derrière les silences

NÈNE (Francia, 1924) R.: Jacques de Baroncelli. S.: da un romanzo di Ernest Perrochon. F.: Louis Chaix. In.: Sandra Milowanoff (Nène), Edmond Van Daële (Corbier), Gaston Modot (Jean), France Dhélia. P.: ?.

35mm. L.: 1656 m. D.: 82' a 18 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française, con il permesso di Caroline de Baroncelli

Copia imbibita restaurata nel 1990, con titoli e didascalie rifatti / *tinted print restored in 1990, with titles and intertitles remade.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

Il vostro libro, lo sapete, io l'ho letto, riletto, meditato, l'ho vissuto in me, e quando ho creduto di possederne il segreto, di sentirne la pulsazione, ho voluto rendere partecipi gli altri del mio arricchimento. È a questo punto che ho conosciuto il dubbio e l'angoscia. Come tradurre questo testo, così esatto negli effetti netti e nelle fragili *nuances*, senza tradirne la forza risoluta, le palpitazioni di sofferenza e amore? Dove voi avete il dialogo, lo studio e la descrizione, le variazioni e le sfumature delle parole francesi, dei termini rurali così ispidi, così carichi di poesia campestre e di realtà, io altro non ho che l'immagine, la sintesi luminosa che, in un lampo, deve proiettare il dramma nelle sue variazioni numerose, ricche di sfumature come una pagina vivente.[...] Ma ora, cosa direte? Della sana e robusta ragazza di campagna, della Cerere salda e patinata come un chicco di frumento, che campeggia nella vostra georgica, io farò una gracile fantesca dal corpo ingrato, impaurito, affaticato dal lavoro, la devozione, la povertà. Mi illudo, tuttavia, di essere scusato. La colpa, ancora una volta, è da attribuire all'ottica terribile del cinema. Tutto, sullo schermo, è espressivo e rapido. I dettagli disseminati qua e là, le annotazioni disperse, un tratto, tutto è condensato da un raggio. Ciò che lo scrittore analizza, io lo mostro. (Lettera di de Baroncelli a Ernest Perrochon, Cinéa-Ciné pour tous, 9, 15 marzo 1923)

You know, I read your book, I reread it, meditated upon it, I experienced it within myself, and when I thought I possessed the secret and felt its pulsing, I wanted to make others part of that enriching experience. It was at that point that I came to know doubt and anguish. How could I translate this text, so exact in its distinct effects and fragile nuances, without betraying its resolute strength, its throbs of suffering and love? Where you have dialogue, study and description, the variations and nuances of the French language, of rural expressions in all their roughness, loaded with backwoods poetry and reality, I have nothing but the image, a luminous synthesis that must, in a lightning flash, project the drama in all its numerous variations, rich with nuances like a living page. [...] But now what would you say? Of the healthy, robust country girl, of Ceres, firm and lustrous like a grain of wheat, camping out in your georgic, I will make a frail maidservant with an unpleasant, fearful body, tired from work, devotion, poverty. I however fool myself into thinking that I will be forgiven. The blame, once again, is to be attributed to that terrible camera lens. Everything onscreen is expressive and rapid. The details are spread here and there, the notes dispersed, suddenly everything is condensed by a ray. What the writer analyzes, I show. (Letter from de Baroncelli to Ernest Perrochon, Cinéa-Ciné pour tous, 9, 15 March 1923)

ore 14.45

Welles Unedited

SCENES FROM THE DEEP BY ORSON WELLES (1967-69) R., p.: Orson Welles. Sc.: O. Welles, dal romanzo *Dead Calm* di Charles Williams. F.: Willy Kurant, Ivica Rajkovic. In.: O. Welles (Russ Brewer), Jeanne Moreau (Ruth Warriner), Laurence Harvey (Hughie Warringer), Oja Kodar (Rae Ingram), Michael Bryant (John Ingram).

Beta SP. D.: 17'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

Restauro / *Restoration*: 2001, Filmmuseum München

Negli anni tra il 1967 e il 1969, Welles ha girato un adattamento del romanzo *Dead Calm* di Charles Williams, ambientandolo sulla costa dalmata nell'ex Jugoslavia. Numerosi problemi tecnici ed economici hanno fatto sì che il film rimanesse incompleto, benché le riprese fossero state terminate e Welles avesse lavorato al montaggio di una copia lavoro in diverse sedi (a Roma, Monaco e Parigi). La suddetta copia lavoro, i ciak scartati, i loop per il doppiaggio, le sceneggiature, gli story board e le liste dialoghi sono gli unici materiali sopravvissuti di questo progetto, dato che il negativo originale molto probabilmente è stato distrutto alla dogana. Il Filmmuseum München ha intenzione di restaurare il film col metodo digitale. Il video *Scenes from the Deep by Orson Welles* presenta il materiale esistente: innanzitutto un trailer di 9 minuti, realizzato dallo stesso Welles per il suo agente americano, al quale spiega la trama sulla pista del sonoro. Purtroppo, questo trailer esiste solo in un pessimo duplicato in bianco e nero, ma contiene un missaggio del sonoro curato e rifinito da Welles. Inoltre, nel video viene mostrato un rullo della copia lavoro del film, con il sonoro aggiunto ma non rifinito; le tonalità dei colori sono state corrette col metodo digitale. (Stefan Droessler, Filmmuseum München)

During the years from 1967 to 1969, Welles shot an adaptation of the novel Dead Calm by Charles Williams. It was set on the Dalmatian coast in the former Yugoslavia. A series of technical and financial problems caused the film to remain incomplete, despite the fact that Welles had worked on editing a work print in various different locations (Rome, Munich, Paris). That work print, discarded takes, the dubbing loops, the scripts, the story boards and the dialogue lists are the only surviving material from the project, given that the negative was most likely destroyed in customs. The Filmmuseum München has plans to digitally restore the film. The video Scenes from the Deep by Orson Welles presents the existing material: first off there is a 9 minute trailer, made by Welles for his American agent, where he explains the plot on the soundtrack. Unfortunately the trailer exists only in the form of a very bad black and white copy, but it contains a sound mix made and

finished by Welles. In addition, the video shows a reel from the work print where the sound is added but not finished; the shades of the colors were digitally corrected. (Stefan Droessler, Filmmuseum München)

SCENES FROM THE OTHER SIDE OF THE WIND (1970-76) R.: Orson Welles. Sc.: O. Welles, Oja Kodar. F.: Gary Graver. M.: Jonathon Braun, Paul Hunt. In.: John Huston (Hannaford), Oja Kodar (l'attrice), Mercedes McCambridge (Maggie), Cameron Mitchell (Matt), Edmond O'Brien (Pat), Susan Strasberg (Juliet Rich), Peter Bogdanovich, Norman Foster, Paul Mazursky, Bob Random, Howard Grossman, Joseph McBride, Paul Stewart, Henry Jaglom, Robert Akin. P.: Les Films de l'Astrophore / SACI.

Beta SP. D.: 25'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

Negli anni 1970-1976, Welles ha girato *The other Side of the Wind* negli Usa e in Francia. Dopo aver terminato le riprese, a causa di problemi economici e giuridici Welles riuscì a montare solo una parte del film, ma non poté finirlo. Seguendo le indicazioni della sceneggiatura, questo video unisce le scene ritrovate nel Fondo Orson Welles del Filmmuseum München e altre contenute nella sua copia lavoro. Alcune di queste scene erano già state presentate in pubblico da Welles, in occasione di una serata organizzata dall'American Film Institute il 9 febbraio 1975. Il materiale esistente, in 35 mm, è stato riversato in DigiBeta e successivamente elaborato col metodo digitale: non sono state apportate modifiche al montaggio o riparazioni a danni seri dell'immagine, ma solamente correzioni di massima al colore e al sonoro, se deteriorati. Il negativo del film giace ancora presso un laboratorio di sviluppo a Parigi, la copia lavoro di Welles presso un deposito a Los Angeles. Oja Kodar, Gary Graver e Peter Bogdanovich stanno facendo di tutto per trovare i necessari finanziamenti, al fine di riuscire a ultimare il film. (Stefan Droessler, Filmmuseum München)

Between 1970-1976 Welles shot The Other Side of the Wind in the States and in France. After shooting was completed, due to both financial and legal problems, Welles managed to edit only part of the film, without succeeding in finishing it. Following indications in the script, this video unites scenes found in the Orson Welles Collection at the Filmmuseum München with others contained in the work print. Some of those scenes were presented to the public by Welles on the occasion of an evening organized by the American Film Institute on 9 February 1975. Existing material in 35 mm was transferred to DigiBeta and then digitally reworked: no changes were made to the editing nor repairs of major damage to images, only general corrections were made to color and sound when showing deterioration. The film negative is still located at a developing lab in Paris, the Welles's work print is in a Los Angeles storage facility. Oja Kodar, Gary Graver and Peter Bogdanovich are working hard to find the funding necessary to complete the film. (Stefan Droessler, Filmmuseum München)

THE ORSON WELLES SKETCH BOOK – sesto episodio: BULLFIGHTING. (Inghilterra, 1955) R., s.: Orson Welles. F.: E. Lloyd, O. Welles. P.: Huw Wheldon per BBC.

Beta SP. D.: 15'. Versione inglese / *English version*

Da: Filmmuseum München

Presenta / *Introduced by* Stefan Droessler (Filmmuseum München) e Oja Kodar

ore 15.50

Derrière les silences

LA ROUE (Francia, 1922) R.: Abel Gance. Sc.: A. Gance, dal romanzo *Le Rail* di Pierre Hamp. F.: Léonce-Henry Burel, Marc Bujard, Maurice Duverger. Mu.: Arthur Honegger. Effetti sonori: Paul Fosse. M.: Marguerite Beaugé, A. Gance. Ass.R.: Blaise Cendrars. In.: Séverin-Mars (Sisif), Ivy Close (Norma), Gabriel de Gravone (Elie), Pierre Magnier (Jacques de Hersan), Georges Térof (Machefer), Max Maxudian (Kalatarikarascopoulos detto Bibi), Gil Clary (Dalilah), Louis Monfils (Papahant), Géo Dugast (Jacobin). P.: Films Abel Gance/Charles Pathé.

35mm. L.: 6219 m. D.: 283' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française, con la collaborazione della Cinémathèque suisse.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by* Niel Brand

La versione lunga di *La Roue* è stata restaurata dalla Cinémathèque Française nel 1979. A partire da un controtipo tratto da questa versione, nel 2001 è stata realizzata una copia colorata, utilizzando come riferimento una copia nitrato proveniente dalle collezioni della Cinémathèque Suisse / *The long version of La Roue was restored by the Cinémathèque Française in 1979. In*

2001 a color print was struck from a duplicate of this version, using a nitrate print from the Cinémathèque Suisse as a reference.

