

IL CINEMA RITROVATO

VIII edizione

Bologna, 27 aprile / 3 maggio 1994

MERCOLEDI' 27 WEDNESDAY

ore 15

CINES: LE COMICHE

LE TENTAZIONI DI UN FRATICELLO (Italia, 1908)

P.: Cines. 140m. D.: 8'. l.o.: 150m. 35mm. BN. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca Española.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva bianco-nera, conservata dalla Filmoteca Española.

Version restored from a black and white positive print conserved by the Filmoteca Española.

(...) Nel 1908 la Comerio (Milano) realizza il primo, e inevitabile, di cinque *Promessi sposi* ("In principio fuit traductio" - G.P. Brunetta dixit, in *Sperduti nel buio*, Bologna, Cappelli, 1991, p.15). In quello stesso 1908, il nostro Fraticello si ubriaca per vestire l'habitus che fa il monaco "boccaccesco" - cioè, come si suole, "licenzioso", o almeno tentato - e sogna, per far pasticci o almeno un *pastiche*, che risente, in versione cattolico-romana moderata e divertente, delle *Tentazioni*, repubblicane e francesi, di Flaubert e di Méliès (1898-99). (Michele Canosa in «Cinegrafie» n.7)

(...) *It was inevitable that Promessi Sposi would be made into a film. In 1908 the Comerio company made the first of the five versions that would appear ("In principio fuit traductio" - G.P. Brunetta dixit, in Sperduti nel buio, Bologna, Cappelli, 1991, p.15). In the same 1908, our dear Fraticello got drunk in order to put on the habit of the Boccaccio version of a monk - that is, as they say, "licentious", or at least such is the attempt - and dreams of making trouble or at least a pastiche, that comes off as a moderate and amusing Roman catholic version of the Republican French Temptations of Flaubert and Méliès (1898-99). (Michele Canosa in «Cinegrafie» n.7)*

IL SEGRETO DI PROCOPIO (Italia, 1911)

In.: Giuseppe Gambardella. P.: Cines. 154m. D.: 9'. l.o.: 158m. 35mm. Versione francese. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

TONTOLINI GIOSUE' (Italia, 1911)

In.: Ferdinand Guillaume. P.: Cines. 124m. D.: 6'. l.o.: 137m. 35mm. BN. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

TONTOLINI E DUE VECCHIE ZITELLE (Italia, 1911)

In.: Ferdinand Guillaume. P.: Cines. 112m. D.: 6'. l.o.: 131m. 35mm. Versione olandese e inglese. Dal Nederlands Filmmuseum.

TONTOLINI E IL MANICHINO (Italia, 1911)

In.: Ferdinand Guillaume. P.: Cines (1906). 143m. D.: 8'. l.o.: 153m. 35mm. BN. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

LEA SI DIVERTE (Italia, 1912)

In.: Lea Giunchi. P.: Cines. 162m. D.: 9'. I.o.: 173m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

KRI KRI SENZA TESTA (Italia, 1913)

In.: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi, Lorenzo Soderini. P.: Cines. 161m. D.: 9'. I.o.: 166m. 35mm. Col. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum

LA PASQUA DI KRI KRI E CINESSINO (Italia, 1914)

In.: Eraldo Giunchi (Cinessino), Raymond Frau (Kri Kri). P.: Cines. D.: 9'. I.o.: 177m. Versione italiana. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

KRI KRI SI IMPROVVISA CAMERIERE (Italia, 1914)

In.: Raymond Frau (Kri Kri). P.: Cines. 148m. D.: 8'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

L'APPUNTAMENTO DI KRI KRI (Italia, 1914)

In.: Raymond Frau (Kri Kri), Giuseppe Gambardella (mr. Bull). P.: Cines. 179m. D.: 10'. I.o.: 198m. 35mm. Col. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

RITROVATI E RESTAURATI

DIE GELIBTE (Germania, 1927)

R.: Robert Wiene. Sc.: Leo Birinski. In.: Harry Liedtke, Adele Sandrock, Hans Junkermann. 1500m. D.: 54'. 35mm. Versione italiana. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudau (pianoforte) / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudau (piano).

Non solo Caligari potrebbe intitolarsi uno studio su Robert Wiene, il cui nome resta indissolubilmente legato al celebre capostipite dell'espressionismo cinematografico. Perché questo indubbio protagonista del cinema di Weimar, pur essendosi illustrato in altre opere dello stesso genere, come *Raskolnikov*, *Genuine* o *Orlac's Hände*, è stato per anni, prima e dopo *Caligari*, sceneggiatore e regista di decine e decine di film d'ogni genere, dalla commedia al dramma, dal poliziesco al religioso, dal musicale allo spionistico, coinvolto pienamente in quella irripetibile fioritura che ebbe il cinema tedesco tra le due guerre.

Die Gelibte, divenuto in Italia *Passione principesca*, è indubbiamente opera minore in una filmografia che vanta titoli ben più insigni, ma è un perfetto esempio di come si possa realizzare da una pièce teatrale di modesto respiro un corretto e gradevole prodotto cinematografico. Innanzi tutto con una fotografia (di Laszlo Benedek: regista trent'anni dopo de *Il selvaggio*, con Marlon Brando) pastosa e nitida ad un tempo, con una narrazione rigorosamente rispettosa della continuity, con attori non eccelsi, ma appropriati, tra i quali spicca quella grande caratterista che è stata Adele Sandrock. Un film, in definitiva, che può validamente reggere il confronto con analoghi prodotti coevi di provenienza d'oltreoceano, allora come oggi, dominanti sugli schermi. (Vittorio Martinelli)

Not only Caligari could be the title of a study on Robert Wiene, whose name is forever linked with the famous founder of expresionnist cinema. Because he was without doubt one of the leading personalities of the Weimar Cinema. Even though he worked on other films of the same genre, such as *Raskolnikov*, *Genuine* and *Orlac's Hände*, he was for years, before and after *Caligari*, the scenographer and director of dozens of films of all types. From comedies to dramas, from police stories to religious themes, from musicals to spy stories, Robert Wiene was fully involved in that unrepeatable flowering that German cinema manifested between the two wars.