Andrà ad onore di Abel Gance il fatto di aver imposto con successo al pubblico un *attore oggetto*. [...] Questo elemento nuovo ci è presentato con un'infinita varietà di mezzi, sotto ogni punto di vista: primi piani, frammento meccanico fisso o in movimento, proiettato a un ritmo accelerato e simultaneo, che schiaccia, elimina l'oggetto umano, riduce il suo interesse, lo polverizza. *Questo elemento meccanico*, che si vede scomparire a malincuore, che si aspetta con impazienza, appare con discrezione; come una serie di colpi di proiettore all'interno di un dramma enorme, lungo, angosciante, d'un realismo senza concessioni. L'evento plastico è proprio lì, non altrove, voluto, inquadrato con cura, scelto, gravido di conseguenze in sé e per il futuro. L'avvento di questo film è interessantissimo anche perché assegna un posto nell'ordine plastico a un'arte che, fino ad ora, è rimasta per lo più descrittiva, sentimentale e documentaria. La frammentazione dell'oggetto, l'oggetto come valore plastico in sé e la sua resa pittorica appartengono ormai da molto tempo alle arti moderne. Abel Gance, con *La Roue*, ha innalzato l'arte cinematografica al livello delle arti plastiche. (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965)

*Abel Gance can be credited with having successfully offered up an actor object to the public. [...] This new element is presented to us through an infinite variety of means, from all viewpoints: close-ups, mechanical fragment either still or in movement, projected at an accelerated, simultaneous pace that crushes the human object, eliminating it, reducing its interest, pulverizing it. This mechanical element, that we watch disappear with a heavy heart, that we impatiently await, appears discretely; like a series of blows of the projector within an enormous, long, and anguishing drama, within a realism that makes no concessions. The plastic event is right there, nowhere else, desired, carefully framed, chosen, heavy with consequences both in itself and for the future. This film is extremely interesting also because it assigns a place, within the plastic order, to an art that until now has remained primarily descriptive, sentimental and documentary. Fragmenting of the object, the object as a plastic value in itself and its pictorial rendering have belonged for a long time now to the modern arts. With La Roue, Abel Gance raised cinematographic art to the level of the plastic arts. (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965)*

Se lodiamo apertamente Abel Gance per essere riuscito a svelare l'anima delle cose, non gli facciamo un complimento banale. [...] Ci insegna a vedere non tanto l'anima delle cose, ma il loro autentico volto; compie la rieducazione del nostro occhio; ci svela tutta la bellezza sparsa attorno a noi, la sottolinea e l'esalta senza deformarla. La parte più bella, più emozionante, e sicuramente più nuova del suo film è sicuramente lo studio della meraviglia meccanica, della trazione a vapore, e la descrizione della magia soprannaturale dei paesaggi innevati. Gance ha saputo analizzare la bellezza allucinante della velocità, l'ebbrezza del lavoro intelligente delle ruote, dell'acciaio e degli ingranaggi, la grande voce emozionante degli organismi fatti di lamiera, rame ed acciaio. (Emile Vuillermoz, *Cinémagazine*, 2 marzo 1923)

*By openly praising Abel Gance for his success in revealing the soul of things, we are not paying him a banal compliment. [...] He shows us how to see, not so much the soul of things, as their true face. He reeducates our eyes. He reveals to us the beauty that surrounds us, accenting and glorifying it without however misshaping it. The most beautiful, most moving and definitely the newest part of his film is no doubt his study of the mechanical miracle, of steam traction, and the description of the supernatural charm of the snow-covered terrain. Gance was able to analyze the hallucinatory beauty of speed, the rapture of the intelligent wheel workings, the steel and the cogs, the deep exciting voice of organisms made of iron, copper and steel. (Emile Vuillermoz, *Cinémagazine*, 2 March 1923)*

Sala Gino Cervi

ore 11.30

Omaggio a Lon Chaney / Homage to Lon Chaney

THE PENALTY (USA, 1920). R.: Wallace Worsley. F.: Don Short. Sc.: Charles Kenyon, Philip Lonergan, dal romanzo omonimo di Gouverneur Morris. M.: Frank E. Hull. In.: Lon Chaney (Blizzard), Claire Adams (Barbara), Kenneth Harlan (Wilmot), Charles Clary (dr. Ferris), Ethel Grey Terry (Rose), Edouard Trebaol (Bubble), Milton Ross (Lichtenstein), James Mason (Pete). P. Samuel Goldwyn.

35mm. L.: D.: 54' a 21 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*

Da: Turner - Warner Bros

Copia 35mm non restaurata in condizioni imperfette / *Non restored 35mm print in imperfect conditions.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau*

Il mio ruolo di Blizzard, in *The Penalty*, era anche più difficile di quello del “ranocchio” in *The Miracle Man*. Dovevo impersonare un uomo le cui gambe erano state amputate al ginocchio, e a questo scopo le mie estremità erano legate dietro con una bardatura appositamente costruita. Questo mi fermava la circolazione, e mi provocava sofferenze inenarrabili. Il dolore era così atroce che ero in grado di girare una scena solo per pochi minuti alla volta, e dovevo sottopormi a massaggi al cuore dopo ogni scena. Ero molto contento alla fine del film, benché non mi dispiaccia adesso di aver provato quel ruolo. I risultati sullo schermo furono molto convincenti; ancora oggi, ci sono migliaia di persone che si rifiutano di credere che io non sono uno storpio senza gambe. (Lon Chaney, in *The Picturegoer*, agosto 1922).

My role of Blizzard in The Penalty was even more difficult than the cripple I played in The Miracle Man. I had to impersonate a man whose legs had been amputated from the knee down. To obtain that, my legs were strapped back in a specially made harness. It cut my circulation off, and it caused me unspeakable suffering. The pain was so atrocious that I could only film for a few minutes at a time, and I had to undergo a heart massage after every scene. I was very glad when filming was over, but I'm not at all sorry to have played that role. The results on screen were very convincing; still today a lot of people refuse to believe that I'm not legless. (Lon Chaney, in The Picturegoer, August 1922).

The Penalty è la storia di un professionista del crimine che ordisce un piano per impadronirsi del mondo. [...] *Variety* commentava: “Non si tratta di un grande film”. (La seconda moglie di Chaney, Hazel, era stata sposata con un uomo senza gambe e si dice che il soggetto di *The Penalty* sia nato in questo modo.). Ma quanti attori saprebbero oggi interpretare un film del genere? L’idea di un uomo senza gambe che costruisce una sala operatoria in un complicato ambiente sotterraneo in cui lavorano ininterrottamente schiavi stranieri, è pura follia. Ma Chaney riesce a renderla credibile. Nelle scene centrali la sua recitazione si mantiene minimale: egli si limita a *trasudare* la sua profonda collera. Non serve nient’altro. (Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999)

The Penalty is the story of a master criminal who concocts a plot to take over the world. [...] Variety remarked, “It is not a great feature.” (Chaney’s second wife, Hazel, had been previously married to a man with no legs, and the idea for The Penalty was said to have come from that source). How many actors today could make a film like this work at any level? The idea of a legless man who builds a pristine operating room in an elaborate underground chamber, with foreign slaves working away in it, is simply nuts. But Chaney does make it work. He keeps his acting minimal in the central scenes; he just extrudes inner rage. Nothing more is needed. (Jeanine Basinger, Silent Stars, New York, Alfred A. Knopf, 1999)

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 6: A New «Frankfort School»

Questo programma raccoglie soprattutto opere degli anni novanta focalizzate sull’autoritratto. L’esplorazione del corpo e la sessualità vi rivestono particolare importanza. E’ evidente pure che film, lavoro e vita formano un’unità inscindibile e che i rapporti tra i filmmakers sono intensi sia in termini personali che artistici, qualità integrante dello scenario Super 8 negli anni ottanta, e qui riproposta ancora una volta.

This programme mainly gathers films from the 90s with a focus on the self portrait. Exploration of the body as well as sexuality gains increasing importance. It also becomes evident that film work and life form a unity, and that the filmmakers’ relations are intense both in personal and artistic terms. A quality that was integral to the super 8 scene of the 80s has survived here.

NEURODERMITIS (FR Germany,). S 8. R.: Kerstin Cmelka. D.: 3’, bn muto

CRY (FR Germany, 1990). S 8. R.: Dara Friedmann. D.: 3’, bn muto

LIEBEN (*Love*/FR Germany, mid 1980s). S 8. R.: Tamara Grcic. D.: 3’, col. muto

SUPERNARZISS 1 – 10 (FR Germany) S 8. R.: Frank Biesendorfer. D.: 9’. bn muto

SELBSTPORTÄT V (*Self portrait*/FR Germany, 1993) S 8. R.: Thomas Draschan. D.: 3’, col. muto

STEIFHEIT (*Stiffness*/FR Germany) S 8. R.: Albert Zackl. D.: 3’, col. sonoro

DUSCHEN SAN FRANCISCO (*Taking a Shower San Francisco*/ FR Germany, 1994). S 8. R.: Anja Czioska. D.: 3’, bn **UNTER**

WASSER (*Under Water*/ FR Germany, 1994). S 8. R.: Anja Czioska. D.: 3’, bn muto

DIVING (FR Germany, 1990) S 8. R.: Fiona Leus. D.: 6’, col muto

WICHSFILM (*Jerking off film*/ FR Germany) S 8. R.: Karsten Bott. D.: 20’, col muto

Ore 16.30

cinema²: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Programma 6: Generi rigenerati - Regenerated genres

Dopo la storia ufficiale, i film scartati, ora recuperati e riamati. I nuovi film sono ossessionati dalla questione dello sguardo primitivo. In che modo vediamo, quando guardiamo per la prima volta? Molto lentamente - al *ralenti* - attraverso lo stupore, in *Eureka*. Con la violenza dell'esotismo in *Ruines arrangées* e *Crossing the Great Sagrada*, con l'ossessione di un uomo con la macchina da presa in *L'operatore perforato* e in *Anonimatografo*.

After official history, discarded films, now recovered and brought back to life. New films are obsessed by the issue of a primitive way of looking. How do we see when we look for the first time? Very slowly – in slow motion – in astonishment, in Eureka. With the violence of exoticism in Ruines arrangées and Crossing the Great Sagrada, with the obsession of a man holding a movie camera in L'operatore perforato and in Anonimatografo.

ANONIMATOGRAFO (Italia, 1971). R.: Paolo Gioli. 16mm. D.: 20' a 18 f/s. Bn sonoro. Copia dell'autore

EUREKA (Usa, 1974). R.: Ernie Gehr. 16mm. D.: 30' a 18 f/s. Bn muto. Da: Die Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

CROSSING THE GREAT SAGRADA (Gran Bretagna, 1924). R.: Adrian Brunel. 35mm. D.: 15' a 18 f/s. Bn muto. Did. ingl. Da: British Film Institute

RUINES ARRANGÉES (Francia, 1984). R.: Dominique Paini. 16mm. D.: 10' a 24 f/s. Bn sonoro. Da: Cinémathèque Française

GLORIA! (Usa, 1974). R.: Hollis Frampton. 16mm. D.: 10'. Bn muto. Da: Die Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

L'OPERATORE PERFORATO (Italia, 1979). R.: Paolo Gioli. 16mm. D.: 8' a 18 f/s. Bn muto. Copia dell'autore

STANDARD GAUGE (USA, 1984) R.: Morgan Fisher. 16mm. D.: 35' a 24 f/s. Colore sonoro. Da: Distribution Cinédoc, Paris

Piazza Maggiore

Ore 22.00

Derrière les silences

Coordinamento musicale a cura di Marco Dalpane / *Musical supervisor: Marco Dalpane*

ENTR'ACTE (Francia, 1924) R.: René Clair. S. e Sc.: Francis Picabia. Adattamento: René Clair. F.: Jimmy Berliet. Ass.R.: Georges Lacombe. In.: Jean Borlin, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, Marcel Achard, Pierre Scize, Louis Touchagues, Rolf de Maré, Roger Lebon, Mamy, Georges Charensol, M.lle Friis. P.: Rolf de Maré.

35mm. D.: 16' a 18 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

Musica di Erik Satie (trascrizione per pianoforte a 4 mani di Darius Milhaud) / Music by Erik Satie (four hands piano transcription by Darius Milhaud)

Eseguita dal vivo / *Performed live* by Virginia Guastella e Marco Dalpane (pianoforti / *pianos*)

Picabia non aveva perso l'occasione per provocare i futuri spettatori, scrivendo sul programma: "Preferisco sentirli urlare che applaudire". Da parte sua, Satie, dopo aver dichiarato di aver composto per noi ragazzotti una musica pornografica, temperava questa affermazione aggiungendo che non intendeva far arrossire né un astice né un uovo. [...] A partire dalle prime immagini, si sollevò dalla folla degli spettatori un rumore di risolini e borbottii, mentre un leggero fremito percorreva le file. È così che si annuncia la tempesta, e presto la tempesta scoppiò. Picabia, che si era augurato di sentire il pubblico, poté dirsi pienamente soddisfatto. Clamori e fischi si mescolavano alle melodiose buffonerie di Satie che, da intenditore, senza dubbio apprezzava il rinforzo sonoro apportato dalle proteste. [...] Roger Désormière, imperturbabile, i capelli scarmigliati e la maschera severa, sembrava al contempo dirigere l'orchestra e scatenare con la sua bacchetta imperiosa un uragano da burla. Così nacque, nel

suono e nel furore, questo piccolo film che alla fine conquistò applausi, schiamazzi e fischi in pari quantità. (René Clair, in *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970)

*Picabia didn't miss out on the chance to goad future spectators by writing on the program: "I prefer to hear yells than applause". On Satie's part, after stating that he had composed a piece of pornographic music for us guys, he softened the remark by adding that he had no intention to make either a lobster or an egg blush. [...] From the very first images, a clamor of sneers and mumbles arose from the crowd of spectators, and a slight shudder ran through the rows. Thus the storm was heralded, and soon it broke out. Picabia, who had hoped to hear the audience, could consider himself completely satisfied. Noise and whistling blended with the melodic tomfoolery produced by Satie, who, as an expert in the field, most likely appreciated the sonorous reinforcement provided by the protests. [...] An unflappable Roger Désormière, with disheveled hair and a severe expression, seemed to simultaneously direct the orchestra and set off a hurricane of tricks with his imperious wand. And so was born, in sound and frenzy, this small film that, in the end, won applause, howls and whistles in equal parts. (René Clair, in *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970)*

UN CHIEN ANDALOU (Francia, 1929) R.: Luis Buñuel. Sc.: Luis Buñuel, Salvador Dalí. F.: Albert Duverger. Mu.: brani da *Tristano e Isotta* di Richard Wagner e tanghi argentini. M.: Luis Buñuel. Ass.R.: Pierre Batcheff. In.: Pierre Batcheff (*l'uomo*), Simone Mareuil (*la ragazza*), Jaume Miravittles, Salvador Dalí e Marral(*frate*), Luis Buñuel (*l'uomo con il rasoio*), Fano Messan (*l'androgino*). P.: Luis Buñuel.