Die Geliebte, entitled *Passione principesca* in Italy, is undoubtly a minor work in a filmography that contains much

better known titles. But it is a perfect example of how to turn a modest theatrical piece into a proper and enjoyable cinema production. All the more, with a soft but at the same time well-defined photography (by Laszlo Benedek who would direct Marlon Brando 30 years later in *The Wild One*), with a narration that strictly followed the continuity, with not excellent but appropriate actors, among whom the famous characterist Adele Sandrock. To conclude, let's say that *Die Geliebte* is a film that bears up to a comparison with any of the analogous productions from over the ocean that have always dominated the screen. (Vittorio Martinelli)

CINES: DRAMMI RURALI

L'ABBANDONATA (Italia, 1908)

R.: Mario Caserini. In.: Maria Caserini-Gasparini, Cesare Moltini P.: Cines. D.: 8'. l.o.: 150m. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca Española.

NELLA (Italia, 1912)

P.: Cines. 287m. D.: 15'. 35mm. Versione francese. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata, con didascalie francesi, conservata dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Version restored from a tinted and toned print, with French titles, by C.N.C. - Les Archives du Film.

LA RUPE DEL MALCONSIGLIO (Italia, 1913)

In.: Amleto Novelli, Enna Saredo. P.: Cines. 523m. D.: 29'. l.o.: 767m. 35mm. Col. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale di Ezio Bosso (contrabbasso) e Marco Dalpane (pianoforte)/ *Musical accompaniment by Ezio Bosso (contrabass) and Marco Dalpane (piano)*

CINES: DOCUMENTARI

AMALFI (Italia 1910)

P.: Cines. 765. D.: 4'. l.o.: 140m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

LA FABBRICA DI CARTA NELL'ISOLA DI LIRI (Italia, 1911)

P.: Cines. 146m. D.: 8'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

SALTI E LAGHI DEL FIUME VELINO (Italia, 1912)

P.: Cines. 41m. D.: 2'. l.o.: 86m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

SUL LAGO DI COMO (Italia, 1913)

P.: Cines (1906). 77m. D.: 4'. 35mm. Versione inglese e portoghese. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

VENEZIA DI NOTTE (Italia, 1914)

D.: 8'. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

ore 20,30

Cineteca del Comune di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino con il patrocinio dell'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e la collaborazione della Cinémathèque Française inaugurano la Mostra/ *Open the Exhibition*

GEOGRAFIA DEL PRECINEMA

Percorsi della visione dalla camera oscura alla luce dei Lumière

GEOGRAPHY OF PRE-CINEMA

Journey into vision from Camera Obscura to the lights of Lumière

Spettacoli di:/ Shows of :

Fantasmagoria dalla Collezione Weynants

Mondo nuovo dal Museo del Cinema di Torino

Lanterne Magiche dall'Associazione Culturale per le Ricerche sul Precinema "Mondo Nuovo"

Théâtre Optique dalla Cinémathèque Française

Cinématographe Lumière dal C.N.C. - Les Archives du Film

GIOVEDÌ 28 THURSDAY

ore 9

CINES: DRAMMI STORICI

L'INNOMINATO (Italia, 1909)

R.: Mario Caserini. P.: Cines. 258m. D.: 13'. 35mm. Versione spagnola. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca Española.

FAUST (Italia, 1910)

R.: Enrico Guazzoni. In.: Fernanda Negri-Pouget (Margherita), Ugo Bazzini, Alfredo Bracci, Giuseppe Gambardella. P.: Cines. 350m. D.: 18'. I.o.: 361m. 35mm. Versione francese. Dal Nederlands Filmmuseum.

GIUSEPPE EBREO (Italia, 1911)

P.: Cines. 284m. D.: 15'. I.o.: 327m. 35mm. Nitrato. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Paepelum primitivo, con una rarissima, per la Cines, colorazione manuale.

A primitive *paepelum* with hand-coloring, a practice very unusual for Cines production.

AGRIPPINA (Italia, 1911)

R.: Enrico Guazzoni. Scgf.: Enrico Guazzoni. In.: Adele Bianchi Azzarili (Agrippina), signora Sturla (Locusta), signor Dolfini (uno schiavo), Cesare Moltini (Aniceto). P.: Cines. 347m. D.: 18'. I.o.: 379m. 35mm. Col. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

CINES: DRAMMI BORGHESI

LA SUOCERA (Italia, 1913)

In.: Francesca Bertini. P.: Cines. 350m. D.: 18'. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca Española.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita, con didascalie spagnole, conservata dalla Filmoteca Española di Madrid, lacunosa del finale.

Version restored from a tinted positive print, with Spanish intertitles, conserved by La Filmoteca Española di Madrid; the ending is missing.

IL GIGLIO NERO (Italia, 1913)

P.: Cines. 555m. D.: 25'. I.o.: 642m. 35mm. Col. Versione francese. Dal C.N.C.- Les Archives du Film.

RITROVATI E RESTAURATI

LOOPING THE LOOP (Gran Bretagna, 1928)

R.: Arthur Robison. Sc.: Arthur Robison, Robert Liebmann. F.: Karl Hoffmann. Scgr.: Robert Herlth, Walter Röhrig.

In.: Werner Krauss (Botto), Warwick Ward (Andre), Jenny Jugo (Blanche). P.: Ufa. 3347m. D.: 120'. 35mm. Versione

tedesca. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / *Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).*

Il restauro si è basato su di una copia conservata dal Gosfilmofond, con didascalie tedesche originali incomplete. Il ritrovamento del visto di censura ha permesso il restauro definitivo delle didascalie. La lunghezza della copia attuale è di 3000m (lunghezza secondo il visto di censura: 3347m).