35mm. L.: 429 m. D.: 17 a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

Versione priva delle didascalie originali, ricostruite nel 1993 da Yasha David per la fondazione Luis Buñuel, in collaborazione con la Cinémathèque Française / Complete version, with non original intertitles, remade by Yasha David for the Luis Buñuel funds in 1993, in collaboration with Cinémathèque française.

Un Chien andalou è un'opera fondamentale sotto tutti i punti di vista: sicurezza nella messa in scena, abilità nell'illuminazione, perfetta conoscenza delle associazioni visive e ideologiche, solida logica del sogno, mirabile confronto tra subcosciente e razionale.

Considerato dal punto di vista del tema sociale, *Un Chien andalou* è un film preciso e coraggioso. [...]

Un cane andaluso ulula, ma chi è morto? La nostra apatia, che ci fa accettare tutte le mostruosità commesse dagli uomini sulla terra, è messa a dura prova quando non riusciamo a sopportare sullo schermo la visione di un occhio femminile tagliato in due da un rasoio. Ma è uno spettacolo più spaventoso di quello offerto da una nube che vela la luna piena? Questo è il prologo; e dobbiamo ammettere che non può lasciarci indifferenti. Ci assicura che, in questo film, si tratterà di vedere con occhi diversi dal solito, se così si può dire. [...]

M. Buñuel è una buona lama e non sa barare. Una botta alle cerimonie macabre, a quest'ultima toilette di un essere che ormai non è più e del quale soltanto la polvere grava sul letto. Una botta a chi ha macchiato l'amore con la violenza. Una botta al sadismo, la cui forma più segreta consiste nella curiosità. E tiriamo un po' la corda della Morale che ci mettiamo al collo. Vediamo un po' cosa c'è all'altro capo. Un tappo, ecco almeno un argomento di un certo peso. Una bombetta, povera borghesia. Due fratelli della Scuola Cristiana, povero Cristo. Due piani a coda, pieni di carogne e di escrementi, povera ipersensibilità. E per finire, l'asino in primo piano, come previsto. Monsieur Buñuel è terribile. Si vergogni chi in gioventù ha ucciso quel che avrebbe potuto essere e che ora cerca lungo la spiaggia, dove il mare rigetta i nostri ricordi e i nostri rimpianti, fino all'inaridirsi di ciò che si è una volta arrivata la primavera. Cave canem... Attenti al cane, morde. (Jean Vigo, "Vers un cinéma social", 1930)

Un Chien andalou is an essential work from many standpoints: sureness in the mise-en-scène, skillful lighting, perfect understanding of the visual and ideological associations, solid dream logic, admirable comparison between subconscious and rational.

When considered in terms of its social theme, Un Chien andalou is a precise and courageous film. (...)

An Andalusian dog is howling, but who died? Our sense of apathy, that leads us to accept all the monstrosities committed by man in the world, is put to the test when we cannot stand the onscreen sight of a female eye cut in two by a razor. But is that a more frightening sight than a cloud concealing a full moon? That is the prologue; and we must admit that it does not leave us cold. It assures us that this film is about seeing with different eyes than usual, if you can say that. (...)

M. Buñuel is a good swordsman, and he doesn't know how to fake it. A stab at the macabre ceremonies, at the last ablutions of a being that is no longer, of which only dust remains. A stab at whoever stained love with violence. A stab at sadism, whose most secret form consists in curiosity. And let's pull on the rope of Morality we put around our neck. Let's see what's on the other side. A cork, at least that's a topic with a certain weightiness. A bowler hat, poor bourgeois. Two brothers from the Christian School, poor Christ. Two grand pianos, full of carcasses and excrement, poor hypersensitivity. And to finish, a

jackass in the foreground, as planned. Monsieur Buñuel is terrible. They must be ashamed, they who in their youth killed what they could have been, which they now seek along the beach where the sea flings back our memories and regrets, until it becomes parched of what we are when the spring comes. Cave canem... Beware of the dog, it bites. (Jean Vigo, "Vers un cinéma social", 1930)

LE RETOUR À LA RAISON (Francia, 1923) R.: Man Ray

35mm. L.: 169 feet . D.: 2' a 17 f/s Bn.

Da Museum of Modern Art

Musica di / *Music by* Marco Dalpane

Copia campione realizzata nel 1969 a partire da un negativo nitrato tratto da una copia positiva nitrato di Man Ray, acquisita nel 1937 e ora perduta / *Print made in 1969 as an answer print from a nitrate negative made from Man Ray's nitrate print originally acquired in 1937. Nitrate print now gone.*

Con questo film, Man Ray polverizza tutto ciò che fino ad allora era stato fatto a cinema. Non solo dimostra che è possibile fare un film in un giorno, o quasi, con mezzi risibili, senza didascalie, senza attori, senza sceneggiatura ed anche senza macchina da presa. Oltre a ciò, senza rispettare i rapporti standard tra le immagini, organizza la collisione visiva tra i fotogrammi e mette in evidenza la discontinuità filmica, creando un nuovo oggetto cinematografico dal potenziale insospettato. Il film rivela anche l'estrema sensualità di questa attitudine, il cineasta ha toccato e manipolato la pellicola, vi ha depresso sopra alcuni oggetti con grande delicatezza, ha giocato con la luce: gioia della mano e dell'occhio che si esprime al tempo stesso attraverso la schiena nuda di Kiki e l'esplosione visiva dei "passaggi costruiti al rayogramma, in cui regna la discontinuità tra le inquadrature", come ha detto Paul Sharits. (Christian Lebrat, in Nicole Brenez, Christian Lebrat – a cura di – *Jeune, dure et pure!*, Paris / Milano, Cinémathèque Française / Mazzotta, 2001)

*With this film, Man Ray pulverizes everything done in cinema until now. Not only does he show that it is possible to make a film in one day, almost, with laughable means, without intertitles, actors or a script, and even without a movie camera. In addition to that, with no respect for standard relationships between images, he organizes a visual collision between frames and emphasizes filmic discontinuity, creating a new cinematographic object from unsuspected potential. The film also reveals the extreme sensuality of this attitude. The filmmaker touched and manipulated the film, he placed objects on it with great delicacy, he played with the light: joy of the hand and the eye which expresses itself at the same time through Kiki's naked back and the visual explosion of "passages built on the rayograph, where discontinuity between shots reigns", as Paul Sharits said. (Christian Lebrat, in Nicole Brenez, Christian Lebrat – compiled by – *Jeune, dure et pure!*, Paris / Milano, Cinémathèque Française / Mazzotta, 2001)*

LE BALLET MECANIQUE (Francia, 1924) R.: Fernand Léger. F.: Dudley Murphy. Mu.: George Antheil. M.: F. Léger e D. Murphy. In.: Kiki de Montparnasse, Katherine Murphy, Dudley Murphy.

35mm. D.: 15'40" a 18 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Nederlands Filmmuseum

Musica di / *Music by* George Antheil. Con il permesso di / *With permission of* Ricordi - BMG

Eseguita da / *Performed by*: Playground Ensemble + Brake Drum Percussion: Maurizio Deoriti, Virginia Guastella, Stefano Malferrari, Carlo Mazzoli (pianoforti / *pianos*); Pietro Bertelli, Gianni Casagrande, Andrea Berto, Andrea Mascherin, Davide Michieletto, Elisa Biasotto e Lorena Donè (percussioni / *drums*). Dirige / *Directed by* Marco Dalpane.

Vi parlerò un po' di *Ballet mécanique*. La sua storia è semplice. L'ho realizzato nel 1923-24. A quell'epoca, dipingevo quadri che avevano, come elementi attivi, degli *oggetti* completamente privi d'atmosfera. I pittori avevano già *distrutto il soggetto*. Così come nei film d'avanguardia si sarebbe distrutta la sceneggiatura descrittiva. Ho pensato che *questo oggetto* trascurato poteva assumere il proprio valore anche al cinema. Su queste basi ho lavorato al film. Ho preso degli oggetti molto comuni e li ho trasposti sullo schermo, dando loro una mobilità e un ritmo scelti e calcolati con molta cura. Contrasto tra gli oggetti, passaggi lenti e rapidi, pause, momenti più intensi, *tutto il film è costruito su queste basi*. Ho utilizzato il *primo piano*, la sola invenzione cinematografica. Mi sono servito anche del *frammento* d'oggetto; isolandolo, esso viene dotato di *personalità*. Tutto questo lavoro mi ha portato a considerare *l'evento d'oggettività* come un valore nuovo, di grande attualità. (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965)

I will speak to you a bit about Ballet mécanique. It has a simple story. I made it between 1923-24. At that time, I made paintings where the active elements were objects completely devoid of atmosphere. Painters had already destroyed the story. Just as avant-garde film had supposedly destroyed the descriptive screenplay. I thought that neglected object could take on a value of its own in the cinema as well. On that basis, I worked on the film. I took very ordinary objects and transposed them onscreen, giving them mobility and rhythm, chosen and calculated very carefully. Contrast between objects, slow and rapid passages, pauses, moments of greater intensity, the entire film is built on these foundations. I used the close-up, the sole cinematographic invention. I also employed the fragment of an object; by isolating it, it is given personality. All this work led me to consider the event of objectivity as a new value with a very contemporary nature. (Fernand Léger, Fonctions de la peinture, Paris, Gonthier, 1965)

Per quanto riguarda le riprese incluse in *Ballet mécanique*, cosa avrebbe ideato Léger e cosa avrebbe davvero girato Murphy? Man Ray era risoluto sul fatto che lui e Murphy avessero realizzato tutte le riprese nelle quali era presente Kiki – “Non mi presteresti la tua amante, vero?” chiese lui una volta – e anche tutti gli esterni sulle strade e al Luna Park. [...] Insieme alle sue discussioni sul “tempo ritmico e dinamico”, Murphy, che identifica se stesso come il principale operatore del film, richiama alla memoria, come esempi delle sue idee e del lavoro compiuto sul soggetto, le immagini delle gambe dei manichini e degli utensili da cucina rispecchiati nelle lenti caleidoscopiche e anche alcune parti di macchinari. Nelle sue inedite memorie dal titolo “Murphy secondo Murphy”, egli identifica ulteriormente come sua, sia nell’idea sia nell’esecuzione, la scena della lavandaia che si arrampica su per le scale, incluso il montaggio in *loop*. (William Moritz, “Americans in Paris. Man Ray and Dudley Murphy”, in Jan-Christopher Horak, *Lovers of cinema. The First American Film Avant-Garde. 1919-1945*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995).