The restoration is based on a print conserved by Gosfilmofond, having original German titles, but incomplete. The discovery of the censorship card has allowed the definitive restoration of the titles. The length of the present print is 3000 m (length according to the censorship card: 3347 m).

(...) 1928: ancora un film sul circo. Dopo il grande successo di *Variété* di Dupont negli Stati Uniti, si sente odore di sfruttamento, di meccanica riproduzione del genere, di volgare calcolo: ma la riduzione di questi film a mero triangolo sentimentale melodrammatico li rende sterili. Non riescono nemmeno a dire nulla di nuovo sull'ambiente artistico in cui si svolge l'azione. Quando *A Girl in Every Port* di Hawks nel 1929 impressionò i parigini e - secondo Langlois - li allontanò dall'espressionismo, l'ambientazione artistica non impedì loro di scoprire la modernità, Louise Brooks compresa. Jenny Jugo in *Looping the Loop* è come la Brooks, una di queste ragazze della "nuova oggettività" che subentrano al posto delle attrici espressioniste dai nomi di fantasia: Lya de Putti, Pola Negri, Lil Dagover. (...)

Con Werner Krauss nei panni di un clown, antagonista di un personaggio attivo, il film dà vita a un paradosso che il pubblico berlinese, per il quale Krauss era innanzitutto un grande attore di teatro, deve aver percepito con piacere; privato del suo elemento essenziale, la parola, egli è ridotto al solo corpo, che nasconde negli ampi panni del clown, mentre la sua mimica è mascherata da uno spesso strato di cerone. Cosa resta dell'espressionismo? Quei suoi occhi bistrati risultano più che altro irritanti: come la rappresentazione per immagini speculari di Robison, essi mettono a dura prova la percezione dello spettatore. (...)

Elevare il comico a gag: questo è lo stile di Robison. Il film inizia con la drammatica immagine del clown dal doppio volto e termina sulle gambe di una coppia unita nell' *happy end*, sulle grandi scarpe di lui e sulle esili scarpette d'argento di lei, mentre il piccolo randagio, soddisfatto, spicca un salto.

Per un regista nato a Chicago è naturale finire il suo film con un *loop* (nei giochi da fiera, il cerchio della morte; n.d.t.). (Frieda Grafe in «Cinegrafie». n 7)

(...) 1928: another film about circus. After the big success of Dupont's *Variété* in the United States, a smell of exploitation and vulgar calculation are in the air. The reduction of these films to a simple sentimental melodramatic triangle makes it sterile. They don't even succeed into telling something new about the artistic environment of the action. When *A girl in every port* did impress the Parisians in 1929 and, according to Langlois, did drive them away from the expressionism, the artistic environment did not prevent them from the discovery of modernity, Louise Brooks included. Jenny Jugo in *Looping the loop* is like Louise Brooks, one of these girls of the "new objectivity" who were taking the place of the expressionist actresses with their unreal names: Lya de Putti, Pola Negri, Lil Dagover. (...)

With Werner Krauss in the role of a clown, antagonist of an active character, this film gives life to a paradox that the Berlin audience, for whom Krauss is above all a theater actor, would have understood with pleasure: out of his essential element, the words, he is reduced to his only body who is hidden in the large shoes of the clown, while his mimic is masked by a thick grease-paint. What is left of the expressionism? His made-up eyes are quite irritating: as the representation of the specular images of Robison which is quite rude for the spectator's perception. (...)

To lift the comedy to the gag: that's the style of Robison. The film begins with the dramatic image of the clown's double face and ends on the legs of a united couple in the happy end, on his large shoes and her fine argent ballet shoes, while the little satisfied vagabond executes a somersault.

For a director born in Chicago, it is natural to end his film on a loop.

(Frieda Grafe in «Cinegrafie» n.7)

Berlin Nov. 1. Unquestionably the best film Ufa has turned out this season. If it were not for certain weaknesses in the story it would have chances of duplicating Variety's International success.

Fine, however, is the performance of Werner Krauss as the clown. This is one of the greatest impersonations ever flashed on a screen and may be sufficient to put the picture over in America. Karl Hoffmann's photography was full of ideas and Arthur Robison's direction adequate. (Trask, «Variety» , 14.11.1928)

Krauss is 'way off form in Looping the loop. Role probably too soft. If wishing to succeed Jannings over there, this one won't help him at all.No credit to the director, photographer or author. Either they asked to be out or were forgotten in translation.Trick shots and dissolves are in abundance, though little new German technique.Before the sound vogue on Broadway, this foreign made might have chanced a week on that street. But it's silent and not strong enough to now stand the big street gaff, and that tells its story. (Bige, «Variety»13.2.1929)

ROYAL DANISH BALLET (Danimarca, 1902-1906)

R.: Peter Elfelt. D.: 12'. Dal Danske Filmmuseum.

Antologia dei seguenti brani danzati:

The king's voluntary corps on Amager. Danzato da Valborg Borchsenius, Hans Beck, Ellen Price. Filmato nel 1906.

Children's dance from The Elf Hill. Danzato da Gudrun Christensen, Helga Smith. Filmato nel 1902.

The Sylph's opening solo from La Sylphide. Danzato da Ellen Price. Filmato nel 1903.

The Sylph's opening solo (long version) from La Sylphide. Danzato da Ellen Price. Filmato nel 1906.

Portions of the Tarantella from Napoli. Danzato da Valborg Borchsenius, Hans Beck. Filmato nel 1903.

Gipsy Dance from Il Trovatore, 1865. Danzato da Valborg Borchsenius. Filmato nel 1906.

Pas de Deux. Danzato da Margrethe Andersen, Clara Rasmussen. Filmato nel 1902.