*In terms of footage included in Ballet mécanique, what might Léger have planned or had Murphy shoot? Man Ray was adamant that he and Murphy had shot all the footage using Kiki – “You don’t loan out your mistress, do you?” he said – as well as all the open-air footage on the streets and in Luna Park. Murphy corroborates this in an interview given at the time of a New York screening of Ballet mécanique. Along with his discussion of “rhythmic and dynamic tempo”, Murphy, who identifies himself as the key filmmaker, reproduces pictures of the stocking-model legs and kitchen utensils mirrored in the kaleidoscopic lenses, as well as some machine parts, as examples of his idea and work. In his unpublished memoir, “Murphy by Murphy”, he further identifies the shot of the washerwoman climbing the stairs as his in idea and execution, included the looped editing (William Moritz, “Americans in Paris. Man Ray and Dudley Murphy”, in Jan-Christopher Horak, *Lovers of cinema. The First American Film Avant-Garde. 1919-1945*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995).*

La musica di Georges Antheil: L’organico, per 4 pianoforti e 12 percussioni, prevede anche due motori d’aereo o, quanto meno, il loro suono (“Smaller Airplane Propeller sound/Large Airplane Propellered sound”) – distinti come tali anche in partitura e facenti il loro ingresso già cinque battute dopo il n. 1, e alla loro presenza Antheil dedica molta attenzione al terzo punto delle *Composer’s Instruction*. Com’è noto, in campo automobilistico gli appassionati riconoscono ad esempio, il suono di un motore 12 cilindri Ferrari (tanto da definirlo “musicale”) e ugualmente avviene in campo aeronautico, dove ciascuna era è legata a specifiche progettazioni motoristiche. Ora, se ci riferiamo ai più diffusi modelli di aerei civili francesi degli anni Venti, i motori impiegati erano tutti di tipo radiale o a “V”: il Farman F. 60 “Goliath” del 1919 li aveva radiali, il Blériot Spad 46 del 1921 era propulso da uno stupefacente Lorraine-Dietrich 12 Da, un 12 cilindri a “V” da 370 HP raffreddato a liquido; il Blériot 135 del 1924 ricorreva a 4 radiali Salmson 9Ab e via dicendo. Soltanto dagli anni Cinquanta in poi l’aviazione generale (in gergo, il civile e privato) ha fatto ricorso, nei piccoli aerei, a motori cilindri orizzontali o in linea, con un’egemonia pressoché totale da parte degli Statunitensi Continental e Lycoming (...) Probabilmente a qualcuno simili osservazioni appariranno capziose, ma se in altre ricostruzioni non si scambierebbe mai una viola da gamba con un violoncello o un flauto di Boehm con uno barocco, in questo caso la differenza sonora (volume, timbro, grana) è incomparabilmente maggiore. (Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000)

The music by Georges Antheil: The ensemble for 4 pianos and 12 percussion, includes also two airplanes engines, or at least, their sound: “Smaller Airplane Propeller sound/Large Airplane Propeller sound”. The ‘airplane sound’ is reported in the score sheet and enters five bars after n. 1 and Antheil carefully examine it in the Composer’s Instruction. It is well known that in some fields, such as motor racing for instance, experts and lovers are able to recognise the “musical” sound of a 12 cylinders Ferrari, as also in the aeronautics where each period is characterised by specific engine design. In the 1920s, the most common French civil airplanes had either a radial engine or a “V” engine on, which were indeed the most diffused: the 1919 Farman F. 60 “Goliath” had radial engines, 1921 Blériot Spad 46 was propelled by an outstanding Lorraine-Dietrich 12 Da, a “V”, 370 HP 12 cylinder with a liquid cooling system; 1924 Blériot 135 used 4 Salmson 9Ab radial engines and so on. Only from the 1950s on, the ‘general’ aviation, that is civil and private, has adopted, for small

airplanes, horizontal or lined cylindrical engines with an hegemonic control by the American Continental and Lycoming (...). Probably these distinctions may seem a little captious to someone, nevertheless, just as a bass viol is never mistaken with a cello or a Boehm with a Baroque flute, the differences of sound – volume, tone, nuisance – among different engines are equally important. (Sergio Miceli, Musica e cinema nella cultura del Novecento, Milano, Sansoni, 2000)

Sabato / Saturday 7
Cinema Fulgor

ore 9.00

Derrière les silences

HARA-KIRI (Francia, 1928) R. Marie-Louise Iribe (film iniziato da Henri Debain). Sc.: Pierre Lestringuez. F.: Maurice Forster. Scgf.: Robert-Jules Garnier. C.: Tsurumi. Dir.P.: Marie-Louise Iribe-Renoir. In.: Marie-Louise Iribe (*Nicole Daomi*), Toshi Komori (il marchese Awogi), Labusquière (l'ambasciatore), Constant Remy (prof. Samura Daomi), Michaud (la guida), Liao Szi-Yen (il principe Fujiwara), Wuriu (il fratello del principe), André Berley (l'ispettore di polizia), Mademoiselle Dao. P.: Les Artistes Réunis.

35mm. L.: 1932 m. D: circa 88' a 20 f/s. Didascalie francesi / *French intertitles*

Da: Cinémathèque Française

Copia restaurata nel 1985, con didascalie rifatte / *print restored in 1985, with remade intertitles.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Donald Sosin*

Marie-Louise Iribe è attrice di non grande talento, agli occhi di alcuni critici dell'epoca che la trovano "manierata", soprattutto nel grande successo commerciale di Feyder del 1921, *L'Atlantide*, dove interpreta il ruolo di Tanit Zerga. Nel 1927 è produttrice e attrice in un film commerciale di Jean Renoir – *Marquitta* – avventura romanzesca di un principe dell'Europa centrale. A quel tempo è la donna di Pierre Renoir. L'influenza esercitata dalla famiglia Renoir la ritroviamo nei titoli di testa di *Hara-kiri* e nella persona di Pierre Lestringuez, che firma la sceneggiatura. Egli è amico e co-sceneggiatore di Jean Renoir, con cui farà l'adattamento di *Nanà*. *Hara-kiri*, insomma, porta l'impronta del cinema di Renoir. [...] Lo stile del film è moderno sotto vari aspetti: l'ellissi, ardita per quel periodo, ma senza civetteria; il modo sorprendente di filmare piani innovativi nella forma (talvolta piani sequenza, talvolta a distanza molto ravvicinata); la sobrietà volontaria del tempo del racconto (lineare, semplice ed efficace), al servizio della storia, che caratterizza più d'un cineasta del nostro tempo; dei movimenti di macchina che utilizzano con rigore ed abilità il carrello laterale e la panoramica, anche con un effetto zoom del tutto inconsueto per l'epoca, per accompagnare il dramma sentimentale. (Bernard Trémège, *L'Avant-Scène Cinéma*, 405. Ottobre 1991)

Marie-Louise Iribe is not considered a particularly talented actress by certain critics of that time who found her "mannered", especially in Feyder's big box-office hit of 1921, L'Atlantide, where she plays the role of Tanit Zerga. In 1927 she produced and acted in a commercial film by Jean Renoir – Marquitta – a romantic adventure story about a prince from Central Europe. During that time she was Pierre Renoir's girlfriend. The influence exerted by the Renoir family can be seen in the opening credits of Hara-kiri and in the person of Pierre Lestringuez who put his name on the screenplay. He was Jean Renoir's co-screenwriter, and they worked together on the adaptation of Nanà. In short, Hara-kiri carries the mark of Renoir's cinema. [...] The film has a modern style under various aspects: the ellipse, which was daring for the time without being affected; the surprising way in which innovative shots are filmed inside the shape (sometimes shot sequences, sometimes from very close-up); the voluntary sobriety in the timing of the story (linear, simple and effective) as an aid to the plot, something more characteristic of a filmmaker of our time; the camera movements that utilize lateral tracking shots and panning with skill and exactitude, as well as a zoom effect, completely unusual for its time, which accompanies the sentimental drama. (Bernard Trémège, L'Avant-Scène Cinéma, 405. October 1991)

Ore 10.30

ESSAIS CINÉMATOGRAPHIQUE DE MAN RAY

In collaborazione con / *In collaboration with* Musée national d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle et Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou

Presenta / *Introduced by* Jean-Michel Bouhours

Si credeva che la filmografia di Man Ray fosse completamente accertata: quattro film realizzati negli anni Venti, a cui bisognava aggiungere una decina di collaborazioni andate a buon fine e alcuni progetti falliti. Ora, dal 1985, sono stati ritrovati diversi film e frammenti, che gettano una luce nuova sulla sua attività cinematografica. Sorpresa, inizialmente, davanti alla scoperta di

queste pellicole, di cui solo pochi amici dovevano sopporre l'esistenza. In effetti, Man Ray, sul finire degli anni Venti, non perse occasione per dichiarare che aveva abbandonato il cinema (...). Questi film "inediti", per lo più, si trovavano in scatole senza titolo e data. Non erano mai stati presentati in proiezioni pubbliche e, ad eccezione di *La Garoupe*, Man Ray non ne ha fatto menzione nel suo *Autoportrait*. Sono film "dimenticati" e "ritrovati" che sollevano interrogativi legati all'identificazione degli oggetti e delle persone che vi figurano, alla datazione, e talvolta all'identità del loro autore. Ma il problema principale riguarda il loro statuto: poiché non sono mai stati mostrati in pubblico, si può infatti pensare che Man Ray non li considerasse "opere d'arte". Essi non sono costruiti e portati a termine alla stregua delle quattro pellicole per cui l'autore è famoso. Abbiamo a che fare, piuttosto, con quelli che più avanti verranno chiamati *home movies*, film vicini alla pratica corrente del cinema amatoriale, la cui unica motivazione sembra essere quella di registrare le attività personali o dei propri amici. È difficile non trattare come opera d'arte ciò che non lo era per l'artista, ma al tempo stesso è impossibile, per chi guarda, non vedere l'artista che si nasconde dietro la pratica amatoriale". (Patrick de Haas, in *Man Ray, Directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Pompidou, 1997)

Man Ray's filmography was thought to be completely established: four films made in the Twenties, to which a dozen or so successful collaborations were to be added, as well as a few failed projects. Now, since 1985, a number of films and fragments have been found, putting his cinematic activities under new light. There was initially great surprise at the discovery of these films, for which only a few friends could have even imagined the existence. Around the end of the Twenties, in fact, Man Ray lost no chance to state that he had abandoned cinema (...). These "unseen" films were for the most part found in boxes with neither a title nor a date. They had never been shown in public, and with the exception of La Garoupe, Man Ray did not mention them in his Autoportrait. They are "forgotten" and "found" films that raise questions regarding identification of the objects and persons present in them, their date and sometimes even the identity of their author. The main issue however regards their constitution. Since they were never shown in public, it may be that Man Ray did not consider them "works of art". They were not put together and then brought to a close in the same way as the four films the author is famous for. We are instead dealing with what would later become known as home movies, films resembling current amateur cinema practices, and the only motivation seems to be that of recording personal activities and friends. It is hard not to treat as a work of art, something the artist did not consider as such, however it is also impossible for those watching not to see the artist hiding behind amateur practices. (Patrick de Haas, in Man Ray, Directeur du mauvais movies, Paris, Centre Pompidou, 1997)

RUE CAMPAGNE-PREMIERE (Francia, circa 1923-1929) R.: Man Ray

35mm. D.: 48 secondi a 16 f/s. Bn. Muto

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale 35 mm. positivo / *Restored from the original print 35 mm*

POISON (circa 1933-1935) R.: Man Ray. In.: Meret Oppenheim, Man Ray

35mm. D.: 3' 19" a 18 f/s. Bn. Muto

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 16 mm gonfiato a 35 mm. / *Restored from the original reversal element 16 mm. blown up to 35 mm.*

CORRIDA (1929)

16mm. D.: 4' 23" a 18 f/s. Bn. Muto

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale negativo 9,5 mm. / *Restored from the original camera negative 9,5 mm*

AUTOPORTRAIT OU CE QUI NOUS MANQUE A NOUS TOUS (1930). R.: Man Ray. In.: Lee Miller, Man Ray.

16mm. D.: 6' a 18 f/s Bn.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 9,5 mm. / *Restored from the original reversal element 9,5 mm*

L'ATELIER DU VAL-DE-GRACE (circa 1935) R.: Man Ray.

16mm. D.: 1' 45" a 18 f/s. colore, muto

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile Kodachrome 16 mm. / *Restored from the original Kodachrome reversal 16 mm.*

COURSE LANDAISE(circa 1937). R.: Man Ray. In.: Ady Fidelin.

16mm. D.: 6' 29" a 18 f/s. Bn e colore. Muto

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile Kodachrome 16 mm. / *Restored from the original Kodachrome reversal 16 mm.*

LA GAROUBE(circa 1937). R.: Man Ray. In.: Pablo Picasso, Paul Eluard, Nusch Eluard, Cécile Eluard, Emily Davies, Valentine Penrose, Roland Penrose, Man Ray.

16mm. D.: 8' 52" a 18 f/s. colore. Muto.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 16 mm. / *Restored from the original reversal 16 mm.*

ADY(1938). R.: Man Ray. In.: Ady Fidelin, Man Ray.

16mm. D.: 49" a 18 f/s. Bn. Muto.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 16 mm bn. / *Restored from the original reversal 16 mm bw.*

DANCE(1938). R.: Man Ray. In.: Juliet Browner.

16mm. D.: 5' 30" a 18 f/s. Bn. Muto.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 8 mm. / *Restored from the original reversal element 8 mm*

JULIET (circa 1940). R.: Man Ray. In.: Juliet Browner, Man Ray.