Jockey Dance from Sibiria to Moscow. Danzato da Gustav Uhlendorff, Richard Jensen. Filmato nel 1905.

Ballet from Orpheus and Eurydice. Danzato da Valborg Borchsenius, Ellen Price, Elisabeth Beck, Anna Agerholm. Filmato nel 1906.

ore 14

DE AMICIS

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE (Italia, 1916)

R.: Umberto Paradisi. S.: da *Cuore* di Edmondo De Amicis. F.: Giacomo Farò. In.: Ermanno Roveri (Marco), Antonio Monti, Fernanda Roveri, Emilio Petacci. P.: Gloria-Film. 1050m. D.: 56'. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata con didascalie italiane, conservata dal Museo del Cinema di Siracusa di Remo Romeo e da una copia positiva imbibita con didascalie olandesi conservata dal collezionista Jan Zaalberg.

La ricostruzione è stata realizzata da Riccardo Redi per l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema. *Version made from a tinted and toned positive print with Italian intertitles, conserved by Remo Romeo's Museo del Cinema di Siracusa, and from a tinted positive print with Dutch intertitles, conserved by the private collector Jan Zaalberg. Reconstructed by Riccardo Redi for the Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.*

La "Film Artistica Gloria" fu la prima casa cinematografica a capire che per sostenere, attraverso il cinema, lo sforzo bellico durante la prima guerra mondiale, non si poteva, come la maggior parte delle altre case di produzione stava facendo, affidarsi alle ridicole rodomontate di un Maciste e di un Cretinetti che, travestiti da alpini o da bersaglieri, riuscivano con i loro lazzi a mettere in ginocchio un intero reggimento di crucchi e vincere la guerra. E fece una scelta più raffinata, adattando per lo schermo i racconti del libro *Cuore*, dove piccole vedette lombarde o eroici tamburini sardi si immolavano per la patria, combattendo contro i nemici di sempre, anche se in guerre lontane. Ad interpretare questi intrepidi giovanetti furono chiamati Gigi Petrungero ed Ermanno Roveri, all'epoca dodicenni e già protagonisti di altri film. Appunto Roveri è il protagonista di *Dagli Appennini alle Ande*: la ricerca ed il finale

ricongiungimento di madre e figlio attraverso mille peripezie è una delle più commoventi storie uscite dalla penna di Edmondo De Amicis ed è il più lungo dei racconti mensili; il film che ne venne tratto ebbe vita lunga sugli schermi. Riferisce tal Giuseppe Fabbri su «Il Maggese Cinematografico» una strana notizia: "(...) Vi fu un piccolo trattenimento alla agenzia della 'Impresa Cinematografica Veneziana' per l'inaugurazione dei nuovi uffici. E venne proiettato uno dei film di prossima distribuzione, *Dagli Appennini alle Ande*. (...) Ad una signora triestina, componente la eletta comitiva, vedendo narrare, con meticolosa enfasi, il commovente calvario del protagonista, in un dato momento, le sgorgarono dagli occhi sì copiosamente le lacrime, e talmente venne tormentata da un singulto, non nervoso, ma patriottico, che allarmò la comitiva (...)". (Vittorio Martinelli)

*"Film Artistica Gloria" was the first cinematographic company to understand that for the cinema to support the war effort during the First World War it was not sufficient to resort, as most of the other production companies were doing, to the ridiculous rodomontades of a Maciste or a Cretinetti that, dressed up as a soldier, was able to put an entire regiment of krauts on their knees and thus win the war with their antics. They made a more refined choice by adapting stories from the book Cuore for the screen. Here young Lombard lookouts and heroic Sardinian drummerboys sacrificed themselves for their country, fighting the eternal enemies, even in far-off wars. To play the parts of these intrepid youths two already experienced twelve year olds, Gigi Petrunaro and Ermanno Roveri, were called in. In fact Roveri is the hero of *Dagli Appennini alle Ande*: the search for and final reuniting between mother and son after overcoming thousands of obstacles is one of the most moving stories written by Edmondo De Amicis and is the longest of his monthly series. The resulting film had a long play on the screen. Giuseppe Fabbri wrote a strange piece about the film in «Il Maggese Cinematografico»: "...There was a small celebration at the 'Impresa Cinematografica Veneziana' to inaugurate their new offices and there was a showing of one of the films to be released shortly, *Dagli Appennini alle Ande*. (...) During the meticulously emphatic narration of the moving ordeals of the young hero, a lady from Trieste who was part of the committee suddenly burst into tears and sobbed so strongly as to allarm the rest of the committee (...)". (Vittorio Martinelli)*

CARMINE GALLONE E LYDA BORELLI

LA DONNA NUDA (Italia, 1914)

R.: Carmine Gallone. S.: dalla commedia *La femme nue* di Henri Bataille. Sc.: Carmine Gallone. F.: Domenico Grimaldi. In.: Lyda Borelli (Lolette), Lamberto Picasso (Pierre Bernier), Ugo Piperno (Rouchard), Wanda Capodaglio (principessa), Ruggero Capodaglio. P.: Cines. 1600m. D.: 88'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Cinémathèque française.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

Edizione stabilita a partire da una copia positiva bianco-nera conservata dalla Cinémathèque Française e dal negativo originale senza didascalie conservato dalla Cineteca Italiana di Milano.

Il restauro è stato volto in particolare a salvaguardare la qualità fotografica del negativo originale e a bilanciare le forti differenze di contrasto tra i diversi elementi.

Version made from a black and white positive print conserved by the Cinémathèque Française and from the original negative without intertitles conserved by the Cineteca Italiana di Milano.

Particular aim of the restoration was to safeguard the photographic quality of the original negative and to balance the strong differences in contrast between the different elements.