16mm. D.: 3' 14" a 18 f/s. Bn. Muto.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 8 mm. / *Restored from the original reversal element 8 mm*

TWO WOMEN R.: Man Ray. (senza data)

16mm. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Muto.

Da: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Restaurato a partire dall'originale invertibile 16 mm bn. / *Restored from the original reversal 16 mm bw.*

Ore 11.40

THE FILMS OF HY HIRSH: ABSTRACTION AND JAZZ

Presenta / *Introduced by* Cindy Keefer (iotaCenter)

Lo iotaCenter presenta i film del regista americano Hy Hirsh (1911-1961). Figura chiave del Movimento Americano del Cinema Astratto, Hirsch partecipò agli storici Vortex Concerts di San Francisco, lavorando con Jordan Belson e Harry Smith. Nel 1952 il suo *Come Closer* fu presentato alle storiche proiezioni Art in Cinema del Museo di Arte Moderna di San Francisco. *Autumn Spectrum* e *Gyromorphosis* furono premiati all'Esposizione di Bruxelles del 1958. Hirsch lavorò a Hollywood come operatore cinematografico e in seguito divenne fotografo. Si trasferì a San Francisco dove iniziò a realizzare i propri film, per poi trasferirsi nuovamente a Parigi. Continuò a viaggiare lavorando come fotografo di moda e di pubblicità; nel corso di questi viaggi registrava performance di musica dal vivo di cui era collezionista, alcune delle quali venivano poi utilizzate per le colonne sonore dei suoi film. Tra questi troviamo opere astratte di animazione liberamente sincronizzate alla musica e complessi collage di animazioni su più piani (stampati con una stampatrice ottica appositamente realizzata da Hirsch) che utilizzavano le tecniche dello scratching e della pittura sul fotogramma, insieme a immagini ottenute con l'oscilloscopio e a «found footage». Hirsch realizzò anche un film stereoscopico in 3-D.

Per la ristampa di *Scratch Pad* è stato utilizzato l'originale 16mm di Hirsch dipinto a mano su pellicola Kodachrome, da cui è stato tratto un negativo tramite stampa ottica. Per gli altri titoli sono stati utilizzati i master su pellicola Kodachrome e copie positive d'epoca, sempre su pellicola Kodachrome, appartenenti al Fondo Hirsch e alla Creative Film Society, ex distributori dei film.

The iotaCenter presents the films of American filmmaker Hy Hirsh (1911-1961). A key figure in the American Abstract Film Movement, Hirsh was a contributor to the historic San Francisco Vortex Concerts and worked with both Jordan Belson and Harry Smith. In 1952, his film Come Closer was shown at the historic Art in Cinema screenings at The San Francisco Museum of Modern Art. Autumn Spectrum and Gyromorphosis received awards at the 1958 Brussels Exposition.

Hirsh worked as a motion picture cameraman in Hollywood and then as a still photographer. He moved to San Francisco where he began making his own films, and then relocated to Paris. He continued to travel on fashion and commercial still photography assignments, taking a tape recorder on his journeys to record live music performances for his extensive tape collection, some of which were used for his soundtracks.

His films include abstract animated films loosely synched to music; complex optically printed collages of multi-plane animation (Hirsh built his own optical printer) using scratched and painted-on techniques, split screens, oil wipes, oscilloscope imagery and found footage. Hirsh also made a stereoscopic 3-D film.

The preservation for Scratch Pad used Hirsh's original 16mm hand-painted Kodachrome master; a new negative was optically printed. For the other titles, sources were Kodachrome masters and vintage Kodachrome prints from Hirsh's estate and from Creative Film Society, former distributors of the films.

ENERI (USA, 1953) 16mm. D.: 7' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

GYROMORPHOSIS (Olanda, 1954) 16mm. D.: 7' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

AUTUMN SPECTRUM (Olanda, 1957) 16mm. D.: 7' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

DEFENSE D'AFFICHER (Francia, 1958) 16mm. D.: 8' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

CHASSE DES TOUCHES (Francia, 1959) 16mm. D.: 4' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

SCRATCH PAD (Francia, 1960) 16mm. D.: 7' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

COLOUR DE LA FORME (Francia, 1961) 16mm. D.: 7' a 24 f/s. Da: The iotaCenter

ore 12.40

Tullio Kezich, Alessandra Levantesi e Tatti Sanguineti presentano il libro *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi (Feltrinelli, 2001)

Tullio Kezich Alessandra Levantesi and Tatti Sanguineti present the book Dino. De Laurentiis, la vita e i film, by Tullio Kezich and Alessandra Levantesi (Feltrinelli, 2001)

ore 14.45

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

VALSE BRILLANTE DE CHOPIN (Francia, 1936) R.: Max Ophuls. Ideazione: Emile Vuillermoz. F.: Franz Planer. Mu.: Frédéric Chopin. In.: Alexandre Brailowski. P.: CGAI per Fox-Film.

35 mm tratto da un originale 16 mm / *35mm blown up from original 16mm*. D.: circa 5'

Da: Filmmuseum München

AVE MARIA DE SCHUBERT (Francia, 1936) R.: Max Ophuls. Ideazione: Emile Vuillermoz. F.: Franz Planer. Mu.: Franz Schubert. In.: Elisabeth Schumann. P.: CGAI per Fox-Film.

35 mm tratto da un originale 16 mm / *35mm blown up from original 16mm*. D.: circa 5'.

Da: Filmmuseum München

In un periodo di intenso dibattito sul cinema sonoro e sulle sue possibilità si costituisce a Lione, su iniziativa di Emile Vuillermoz e del violinista Jacques Thibaud, una singolare casa di produzione indipendente, «La Compagnie des Grandes Artistes Internationaux», al fine di realizzare unicamente corto e mediometraggi su pezzi musicali eseguiti da grandi virtuosi. Lo scopo dichiarato era quello di contribuire a diffondere la cultura musicale attraverso il cinema, ma anche di sviluppare i rapporti reciproci. Leggiamo in un testo pubblicitario della «CGAI»: «Mentre i più grandi virtuosi dell'archetto, della tastiera o del canto si produrranno, la macchina da presa studierà la loro interpretazione, si avvicinerà alle mani, fisserà gesti e atteggiamenti... Talvolta si materializzeranno anche, sul sottofondo musicale, le visioni poetiche, drammatiche o fantastiche suggerite dalla partitura. Queste realizzazioni porteranno il nome di *Cinéphonies*». Il progetto fallisce dopo neppure un anno di attività, ma intanto Marcel L'Herbier aveva fatto in tempo a realizzare *Children's Corner* di Debussy con Alfred Cortot al pianoforte [...]. La critica è concorde nel riconoscere che, all'interno del progetto, Ophuls propone «la formula più pura. [...] Beyle riferisce che molti anni dopo il critico musicale Robert Aguetand, scrivendo su "Disques" (n. 97, 1958), ricorderà ancora quei cortometraggi, dove la cinepresa «si abbandonava al delirio di carrelli volteggianti, grazie ai quali il pubblico acquisiva la sensazione d'aver penetrato i segreti dell'arte del virtuoso». (Michele Mancini, *Max Ophuls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978)

During a period of intense debates on the great potentials of sound cinema, Emile Vuillermoz and the violinist Jacques Thibaud set up, in Lyon, a particular and independent production company «La Compagnie des Grandes Artistes Internationaux», aiming at the realisation of short and medium features based on musical works played by great virtuosi. Their purpose was to help contributing the spread of music culture through cinema and to foster their correlation. Here

follows an advertising text by «CGAI»: «while the greatest singers or violin, cello, keyboard virtuosi will play, the camera will carefully observe their performances, by getting closer to their hands, their gestures and poses... Sometimes, in correspondance with the backround music, the poetic, dramatic and fantastic visions suggested by the music sheets will be materialized. These 'experiences' will be called Cinéphonies». Before the project failing after less than a year, Marecel L'Herbier had the time to make Debussy's Children's Corner with Alfred Cortot playing the piano (...). Critics all agree on recognizing that, within the project, Ophuls had proposed the «purest formula. [...] Beyle mentions that many years later, the music critic Robert Aguetand, writing on the review *Disques* (n. 97, 1958) recalled those short films where the camera «was abandoned to the delirious movements of the dolly, through which the public had the impression of having penetrated the virtuoso artistic secrets». (Michele Mancini, Max Ophuls, Firenze, La Nuova Italia, 1978)

THE EXILE (t. it.: *Re in esilio*, USA, 1947) R.: Max Ophüls. Sc.: Max Ophüls, Douglas Fairbanks Jr, dal romanzo *His Majesty, the King* di Cosmo Hamilton. F.: Franz Planer. Mu.: Frank Skinner. M.: Ted J. Kent. Scgf.: Russel A. Gausman, Ted Offenbecker. Su.: Charles Felstead (Feldsteadt??), William Hedycok (Heydock??). Ass.R.: Ben Chapman, George Lollier. In.: Douglas Fairbanks jr. (il re Charles II Stuart), Maria Montez (contessa de Courteuil), Paule Croset (Katie), Henry Daniell (Danniel???) (colonnello Ingram), Nigel Bruce (sir Edward Hyde), Robert Coote (Pinner), Otto Waldis (Jan), Eldon Gorst (Seymour), Colin Keith-Johnson (capitano Bristol), Milton A. Owen (Wilcox), Ben H. Wright (Milbanke), Colin Kenny (Ross), Peter Shaw (Higson), Will Stanton (Tucket), William Trenk, Michèle Haley. P.: Fairbanks Company.

35mm. D.: 97' a 24 f/s . Versione inglese / *English version*.

Da: Library of Congress

Copia preservata nel 1999 dai negativi originali nitrato / *Preserved in 1999/2000 from original nitrate negatives*.

Nella copia del film proiettata, i due finali sono separati da un cartello che recita: “Il finale del film fu cambiato dopo che Max Ophuls terminò la lavorazione. Il seguente è quello originale voluto dal regista”. In altri termini, prima abbiamo il lieto fine voluto dalla produzione per il mercato statunitense, poi quello “triste” del regista per la distribuzione europea.

In this print, the two endings are separated by an explanatory title which reads as follows: "The ending of this film was changed after Max Ophuls finished the picture. The following is the director's original ending." In other words, first comes the "happy" or "studio" ending, used in U.S. release prints, then the "sad" or "director's" ending, designated for the film's European release.

A prima vista, *The Exile* non è altro che un tradizionale film di cappa e spada, in cui Fairbanks rivela l'ambizione di ripercorrere allegramente le orme del padre. Questa impressione è rafforzata dal fatto che l'attore hollywoodiano, a cui venivano affidati ruoli a suo dire troppo “statici”, dichiarò testualmente di aver voluto rendere omaggio all'illustre interprete di *The Iron Mask*, *The Thief of Bagdad* ed altri classici del muto. (...) Dobbiamo vedere nel film, come fecero i critici e senza dubbio anche gli spettatori, solo una “amabile incursione nella storia dei sovrani, una produzione di serie B, il cui carattere artificiale è amplificato dalla realizzazione in studio di molte scene che avrebbero potuto essere girate in esterni”? Significherebbe minimizzare il fascino straordinario emanato da questa piccola opera senza pretese, ma che trova pochi equivalenti all'interno del genere, anche negli USA (dove esso prolifera), se non nei film muti di Douglas Fairbanks Sr. diretti da orafi del calibro di Allan Dwan e Raoul Walsh. Per la freschezza e il dinamismo, per l'immaginazione purissima e felicissima che il produttore-divo, alla maniera del padre, ha saputo infondere a tutta l'opera, e che si ripercuote su una messa in scena prodigiosamente virtuosistica, *The Exile* meriterebbe una menzione più che onorevole. (Claude Beylie, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963)

At first sight, The Exile is just a traditional cloak-and-dagger film where Fairbanks reveals his ambition to follow merrily in his father's footsteps. This impression is reinforced by the fact that the Hollywood actor, who believed the roles assigned to him were too “static”, openly stated that he wanted to pay homage to the illustrious star of The Iron Mask, The Thief of Baghdad and other silent classics. (...) Critics, and surely audiences as well, simply saw the film as a “good-natured foray into a story of kings, a B movie with an artificial nature, magnified by the fact that many scenes which could have been shot in natural settings were shot in the studio”. Must we too see the same thing in this film? Doing so would mean diminishing the extraordinary allure that exudes from this small, unpretentious work. It finds few equals in its genre, even in the States (where the genre proliferates), if not in silent films with Douglas Fairbanks Sr., directed by greats such as Allan Dwan and Raoul Walsh. For its freshness and dynamism, as well as the utterly pure and blissful imagination that the producer-star infused throughout the film, similarly to how his father would have done, The Exile is worthy of more than just an honorable mention. (Claude Beylie, Max Ophuls, Paris, Seghers, 1963)

Ore 16.35

Ritrovati & Restaurati / Recovered & restored

LES BONNES FEMMES (t. it.: *Donne facili*, Francia, 1960) R., s.: Claude Chabrol. Sc.: Paul Gégauff. F.: Henri Decaë. Mu.: Paul Misraki, Pierre Jansen. M.: Jacques Gaillard. Scgf.: Jacques Mély. Ass.R.: Charles Bitsch. Su.: Jean-Claude Marchetti. In.: Bernadette Lafont (Jane), Stéphane Audran (Ginette), Clotilde Joano (Jacqueline), Lucile Saint-Simon (Rita), Ave Ninchi (madame Louise), Pierre Bertin (monsieur Belin), Mario David (André Lapierre), Sacha Briquet (fidanzato di Rita), André Dinan e Jean-Louis Maury (i "pappagalli"), Claude Berri (il soldato), Serge Bento (il fattorino), Henri Attal e Charles Belmont (gli amici di Jane e Jacqueline), Dominique Zardi (il direttore d'orchestra), Claude Chabrol (un bagnante nella piscina). P.: Robert e Raymond Hakim per Paris Film Productions / Panitalia.