(...) Certo che l'ingresso di Gallone nel cinema è irruento: nel 1914, suo primo anno d'attività, realizza dodici film, alcuni dei quali già di notevole impegno produttivo, e viene presto notato. E se dopo *Il bel gesto* un critico disattento lo chiama "il Gallona", già nel 1915 Lucio D'ambra, recensendo *La marcia nuziale*, lo definisce "uno dei nostri migliori direttori". Ed è vero che all'epoca pochi in Italia sapevano girare come lui. Lo si vede già dal suo secondo film, *La*

donna nuda, che non è un capolavoro ma dimostra una notevole sapienza nell'uso dello spazio e delle lussuose scenografie stile Cines e contiene molte belle sequenze e idee di regia; citerò la scena del bosco, quando Lolette medita il suicidio: cadono copiosamente le foglie, il paesaggio partecipa alla malinconia e alla stanchezza del personaggio. O la splendida reticenza prodotta da un semplice raccordo di montaggio: la modella, che per poter curare l'amante ammalato è andata a posare per un'aristocratica e ambigua pittrice, si apparta con lei uscendo di campo. Subito dopo lo stacco, essa rientra in scena dallo stesso punto dell'inquadratura, ma questa volta abbracciata all'uomo ormai convalescente, guarito forse proprio grazie a quell'allusiva uscita di campo.

Lolette è Lyda Borelli, l'altra attrice che Gallone dirige con frequenza in questi anni oltre alla moglie (isolate le eccezioni, che si chiamano Diomira Jacobini, Diana Karenne, Leda Gys). Due dive che sono anche due donne esemplari del suo cinema. Soava sarà soprattutto la mamma, la giovane moglie tradita, la fidanzata fedele nei melodrammi familiari che, assieme al dramma marinaro, costituiscono il genere da lui più praticato in questo periodo. Lyda sarà invece la modella, l'artista, la peccatrice nei grandi melodrammi della mondanità e della perdizione. Tale la vediamo nella festa di carnevale dell'unico rullo superstite de *La falena*, o in *Fior di male*, di cui esiste a Amsterdam una bella copia virata che esalta i tramonti, i paesaggi vuoti (ma anche certe illuminazioni "caravaggesche") che amplificano la tristezza del personaggio decaduto. Paesaggi e primi piani sono anche gli strumenti stilistici di *Malombra*, visibile addirittura in videocassetta e di cui ricorderò solo che fu il primo film che colpì l'undicenne Luchino Visconti, che dopo averlo visto fuggì in barca su quello stesso lago che aveva ammirato così cupo e attraente sullo schermo. Un riferimento che serve per ora ad accostare due cineasti che, frequentando sempre mondi diversi, giunsero talvolta a risultati non troppo lontani. (Alberto Farassino in «Ciegrafie» n.7)

(...) Certainly Gallone's entrance into the cinema world was impetuous: in 1914, his first year, he made twelve films, some of them already considerable undertakings, and he was soon noticed. Even if after Il bel gesto an inattentive critic called him Gallona, already in 1915 Lucio D'Ambra, in an article on La marcia nuziale, defined him as "one of our best directors". In fact, it is true that at the time in Italy there were few persons able to shoot as he did. You can note it already in his second film, La donna nuda, which is not a masterpiece, but which demonstrates considerable knowledge in the use of space and the luxurious Cines-style scenography and contains many beautiful sequences and directing ideas. For example, the scene in the woods, when Lolette thinks of suicide: leaves fall in abundance and the whole landscape participates in the character's melancholy and tiredness. Or the splendid reserve produced by creating a simple juxtaposition in editing the film: in order to afford medical treatment for her lover, the model goes to pose for an aristocratic and ambiguous lady painter, they withdraw from the scene. Immediately after the scene break, she again enters the scene from the same point of the frame, but this time arm in arm with her lover who is now well, one might well think that he has been healed thanks to something in the previous allusive scene exit.

Lolette is played by Lyda Borelli. She and Gallone's wife were the two actresses frequently called upon to interpret Gallone's films in these years (others included Diomira Jacobini, Diana Karenne and Leda Gys). The two divas were exemplary of the women in his cinema. Soava played the part of the mother, the betrayed young wife, the faithful fiancée in the family melodramas that, along with the sailor dramas, made up the genre he most commonly used in this period. Lyda, on the other hand, was the model, the artist, the sinner in the great high society and perdition melodramas. This is how we see her at the Carneval party in the only surviving reel of La falena, or in Fior di male, a beautiful tinted print of which exists at Amsterdam, highlighting the sunsets and the empty landscapes (but also certain lights typical of Caravaggio) that amplify the sadness of the decadent personality. Landscapes and close-ups are also the stylistic methods of Malombra, which can also be obtained in video cassette, and about which I only want to say that it was the first film to leave a deep impression on the eleven year old Luchino Visconti - after seeing it he immediately went out in a boat on the same lake that he had admired so dark and attractive on the screen. A reference that for now serves to compare two cinematographers that, even though they lived in completely different worlds, sometimes achieved results that were not all that different. (Alberto Farassino in «Cinegrafie» n.7)

RITROVATI E RESTAURATI

THE INFORMER (Gran Bretagna, 1928)

R.: Arthur Robison. S.: Liam O'Flaherty. Sc.: Benn W. Levy, Rolfe E. Vanio. In.: Lya de Putti (Katie Fox), Lars

Hansen (Gypo Nolan), Warwick Ward (Dan Gallagher), Carl Harbord (Francis McPhillip), Dennis Wyndham (Murphy), Janice Adair (Bessie), Daisy Campbell (Mrs McPhillip), Craighall Sherry (Mulholland), Ellen Pollock, Johnny Butt. D.: 86'. 35mm. Versione inglese. Dal National Film&TV Archive.

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Film "perduto" nella memoria, dimenticato, citato di sfuggita, schiacciato dall'enorme fama e dalla tragica bellezza del suo omonimo firmato da John Ford, *The Informer* è a nostro avviso fra gli esempi più significativi di una stagione ingiustamente poco considerata nella storia del cinema inglese, quegli anni Venti, nei quali si ritrovano le radici di tutti gli elementi che nel decennio successivo renderanno grande il cinema inglese.

Insieme agli autori inglesi - Victor Saville, Anthony Asquith, Alfred Hitchcock, - gli studi londinesi erano aperti a molti registi stranieri, fra i quali il tedesco Arthur Robison, che cinque anni prima aveva firmato *Schatten* e che trova nella sceneggiatura tratta da *The Informer* (famoso romanzo di Liam O'Flaherty che narra del tradimento di un rivoluzionario irlandese spinto da un tragico amore, da una devastante gelosia generata da un terribile equivoco) l'occasione per creare un nuovo, grande film di ombre. E sono proprio le ombre delle passioni più violente e personali a far esplodere il dramma nel tragico quadro della guerra civile irlandese, che non costituisce un semplice *sfondo* al dramma personale, quanto piuttosto ne rappresenta la causa, il senso ultimo, ne motiva l'atroce fatalità. Dalle scenografie oppressive, dalla fotografia cupa, dai tagli delle inquadrature "espressioniste", sono sempre i volti dei protagonisti - l'eccezionale Lars Hanson e la disperata Lya de Putti - a disegnare la sostanza del dramma. "Una terribile bellezza è rinata" scriveva William Butler Yeats nella poesia *Easter 1916*, e *The Informer* è appunto un film di una *terribile bellezza*, che narra di una *terribile, fatale, bellezza*.

Terminato negli studi di Elstree nel 1928, il film era destinato ad essere post-sincronizzato con una colonna sonora di effetti e brevi scene di dialogo. La copia conservata al National Film&TV Archive, di eccezionale qualità fotografica, è purtroppo priva della colonna sonora originale; restano alcune "gag" sonore intuibili anche dalla versione muta a farci rimpiangere che questo film sia stato "ritrovato e restaurato" solo in parte. E ci resta il dubbio di sapere se John Ford vide questo film - distribuito solo nel circuito dei *cineclub* americani - prima di darci la sua versione.

A film "lost" in the memory, forgotten, briefly cited, crushed by the enormous fame and the tragic beauty of John Ford's film of the same name, The Informer, we believe, is among the most significant examples of an unjustly forgotten season in the history of English cinema, the 20's. It was in this period that we can find the roots of all the elements of the cinema of the following decade, films which brought greatness to English cinema. Together with English authors - Victor Saville, Anthony Asquith, Alfred Hitchcock - the London studios were open to many foreigners like Arthur Robison, German director of Schatten five years earlier. In the screenplay of The Informer (a famous novel by Liam O'Flaherty which narrates the betrayal of an Irish revolutionary pushed by a tragic love, a devastating jealousy caused by a terrible misunderstanding) Robison saw the chance to create a new, great film of shades. It is the shades of violent and personal passion that make the drama explode in the setting of the Irish Civil War which serves not as a simple backdrop for the personal drama, but which represents the cause, the ultimate meaning, setting in motion the atrocious destiny. In the oppressive backdrops, in the sombre photography, in the "expressionist" shots, it is always the faces of the protagonists - the exceptional Lars Hanson and the desperate Lya de Putti - that design the substance of the drama. "A terrible beauty is reborn" wrote William Butler Yeats in his poem Easter 1916, and The Informer is in fact a terribly beautiful film that speaks of a terrible, fatal beauty. Completed at the Elstree studios in 1928, the film was supposed to be post-synchronized with sound effects and brief scenes with dialogue. The print preserved at the National Film&TV Archive is of exceptional photographic quality, but, unfortunately, it is without the soundtrack. There are some predictable sound "gags" obvious also in the silent version that make us regret the fact that this film has been only partially "rediscovered and restored". The doubt remains as to whether or not John Ford saw this film - distributed only on the cinema club circuit in America - before giving us his version.

LUTTE POUR LA VIE (Francia, 1914)

Etude sociale en quatre actes

R.: Ferdinand Zecca, René Leprince. In.: René Alexandre (Jean Morin), Louis Ravé (Migout fils), Gabriel Signoret (Jacques Preval), Gabrielle Robin (M.lle Preval), S.Mareix (Fille du fermier Migout). 1455m. D.: 70'. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Française.

La lutte pour la vie è stato presentato a Pordenone nel 1992, proveniente dalle collezioni del Japan Film Archive. Si potè, in quell'occasione, ammirare una copia con la colorazione pochoir originale, ma largamente incompleta. L'edizione presentata a Il Cinema Ritrovato è invece in bianco e nero, ma assolutamente completa, corrispondendo al metraggio originale. La Cinémathèque Française conservava infatti il negativo originale del film senza didascalie, ma il ritrovamento del testo degli intertitoli presso la Biblioteca dell'Arsenal ha permesso il restauro di quest'opera rilevante del cinema francese.

Lutte pour la vie è un grande sforzo produttivo della Pathé. Costruito sui décor nei quali si svolge l'azione, il film è una sorta di compendio dei generi e delle situazioni che avevano consacrato il successo internazionale della Casa: il dramma rurale, quello cittadino, le scene documentarie riprese dal vero a Parigi, il numero di *danse espagnole*, le immagini di un incendio, il trionfo finale della giustizia. Il film venne presentato a colori: ben 1180 dei 1455 metri originali erano abbelliti dal pochoir. Ma la fotografia bianco nera di questa versione sottolinea l'aspetto naturalista del film che è oggi un documento straordinario sulla Francia prima del conflitto mondiale.

La lutte pour la vie has been presented in Pordenone in 1992, from the collections of the Japan Film Archive. It was possible, on this occasion, to admire a print with the original stencil-coloring, but mostly incomplete. The edition presented at Il Cinema Ritrovato, on the contrary, is in black and white, but absolutely complete, as it corresponds to the original length.