35mm. D.: 105' (ridotta a 95') a 24 f/s. Versione francese / *French version*

Da: Canal + France

Presentano / *Introduced by* Claude Chabrol e Jean Douchet

Del film esistevano un negativo immagine montato, 3 lavander standard catalogati come versione ORTF, versione sud americana e versione n.3 definitiva. Nessuna di queste copie era completa. Abbiamo lavorato in collaborazione con Chjarles Bitsch, assistente di Claude Chabrol, che era in possesso della sceneggiatura originale. Dal negativo immagine e dai tre lavander, comunque, non era possibile ottenere la versione completa girata e montata da Claude Chabrol. Abbiamo soltanto potuto aggiungere una piccola parte mancante. Successivamente abbiamo ritrovato le sequenze mancanti eliminate dai produttori; il materiale era negativo e lavander standard. Abbiamo quindi ricostruito un lavander standard completo utilizzando alcune parti del materiale negativo e dei lavander. Da questo nuovo lavander completo è stato tratto un controtipo muto. Abbiamo restaurato il suono, producendo un nuovo negativo. Il film non era più stato visto nella sua versione originale dal 20 aprile 1960. (Béatrice Valbin, Le Studio Canal)

Existing versions of the film were an edited negative and 3 standard lavenders catalogued as ORTV version, South American version, and version n. 3 definitive. None of the copies were complete. We worked together with Charles Bitsch, assistant to Claude Chabrol, who was in possession of the original screenplay. From the negative and the three lavenders, it wasn't in any case possible to obtain the complete version, as shot and edited by Claude Chabrol. We were only able to add in a small part that was missing. Later we found the missing sequences that had been cut by producers; the material was negative and standard lavender. We then struck a complete standard lavender using some parts of the negative and lavender material. A silent duplicate was made from the new complete lavender. We restored the sound and struck a new negative. The film hasn't been seen in its original version since April 20, 1960. (Béatrice Valbin, Le Studio Canal)

All'origine della ricostruzione della versione originale de *Les Bonnes Femmes* c'è il lavoro ostinato di Charles Bitsch, direttore della fotografia prediletto dai registi della Nouvelle Vague e collaboratore di Chabrol fino a Landru. Bitsch rievoca così la sfortunata vicenda del film: "I fratelli Hakim erano dei produttori prestigiosi. Per *Les Bonnes Femmes* avevano previsto un'uscita parigina prestigiosa, con una diffusione in tre delle più prestigiose sale dell'epoca, il Normandia, il Rex e il Moulin-Rouge. Il 20 aprile 1960, l'équipe è invitata per una prima al Normandia, assieme al pubblico pagante. Fu una serata folle, molto, molto strana. Generalmente si dice che un film beneficia di una specie di stato di grazia che si esaurisce nel giro di dieci minuti o un quarto d'ora. Quella volta, durò due minuti! Passati questi due minuti, la gente cominciò a gridare, ad andarsene, a proferire ingiurie. Non ho mai visto nulla di simile in una sala cinematografica, mai! (...). Sotto la pressione dei fratelli Hakim, Chabrol ha dovuto accettare di tagliare selvaggiamente una ventina di minuti. E questo non è stato difficile, visto che del film esistevano solo tre copie in circolazione. Questi tagli sono stati poi riporati sul negativo, in modo che le copie poi stampate fossero conformi al film mutilato." (intervista in *Cahiers du cinéma*, n. 554, février 2001)

Only thanks to Charles Bitsch's obstinate work it has been possible to trace back the origins of Les Bonnes Femmes; Bitsch was the Nouvelle Vague directors' favourite director of photography and worked with Chabrol until Landru. Bitsch thus recalls the film unlucky vicissitudes "the Hakim brothers were among the most prestigious producers of the time. For Les Bonnes Femmes they had arranged a prestigious première in Paris and screened in the three theatres of the time: the Normandie, the Rex and the Moulin Rouge. On April, 20th 1960, the whole équipe is invited to a première at the Normandie theatre, together with the audience. It was a crazy and incredibly strange night. It is generally said that every film benefits from a sort of 'state of grace' during its first ten or fifteen minutes. In that occasion, it only lasted two minutes. After that, people started to scream, to leave the theatre, to swear. I have never in my life seen something like that in a cinema, never! (...). Pressed by the Hakim brothers, Chabrol had to accept the savage cutting of about twenty minutes of his film, which was not a very difficult task since there were only three copies of it. Later on, these cuts have been reintegrated on the

negatives so that the copies, successively printed would conform to the mutilated film. (interview, Cahiers du Cinéma, n. 554, février 2001)

ore 18.35

Derrière les silences

LE LION DES MOGOLS (Francia, 1924) R.: Jean Epstein. S.: da un' idea di Ivan Mosjoukine. Ad.: Jean Epstein. F.: Joseph-Louis Mundwiller, Fedor Bourghassoff. Scgf.: Alexandre Lochakoff. C.: Boris Bilinsky. In.: Ivan Mosjoukine (principe Roundghito-Sing), François Viguier (il Gran Khan), Alexiane (Zemgali), Nathalie Lissenko (Anna), François Zellas (Kalavas), Camille Bardou (il banchiere Morel), Henri Prestat (le jeune premier), Adelphi (le freluquet), Myla Seller (la jeune fille), Maurice Vauthier (il regista), Victor Sviatopolk Mirsky (un operatore), Albert Viguier (il principe bambino), il personale degli studi Albatros a Montreuil-sous-Bois. P.: Films Albatros.

35mm. L.: 2272 m. D.: 103' a 20 f/s. Didascalie francesi

Da: Cinémathèque Française

Il film è stato ristampato nel 1966. Nel 1986 è stata realizzata una nuova copia a partire da un nitrato originale, da cui è stato tratto un controtipo negativo / *The film was preserved in 1966. In 1986 a new print was made from an original nitrate print; from this one a negative safety duplicate*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment by Antonio Coppola*

Le Lion des Mogols è della fine del 1924, e il 1924 è un anno chiave nella storia del cinema. È l'anno di *Greed*, è l'inizio della rivolta contro le ricerche tecniche dell'avanguardia francese e tedesca: è la presa di posizione di tutta una gioventù nutrita di cinema americano, che già alza le spalle vedendo *Caligari* perché crede in *Nosferatu*. Questa gioventù ne ha abbastanza dell'avanguardia di *L'Inhumaine*. Essa già si esprime applaudendo *Entr'acte* e Clarence Brown. Per questi giovani *La Belle Nivernaise* era un accordo di alleanza che Epstein rompeva. Da parte loro, tutti i fautori delle ricerche espressioniste e impressioniste non nascondevano la loro delusione. Aspettavano un seguito a *Cœur fidèle* e forse a *Le Brasier ardent*. Invece è loro offerto Ivan Mosjoukine in calzoni dorati e un racconto nello stile di Maurice Dekobra. Tutto suona falso, inizio e fine. Tutto è fittizio: i moventi dei personaggi, il loro paese, le scene che si rifanno al balletto russo; tutto è impregnato di conformismo borghese e di una ingenuità beata e sciocca. È ben comprensibile l'indignazione di un Mitry. Eppure tutti loro avevano torto. Avevano torto perché Epstein aveva voluto trovare qualcosa e poco gli importava quel che voleva Mosjoukine, poiché *Le Lion des Mogols* gli sembrava solo un pretesto che gli avrebbe permesso di scoprire ciò che cercava. Poco gli importavano la posterità, o la perfezione classica [...]. Il solo rimprovero che ora possiamo fare a *Le Lion des Mogols* è di non essere completamente fantastico. Di non essere interamente impregnato, dalla prima all'ultima immagine, di quel realismo surreale che Epstein ha saputo infondere alle scene del Jockey, alla corsa in taxi, alle luci di Parigi, al ballo mascherato, senza tuttavia mai uscire dalla realtà. (Henri Langlois, in *Cahiers du cinéma*, n. 24, 1953)

Le Lion des Mogols is from the end of 1924, is a key year in film history. It is the year of Greed, and the beginning of a revolt against the technical research of the French and German avant-garde. It is the position taken by a generation of youth fed on American cinema, that shrug their shoulders at the sight of Caligari because they believe in Nosferatu. These youth had had enough of the avant-garde of L'Inhumaine. They express themselves clearly by applauding Entr'acte and Clarence Brown. For these youth La Belle Nivernaise was an alliance agreement broken by Epstein. On their part, none of the advocates of expressionist and impressionist research hid their disappointment. They expected something to follow Cœur fidèle and perhaps even Le Brasier ardent. Instead they offered Ivan Mosjoukine in golden tights and a story in the style of Maurice Dekobra. Everything sounds false, beginning and end. Everything is fake: the movement of the characters, their town, the scenes which recall Russian ballet; everything is soaked in bourgeois conformism and blissful, fatuous ingenuity. The indignation of someone like Mitry was quite understandable. And yet they were all wrong. They were wrong because Epstein was looking for something, and he didn't care much what Mosjoukine wanted, because to him Le lion des Mogols was just a pretext that would allow him to uncover what he was looking for. [...] The only reproach we can make today of Le Lion des Mogols is that it is not completely fantastic. It is not completely soaked, from the first image to the last, in that surreal realism that Epstein imbued into the Jockey scenes, from the taxi ride, to the lights of Paris, to the masquerade ball, without ever stepping away from reality. (Henri Langlois, in Cahiers du cinéma, n. 24, 1953)

Sala Gino Cervi

11.30

Omaggio a Lon Chaney

MOCKERY (USA, 1927) R.: Benjamin Christensen. Sc.: Bradley King, da una storia di B. Christensen. F.: Merritt B. Gerstad. Scgf.: Cedric Gibbons, Alexander Toluboff. C.: Gilbert Clark. M.: John W. English. In.: Lon Chaney (Sergei), Ricardo Cortez (Dimitri), Barbara Bedford (Tatiana), Mack Swain (Mr. Gaidaroff), Emily Fitzroy (Mrs. Gaidaroff), Charles Puffy (Ivan), Kai Schmidt (Butler). P.: MGM.

35mm. L.: 1766 m. D.: 63' a 24 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*.

Da: Danske Filmmuseum

La copia proviene interamente da un unico positivo nitrato che presentava, prima della ristampa, alcune parti deteriorate nel secondo rullo / *This copy originates from the same nitrate print but deterioration was visible on the second reel before reprinting onto acetate.*

Mockery, per quanto assolutamente non al livello delle migliori opere hollywoodiane di Benjamin Christensen (soprattutto *Seven Footprints to Satan*) è uno dei più dignitosi film pseudo-russi degli anni '20 e costituisce un'altra piacevole variazione sul tema «la bella e la bestia» e sulle caratteristiche di Lon Chaney, così come le descrive Gaylyn Studlar: «...egli impersona un uomo che, per colpa dell'età o del proprio aspetto, risulta inadeguato alla donna che ama [...] Un film dopo l'altro, Chaney diviene un sostituto del padre e un amante mancato la cui delusione sembra inevitabile ancora prima dell'apparizione di un pretendente rivale giovane e bello.» Per un fan di *The Mysterious X*, *Night of Revenge* e *Witchcraft Through the Ages*, che abbia in mente la vicinanza spirituale di Christensen sia a Stroheim che a Browning, *Mockery* costituisce un evidente anticlimax, pur mantenendo una forte padronanza del tema dell'umiliazione, generale e individuale, certe brutali intuizioni sulle amare origini della rivoluzione, alcuni indimenticabili momenti di umanità ferita e gradevoli tocchi di erotismo che sconfinano nel feticismo del piede. (Peter von Bagh)

Mockery, while not at all on the level of Benjamin Christensen's finest Hollywood work (especially Seven Footprints to Satan), is one of the more honorable pseudo-Russian films of the 20s and a good variation on the beauty and the beast theme. It is also a good representation of Chaney's characteristics as formulated by Gaylyn Studlar: "...he portrays a man who by virtue of age or appearance is an inappropriate, inadequate match for the woman he loves [...] In film after film Chaney becomes the substitute father and would-be lover whose disappointment in desire seems inevitable, even before the appearance of a youthful and handsome rival suitor."