La Cinémathèque Française conserved in fact the original negative, without titles, but the discovery of the text of the intertitles at La Bibliothèque de l'Arsenal has made possible the restoration of this important film from the French cinema.

La lutte pour la vie represents a major productive effort for Pathé. Shot on the stages, where the action takes place, the film is a sort of summary of styles and situations that have built the international success of this company: the rural drama, the city drama, the documentary scenes shot live in Paris, the Spanish dance, images of a fire, the final triumph of justice.

The film was presented in colour: 1180 of the 1455 original meters were stencil-coloured. The black and white photography of this version underlines the naturalist aspect of a film that is today an extraordinary document about France before the first world war.

BITS AND PIECES

PATHE AROUND THE WORLD (Olanda, 1993)

M.: Joost Belifante. 1000m. D.: 55'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Compilazione di vari frammenti conservati dal Nederlands Filmmuseum, prodotti all'inizio degli anni Dieci dalla Pathé e dalle sue molte filiali internazionali. Contiene spezzoni di:

Compilation of different fragments conserved by the Nederlands Filmmuseum, produced at the beginning of the 10's by Pathé and much of its international agencies. It contains fragments of:

MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN. L'AME DES MOULINS. Olanda, 1910. R.: Alfred Machin. P.: Hollandsche Film (pochoir).

BOEDISTISCHE TEMPELGEBRUIKEN (OPNAMES GEMAKT IN INDOCHINA) . Francia, 1910 (pochoir).

TWO BROTHERS. USA, 1912. P.: American Cinema.

HET SCHOONE NOORD-AFRIKAANSCH KUSTGEBEERGTE. Francia, 1911.

DE POSTILJON. VOT MSTJITSJA TRJKA POTSJTVOVAJA. Russia, 1915. P.: Pathé Russe. R.: Tsjelav Sabinski.

INDIA. Francia, 1913 (pochoir).

TRAHISION DU DAIMIO. Giappone, 1911. P.: Japanese Film.

Colpo d'occhio, spettacolare per la bellezza di alcuni frammenti documentari dipinti a pochoir, sulla vastità della produzione internazionale della Pathé, primo grande colosso cinematografico capace di aprire filiali in tutto il mondo e di misurarsi in tutti i generi. Per chi assiste per la prima volta ad un programma di compilazione del Nederlands Filmmuseum sottolineiamo che dei film mostrati non esistono che i frammenti presentati.

Spectacular because of the beauty of some fragments stencil-coloured, it offers a vision of the vastness of the international production of Pathé, the first big cinema colossus capable of opening filials in all the world and to deal with every style. For those who assist for the first time to a compilation program of the Nederlands Filmmuseum, we would like to underline that the fragments presented are the only ones existing.

ore 21,15

RITROVATI E RESTAURATI

LOIE FULLER (Francia, 1905).

28m. D.: 2'. Colorato a mano. 35mm. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

COTTAGE HANTE' (Francia, 1913)

P.: Pathé-Nizza. 95m. D.: 5'. 35mm. Dalla Cinémathèque Française.

Questo film, come *Trasformations amusantes*, è stato restaurato dalla Cinémathèque Française partendo direttamente dal negativo originale nitrato dell'epoca. Anche in questo caso, come per *Lutte pour la vie*, il risultato è straordinario. Negli ultimi anni abbiamo scoperto i folgoranti colori dei pochoir; attraverso queste ristampe in bianco e nero scopriamo che anche la qualità fotografica e la definizione dei film primitivi era, in realtà, straordinaria. Per questo, crediamo, dal fondo di negativi della Cinémathèque Française, in particolare da quello Pathé, emergeranno nei prossimi anni molte altre perle preziose.

This film, as Transformations amusantes, has been restored by La Cinémathèque Française directly from the original nitrate negative of that time. Once more in this case, as for La Lutte pour la vie, the result is extraordinary. In these last years, the flashing colours of the stencil have been discovered. Through the reprint in black and white, we discover that the photographic quality and the definition of the primitive films were in fact outstanding. For this reason, we believe that some other precious pearls will emerge during the next years from the fund of the negatives of La Cinémathèque Française, and in particular from Pathé's one.

SCHATTEN (Germania, 1923)

R.: Arthur Robison. S.: Albin Grau. Sc.: Arthur Robison, Rudolf Schneider. F.: Fritz Arno Wagner. Scgr.: Albin Grau. In.: Fritz Kortner, Ruth Weyher, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Eugen Rex, Max Gölstorff, Ferdinand von Alten, Fritz Rasp, Karl Platen, Lilli Herder. P.: Pan-Film. D.: 59'. 35mm. Versione tedesca. Dal Münchner Filmmuseum.

Musica originale composta da (Orchestra score by) Gabriel Thibaudeau.

Esecutori (Performers): Ugo Mantiglia (violino), Katia Mattioli (violino), Francesca Bassan (viola), Cinzia Parisini (violoncello).

La base della ricostruzione è stata una copia della versione francese, conservata dalla Cinémathèque Française, di 1643m. Alcuni errori di montaggio presenti in quella copia sono stati corretti; inoltre è stato possibile inserire alcune sequenze provenienti da una copia della versione ceca, conservata dal Narodny Filmovy Archiv (lunga 1703m e stampata dal negativo B del film). I titoli di testa sono stati ricostruiti. La lunghezza della copia attuale è 1923m

(secondo il visto di censura tedesco il film misurava nella versione senza titoli 2002 m).

The basis for the reconstruction was a print of the French version, conserved by La Cinémathèque Française, 1643 mts long. Some mistakes in editing have been corrected; above all it has been possible to insert some sequences from a print of the Czech version, conserved by the Narodny Filmovy Archiv (length 1703m. and printed from the B-negative of the film). The head titles have been reconstructed. The length of the present print is 1923m (according to the German censorship card, the film did measure 2002m in its version without titles).