For fans of The Mysterious X, Night of Revenge and Witchcraft Through the Ages, who bear in mind Christensen's spiritual proximity to both Stroheim and Browning, Mockery is an evident anticlimax. There is still, however, tough grasp of the humiliation theme, both general and private, as well as some brutal insights into the bitter birthpangs of the revolution, some unforgettable moments of wounded humanity, and some nice touches of eroticism and even foot fetishism. (Peter von Bagh)

Ore 15.00

Il ritorno del Super 8 / *The return of Super 8*

Programma 7: «Everybody is an artist»

In questa sezione troviamo l'autoritratto unito al film amatoriale, come per ritornare al momento in cui il Super 8 venne riconosciuto come parte della scena artistica internazionale. In occasione dell'ottava edizione di Documenta furono presentate 12 ore di materiale amatoriale che Hans Riedel, fioraio, aveva realizzato nel corso di 27 anni in formato 8mm e Super 8; i film vennero commentati dal figlio dell'autore, Markus Riedel. «Il dilettante in qualità di persona dalle qualità nascoste ri-appare sulla scena.» (Martin Schmitz, Catalogo: *d. super 8*)

*In this section self portrait films and amateur footage finally meet, as if to go back to the moment when super 8 was acknowledged by the international art scene as part of Documenta 8. There, twelve hours of home movie material by florist Hans Riedel, filmed over a period of 27 years on normal 8 and super 8, were presented and commented upon by the filmmaker's son, Markus Riedel. «The dilettante, as a person with forgotten qualities, re-appears on the scene.» (Martin Schmitz, Catalogue: *d. super 8*)*

SELBSTPORTRÄT GÜNTER ZEHETNER (*Self portrait Günter Zehetner/ FR Germany*) S 8. R.: Günter Zehetner. D.: 3', col. muto

SELBSTPORTRÄT BERNHARD SCHREINER (*Self portrait Bernhard Schreiner/ FR Germany*) S 8. R.: Bernhard Schreiner. D.: 3', col. muto

SCHLAFEN II (*Sleeping II/Austria, 1992*) S 8. R.: Günter Zehetner. D.: 2:30', col. muto

FERNSEHEN, CHRISTINE UND ICH (*Television, Christine and I/ Austria, 1993*). S 8. R.: Günter Zehetner. D.: 12', muto

I film saranno presentati da Günter Zehetner, insieme a una selezione di film amatoriali provenienti dal suo archivio.
The films will be presented by Günter Zehetner together with a selection of amateur films from his archive.

Found Films

Con il termine «found films» mi riferisco a film amatoriali che ho trovato e acquistato ai mercatini delle pulci o in negozi di materiale usato. Prima li guardo, poi li metto nel mio archivio. Poi, scegliendo tra quelli che mi sembrano adatti, li unisco in programmi lasciando però intatti i singoli film.

Ci sono varie ragioni per cui li lascio così come sono: in primo luogo li considero documenti. Grazie al loro carattere rappresentativo, essi possiedono una forte immediatezza. Secondariamente, considero la persona che li ha realizzati un autore al pari di qualsiasi altro filmmaker nella storia del cinema. Ritengo che il filmmaker sia un individuo che - consciamente o inconsciamente - possiede una propria visione del mondo che ritrae. Di conseguenza l'universo della persona che gira un film e la sua visione del mondo divengono direttamente o indirettamente visibili allo spettatore sullo schermo. (Günter Zehetner)

«Found films» are what I call amateur film material that I have bought at flea markets or second hand shops. First I look at the material, and then I put it into my archive. Out of the films that I consider suitable I later compile programmes and while doing so leave the individual films unchanged.

There are various reasons for leaving the films in their pristine state: In the first place I consider them as documents.

Through their representative character they have a strong, immediate form. Secondly I accept the filming person as an author like any other filmmaker in the history of cinema.

I consider the filmmaker to be an individual who has a specific idea of the world which he – consciously or unconsciously – portrays and, in that very moment moves around in corresponding time and society. As a consequence the universe of the filming person and his concept of this world becomes directly or indirectly visible on the screen for the spectator. (Günter Zehetner)

Ore 16.30

cinema?: Vecchie immagini, nuovi film / Old images, new films

Programma 7: Archivio a fuoco - Archive on fire

Archivio come sepolcro dei film in attesa di resurrezione, archivio come spazio fisico sotterraneo inaccessibile e poco esplorato, archivio come concetto chiave della nostra civiltà, immagine borgesiana dell'universo. Fonte inestimabile per i cineasti che ricercano vecchie immagini per creare nuovi film, l'archivio è il luogo dove si incontrano personaggi misteriosi come Henri Langlois, dove angeli dimenticati impressi su pellicola riprendono forma e corpo, dove fuoco e luce non portano solo alla distruzione, ma possono dare inizio a imprevedibili rigenerazioni.

The archive as a sepulcher for films awaiting resurrection, the archive as a physical underground space, inaccessible and mostly unexplored, the archive as the key concept for our civilization, a Borges-like image of the universe. Invaluable source for filmmakers in search of old images to create new films, the archive is a place where mysterious characters such as Henri Langlois meet, where forgotten angels exposed on film take shape and substance, where fire and light not only lead to destruction but can also give rise to unpredictable regeneration.

TRADITION IS THE HANDING ON OF FIRE, AND NOT THE WORSHIP OF ASHES (Austria, 1999). R.: Gustav Deutsch. 35mm. D.: 1' a 24 f/s. Col. sonoro. Da: Sixpack, Wien

1001 FILMS (Belgio, 1989). R.: André Delvaux. 35mm. D.: 8' a 24 f/s. Colore sonoro. Da: Cinematheque Royale, Bruxelles

CITIZEN LANGLOIS (Francia, 1994). R.: Edgardo Cozarinsky. 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn e colore sonoro. Da: Cinémathèque Française

THE FILM OF HER (Usa, 1996). R.: Bill Morrison. 16mm. D.: 12' a 24 f/s. Bn sonoro. Vers. orig.. Da: Light Cone, Paris

ARCH'ANGE (Francia, 1997). R.: Laure Sainte-Rose. 16mm. D.: 33' a 24 f/s. Bn e colore, sonoro magnetico. Vers. orig.. Da: Light Cone, Paris

Piazza Maggiore

ore 22.00

Ritrovati & restaurati / Recovered & restored

IL BIDONE (Italia / Francia, 1955) R.: Federico Fellini. S. e sc.: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. F.: Otello Martelli. Scgf., c.: Dario Cecchi. Mu.: Nino Rota, dirette da Franco Ferrara. M.: Mario Serandrei, Giuseppe Vari. Dir.P.: Giuseppe Colizzi. Collaboratore artistico: Brunello Rondi. In.: Broderick Crawford (Augusto), Richard Basehart (Picasso), Giulietta Masina (Iris), Franco Fabrizi (Roberto), Lorella De Luca (Patrizia), Riccardo Garrone (Riccardo), Sue Ellen Blake (Anna), Irene Cefaro (Marisa), Alberto De Amicis (Rinaldo), Lorella De Luca (Patrizia), Giacomo Gabrielli (il barone Vargas), Riccardo Garrone (Riccardo), Xenia Valderi (Luciana), Mara Werlen (Maggie), Maria Zanoli (Stella Florina), Ettore Bevilacqua (un bidonato), Paul Greter, Emilio Manfredi, Lucetta Muratori, Mario Passante, Sara Simoni. P.: Titanus / S.G.C.

35mm. D.: 112' a 24 f/s. Versione italiana / *Italian version*.

Da: Cineteca del Comune di Bologna per gentile concessione della Titanus

Restaurato nel 2001 presso L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2001 by L'Immagine Ritrovata*

Prima mondiale della versione restaurata / *World premiere of the restored version*

Presentano / *Introduced by* Goffredo Lombardo, Riccardo Garrone

In collaboazione con la Fondazione Fellini / *In collaboration with* Fondazione Fellini

Le vicende del film andavano sviluppandosi attorno ad un altro personaggio che toccava il tema dei figli. Mi riferisco a quella ragazzina dal candido sorriso che Augusto il bidonista incontra in una giornata di sole augurale ed eccitante, e che segnerà la svolta nella sua tormentata esistenza. La ragazzina adolescente è la figlia, quasi dimenticata, relegata nel buio del suo animo, ora improvvisamente infiammato d'amore paterno. La ragazzina, mi pare quindicenne, era Lorella De Luca, alla sua prima esperienza. Carina e paffutella, pronta alla risata come al broncio, dava col suo aspetto e la sua naturalezza sufficienti garanzie a Fellini. In quanto ad una vera e propria recitazione, beh, non si poteva pretendere che se la inventasse da un'ora all'altra.

Si girava la fuga dal cinema di Crawford riconosciuto da uno dei suoi bidonati e il suo arresto sotto gli occhi di Lorella. (...) L'uomo viene riconosciuto, malmenato, trascinato fuori dal ristorante ed arrestato. La figlia assiste ammutolita, spalancando i suoi occhioni increduli; ma c'è il sole e Lorella non lo regge. Inoltre deve piangere, ma non è uno scherzo per chi non è del mestiere. Prova e riprova, la ragazza non ci riesce. Fellini mi lancia un'occhiata; non è più come una volta quando dovevo imparare, ormai l'intesa è rapida automatica, il tempo proprio di un'occhiata. Mi sdraio su dei "cubi" davanti alla macchina da presa; sopra in piedi e di spalle è inquadrata Lorella che dovrebbe singhiozzare e scuotere le spalle.

Ma è proprio questa la parte difficile. Tocca a me, da sotto, afferrarla alle natiche per trasmetterle gli scossoni a simulare un pianto... e a contribuire alla nascita di una stella della "Commedia all'italiana".

L'attore Crawford li presente, in una delle rarissime occasioni in cui potevamo leggere una sua reazione umana e professionale, appariva schifato. Immagino che tale reazione derivasse da una concezione del cinema assolutamente diversa dalla nostra, di mentalità americana. Certi metodi per loro non stanno né in cielo né in terra. (Moraldo Rossi, *Fellini-Rossi. Il sesto Vitellone*, Recco, Le Mani, 2001)

The events in the film developed around another character who touched on the topic of kids. I'm referring to that young girl with the candid smile, the girl that Augusto the con artist meets on a sunny day of hope and excitement, and that would mark the turning point in his tortured existence. The young girl is his daughter, practically forgotten and relegated to a dark corner of his soul, but now suddenly burning with paternal love. The young girl, who I believe was fifteen, was Lorella De Luca. It was her first experience. Lovely and plump, she was just as ready with a laugh as with a sulk. Her appearance and naturalness were enough of a guarantee for Fellini. As much as true acting was concerned though, well, she certainly couldn't have been expected to come up with it from one day to the next.

We were shooting the escape of Crawford, who had been recognized by someone he had conned, from the cinema, and his arrest right before Lorella's eyes. (...) He is recognized, knocked about, dragged out of the restaurant and arrested. His daughter watches dumbstruck, wide-eyed and incredulous. But it was sunny, and Lorella couldn't take it. She was also supposed to cry, but that's no easy task for someone who isn't a professional. Take after take, she couldn't do it. Fellini threw me a look. It wasn't like it used to be, our mutual understanding was by then quick and automatic, all we needed was a look. I lay down on top of some "cubes" in front of the camera. Lorella was standing above with her back to the camera, that was supposed to film her as she sobbed and shook.

But that was the hard part. It was my job, from below, to grab her by the buttocks and make her shake as if she were crying... and contribute the rising of one of the stars of "Comedy Italian-style".

The actor Crawford was there, and on one of the rare occasions in which we were able to see a human reaction in him, he looked disgusted. I imagine that his reaction was due to his completely different conception of cinema, in short, to his

American mentality. Certain methods have neither rhyme nor reason in their eyes. (Moraldo Rossi, Fellini-Rossi. Il Sesto Vitellone, Recco, Le Mani, 2001)

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

Direttore artistico: Peter von Bagh

IL CINEMA RITROVATO - 2001

Promosso da Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum

Direttore artistico: Peter von Bagh

Direzione culturale: Nico De Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Ruud Visschedijk, Peter von Bagh

Coordinatore: Guy Borlée

Cura delle sezioni:

cinema²: *Vecchie immagini, nuovi film*, a cura di: Sergio Fant, Pauline de Raymond, Paolo Simoni

con la consulenza di Nicole Brenez (responsabile della programmazione sperimentale della Cinémathèque Française)

Il ritorno del Super 8 / The return of Super 8, a cura di Karola Gramann

In collaborazione con Heide Schlüppmann e Günter Zehetner

In cooperazione con Institute of Theatre -, Film- and Media studies (J.W. Goethe University, Frankfurt am Main).

Coordinamento catalogo: Andrea Meneghelli

Ricerche per il catalogo: Pauline de Raymond, Laura Vichi

Traduzione del catalogo: Debra Lyn Christie, Elfi Reiter, Cristiana Querzè, Cecilia Cenciarelli, Silvia Fessia

Ospitalità e Segreteria: Benedetta Basevi, Silvia Fessia, Giulia Fiaccarini, Leonie Holzwarth

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon, Cecilia Cenciarelli

Coordinamento Archimedia, Gruppo Gamma e Progetto Faol: Enrica Serrani

Coordinamento Progetto Chaplin e Archivio Pellicole della Cineteca: Anna Fiaccarini

Consulente musicale: Marco Dalpane

Ufficio Stampa Il Cinema Ritrovato: Mario J. Cereghino

Sito web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

Grafica: Anna Zamboni

Amministrazione: Gianni Biagi, Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli (Cineteca)

Coordinamento organizzativo generale: Nicoletta Elmi

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper, Genesis Baiocchino

Operatori del Cinema Fulgor: Alfredo Cau, Alberto Bertolasi

Operatori della Sala Cervi e delle serate: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri

Operatore del programma Super 8: Gunter Deller

Revisione copie: Claudia Giordani, Simona Accattatis, Carlo Citro

Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Loredana Bongermينو

Sottotitoli elettronici: Cristiana Querzè

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Personale della Cineteca: Cesare Ballardini, Roberto Benatti (responsabile dell'archivio grafico), Luana Bergami, Lairetta Carli, Valerio Cocchi, Roberta Gonelli, Giovanni Battista Iannantuono, Federica Lama, Annapina Laraia, Manuela Marchesan, Claudio Molinari, Anna Loredana Pallozzi, Paolo Pasqualini, Enrico Righi, Loris Salsi, Giovannina Sanna, Susanna Stanzani,

Sandro Toni (responsabile della biblioteca), Massimo Torresani, Angela Tromellini (responsabile dell'archivio fotografico), Monica Vaccari (responsabile della didattica), Giuseppina Zannini, Giuseppina Zucchini.

Collaboratori della Cineteca: Francesca Leali, Elfi Reiter, Karianne Fiorini, Boris Mangialardi, Andrea Dresseno, Lucio Angeletti, Giovanni LaPárola, Flavio Bonifacino.

Ringraziamenti:

Un ringraziamento particolare a Mariann Lewinsky. Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Martin Koerber; Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Martina Kitillä, Clémentine (Cinémathèque Royale de Belgique), Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossatti, Frank Roumen, Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Jean-Charles Tacchella, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Louis Cot, Séverine Laborie (CNC - Les Archives du Film), Jean-Paul Gorce, Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Bertrand Tavernier, Thierry Frémeux, Joel Bouvier (Insitut Lumière) Dominique Pains, Jean-Michel Bouhours (Centre Pompidou), Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Luce Vigo, Emile Breton; Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevaillier (Cinémathèque Suisse), Caroline Ellis, 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 (Cinematheca Portuguesa), Filipe Boavida (ANIM), Chema Prado, Catherine Gautier, Valeria Ciompi (Filmoteca Española), Prof. Lino Micciché, Avv. Angelo Libertini, Adriano Aprà, Sergio Toffetti, Caterina d'Amico, Mario Musumeci, Laura Argento (Scuola nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale), Mario Ricciardi, Stefano Boni (Museo Nazionale del Cinema), Gianni Comencini, Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana), Vittorio Boarini (Fondazione Fellini), 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, Steven Higgins (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp (Sony Columbia), Tim Lanza (Rohauer), Kim Tomadjoglou (American Film Institute), Mike Mashon, Zoran Zinobad (Library of Congress), Michael Friend; Cindy Keefer, Bill Moritz (The IotaCenter), Ivan Trujillo Bolio, Francisco Gaytan, Francisco Ohem (Filmoteca de la Unam), Vladimir Malyshev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Vera Gyürey (Magyar Filmintezet), Stefan Droessler, Klaus Wolkmer, Gerhard Ullmann (Filmmuseum München / 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-Arte), Jon Wengstrom (Cinematheket-Svenska Filminstitutet), Dan Nissen, Claus Kjær (Det Danske Filmmuseum), Antonio Costa, Leonardo Quaresima, Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Michela Giorgi, Francesco Pitassio (Università di Bologna), Gualtiero De Marinis (Fondazione Alasca), Nicolas Crousse, Fabian van Renterghem, Rinaldo Censi, Anna Zamboni; Roberto Pizzi (Cinema Fulgor), Laboratorio Morsiani, Tilde Pezzi (ATC), Stefania Storti (Comune di Bologna), Johan Puijs (Studio Cine), Marc Vernet (BIFI), Jean Gili, Laurence Braunberger (Les films du jeudi), Lamria Dehil (Les films du Panthéon), Catherine Roux (Les films d'ici), Michel Schmidt, Brigitte Dutray (Le studio Canal), Christian Dimitriu Sonia Dermience (Fiaf), Peter Limburg (Cineco), Giovanni Marolla (Titanus), Stelvo Catena (Tele+), Maria Denis, Claude Chabrol, Aurelio Grimaldi, Rafael Azcona, Piero Tosi, Edgardo Cozarinsky, Ken Loach, Jean Douchet, Joséphine Chaplin, e tanti altri...

Per la concessione dei permessi / *for screening permissions*: Oja Kodar, Jean Rouch, Marie-Ange L'Herbier, Christine Gabellini (Pathé), Jean-Louis Lods, Sabine Lods-Segal, Caroline de Baroncelli, Christian Duvivier, Pierre Fontaine; Gisèle Engstrom, Dawn Everard (FOX)

Per la sezione **cinema²: vecchie immagini, nuovi film**, ringraziamenti particolari a Yann Beauvais, Christophe Bichon (Light Cone, Paris), Sixpack Films (Wien), Bill Brand, Gustav Deutsch, Philippe Dubois, Harun Farocki, Morgan Fisher, Daniele Gasparinetti, Sonia Genaitay, Ernie Gehr, Paolo Gioli, Jean-Louis Gonnet, Milena Gregor (Die Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin), Winfried Günter (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main), Ken Jacobs, Cathy Lee Crane, Maria Morata, Davide Pozzi, Sébastien Ronceray (Braquage, Paris), Eric Rondepierre, Laure Saint-Rose, Mirco Santi, Johanna Vaude, Othello Vilgard, Marion Faller.

Per la sezione **il Ritorno del Super 8**: I programmi sono stati compilati in stretta collaborazione con Heide Schlupmann e Günter Zehetner che hanno proiettato per me molte ore di pellicole. Vorrei ringraziare la Professoressa Monika Schwitte della Städel Art School che mi ha dato accesso e mi ha permesso di esplorare liberamente l'archivio cinematografico dell'istituto. I miei più

sentiti ringraziamente vanno, tuttavia, a tutti quegli autori che mi hanno affidato i loro 'fragili materiali'. In alcuni casi, come per *Die Tödliche Doris*, verranno proiettate le insostituibili copie originali. Tutto il materiale sarà gestito e proiettato dall'autore *Gunter Deller* di cui ho sempre apprezzato la meticolosità. Un ringraziamento inoltre, a *Il Cinema Ritrovato* per aver attirato l'attenzione su una specie in via d'estinzione: i film in super 8. (*Karola Gramann*)

For the section the return of Super 8: These programmes were put together in close consultation with Heide Schlüpmann and Günter Zehetner who also projected many hours of films for me. I would like to thank Professor Monika Schwitte from the Städel Art School who gave me access to fully explore the film class archive. My greatest thanks, however, are to all the filmmakers for entrusting their fragile material to me. In some cases, like Die Tödliche Doris, the irreplaceable originals will be screened. The material will be handled and projected by filmmaker Gunter Deller whose meticulousness I have always appreciated. Thanks also to Il Cinema Ritrovato for drawing attention to a very endangered species: the super 8 film. (Karola Gramann)

Per la mostra **Gino Cervi in Cineteca**: prof. A. Brighetti, Casa Lyda Borelli, Armando Giuffrida, a Gianfranco Leij, a Gianni Salsini e in particolare Franco Scandurra.

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 de Belgique.

Neil Brand è compositore, autore e musicista ed ha accompagnato film muti per diciassette anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione ed ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI, e numerose opere teatrali. Attualmente insegna, come *visiting professor* al Royal College of Music.

Neil Brand is a composer/writer/musician and has been accompanying silent films for seventeen years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Training originally as an actor, he has composed music for over twenty-five Tv documentaries, BFI video releases and much theatre. He is a visiting professor at the Royal College of Music.

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 has studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he works exclusively for accompaniments of silent films. He has 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 Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with Cineteca del Comune di Bologna on accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He is the founder of the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.

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 musicisti 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 musicisti de Montréal).

Marc Peronne è nato in Francia, da genitori italiani. Fisarmonicista autodidatta ha avuto una formazione tradizionale per rivolgersi successivamente verso la creazione (improvvisazione, jazz, musica popolare) Ha reso omaggio al Cinema, sua grande passione, con due CD e accompagna i film muti dal 1995.

Marc Peronne was born in France of Italian parents. A self-taught accordion player, he received formal training in order to later move on to creating (improvisation, jazz, folk music). He pays homage to the Cinema, his great passion, with two CDs. He has been accompanying silent films since 1995.

Guido Sodo (voce, mandolino e mandolincello) e **Francois Laurent** (chitarra) collaborano da vari anni ad un progetto di riproposizione in chiave classico-contemporanea di musiche e canti napoletani dal '200 in poi che hanno presentato in concerto in Italia ed all'estero. L'attività del duo è stata caratterizzata dalla sonorizzazione dal vivo di alcuni film muti napoletani del primo novecento, tra cui *Assunta Spina, Il Miracolo e Napoli è una canzone*.

Guido Sodo (voice, mandolin, mandolincello) and Francois Laurent (guitar) have been collaborating for a number of years on project in which Neapolitan music and songs from the 1200s on, are repropoted from a classical-contemporary standpoint. Their activities have been characterized by live accompaniment of several Neapolitan silent films from the early 1900s, including Assunta Spina, Il Miracolo and Napoli è una canzone.

Brake Drum Percussion, fondato nel 1983, è oggi in grado di proporre un repertorio di assoluta originalità: Cage, Xenakis, Bussotti, Nono, Radulescu, Donatoni, Scelsi, Reich, Riley, Obst, Nishimura, Holten, Cocco, Flammer, Brizzi, Scannavini, Cisternino, Centazzo, Dufourt, Correggia, Giommoni, Louvier, Zorn. Il Brake Drum Percussion è composto dai percussionisti: Pietro Bertelli, Gianni Casagrande, Andrea Berto, Andrea Mascherin, Davide Michieletto, Biasotto Elisa e Donè Lorena.

Brake Drum Percussion was founded in 1983. Their current repertoire is of absolute originality: Cage, Xenakis, Bussotti, Nono, Radulescu, Donatoni, Scelsi, Reich, Riley, Obst, Nishimura, Holten, Cocco, Flammer, Brizzi, Scannavini, Cisternino, Centazzo, Dufourt, Correggia, Giommoni, Louvier, Zorn. Brake Drum Percussion is composed of percussionists: Pietro Bertelli, Gianni Casagrande, Andrea Berto, Andrea Mascherin, Davide Michieletto, Biasotto Elisa e Donè Lorena.