Era stato il pittore Albin Grau a fornire a Robison l'idea di questo racconto: un marito geloso, irritato dalla moglie che si lascia corteggiare da quattro cavalieri, uno dei quali sospettato di esserne l'amante. Durante una cena entra nella sala una sorta di illusionista che allieterà i convitati con dei giochi d'ombre. Questo misterioso personaggio, che ha intuito che sta per avvenire una tragedia, ipnotizza i presenti e poi sul muro lascia agire le loro ombre, facendogli fare esattamente quello che avevano determinato, ove fossero stati dominati dall'istinto. Poi le ombre ritornano ad integrarsi ai loro rispettivi proprietari che si destano dall'incubo: la serenità torna in famiglia, l'amante si diparte insieme agli altri. E sorge la luce del nuovo giorno.

Come tutte le opere dell'espressionismo, la situazione evocata da *Schatten* può apparire melodrammatica quanto assurda, ma il rendimento visuale del film, con la splendida fotografia di Fritz Arno Wagner che alterna luci ed ombre in un ellittico gioco di chiaroscuri, la stilizzata recitazione degli attori, il ritmo ieratico imposto dalla regia, creano come un balletto silente, una metaforica pantomima punteggiata dalle ombre proiettate sui muri o sulle finestre illuminate da luci esterne come minacciosi segnali, alla pari di quegli specchi che riflettono immagini diverse. (Vittorio Martinelli in «Cinegrafie» n.7)

The painter Albin Grau gave Robison the idea of this story: a jealous husband, irritated by his wife who let herself be wooed by four knights, suspects one of them to be her lover. During the supper, a sort of illusionist enters in the room and begins to entertain the guests with shadow games. This mysterious character, who has the intuition of an approaching tragedy, hypnotises everybody and then let their shadows act on the wall. So he makes them do exactly what they were determined to do, if they had been dominated by instinct. Later the shadows return to their respective owners who leave the hypnosis. Serenity gets back to family, the lover leaves with the others. And the daylight appears.

As in all expressionist works, the situation of Schatten may seem melodramatic or even absurd. But the film visual impact (thanks to the splendid photography of Fritz Arno Wagner who alternates lights and shadows in an elliptical game of chiaroscuro, the styled recitation of the actors, the hieratic rhythm imposed by the direction; all of this creates a silent ballet, a metaphorical pantomime punctuated by projected shadows on the walls and windows, enlightened by external lights, as frightening signals, as these mirrors that reflect different images. (Vittorio Martinelli in «Cinegrafie» n.7)

Nessun film della stagione dell'espressionismo ha riflettuto più di *Schatten* sulla natura di ombra del cinema. L'ombra come la luce è il cinema, ma il suo carattere ambiguo, la sua insondabile immaterialità rendono l'identificazione dell'ombra con il cinema più oscura e problematica. Ogni segno, gesto, persona che appare sullo schermo è un'ombra illuminata dalla luce, fatta vivere dal fascio chiaro della proiezione nella sala cinematografica. La luce del proiettore trasforma l'ombra impressionata in profilo dinamico, mobilità colorata. Ma l'ombra resta nascosta nel cuore stesso dell'immagine per poi rivelarsi di colpo, negli interstizi della proiezione, o nel visibile stesso. Un film come *Schatten* fa dell'orizzonte delle ombre il centro stesso della rappresentazione filmica, affrontandone insieme le valenze psichiche e quelle cinematografiche, le implicazioni simboliche e le potenzialità visive. (Paolo Bertetto in «Cinegrafie» n.7)

London Nov. 20. Whether or not Warning Shadows arouses intense admiration or intense dislike, there is no half-way attitude; no one will deny that it is unlike any other film ever shown. Its appeal is uncompromisingly highbrow. If advertised as a show for those who have the taste of connoisseurs it could be screened in New York with every chance of success.

This drama, say the program which is so silent regarding facts, is wholly dependent upon the mental co-operation of the spectator. You are asked to replace the sub-title, which is entirely absent, out of your own imagination. The plot is not so difficult as that; it is, in fact, simple enough to do without captions.

This magical and magnificent film ends with quiet, homely touches to assure that the world is sane when not colored by the emotions of the spectators.

Throughout, the perfection of details shows the hand of a master. The photography, too, is excellent. Yet Warning Shadows it is said, has had to wait two years before being exhibited in London. How long will it have to wait before it will be ready for exhibition to the average picture patron? (Jolo «Variety», , 3.12.1924)

LA FEE DU LAC (Francia, 1902)

P.: Pathé. D.: 1'. 35mm. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

VENERDI' 29 FRIDAY

ore 9

AMBROSIO: DOCUMENTARI

FIAT (Italia, 1910)

P.: Società Anonima Ambrosio. 200m. D.: 10'. 35mm. Versione francese. Dal Nederlands Filmmuseum.

SANTA LUCIA (Italia, 1910)

P.: Società Anonima Ambrosio. 108m. D.: 6'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

L'ERUZIONE DELL'ETNA (Italia, 1910)

P.: Società Anonima Ambrosio. 118m. D.: 6'. 35mm. Versione francese. Dal Nederlands Filmmuseum.

TRIPOLI (Italia, 1912)

P.: Società Anonima Ambrosio. 49m. D.: 3'. l.o.: 107m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

AMBROSIO: DRAMMI

IL NATALE DI PIERINO (Italia, 1910)

S.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. P.: Società Anonima Ambrosio. 160m. D.: 9'. l.o.: 173m. 35mm. BN. Completo. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

NOZZE D'ORO (Italia, 1911)

R.: Luigi Maggi. S.: Arrigo Frusta. F.: Giuseppe Angelo Scalenghe. In.: Alberto A. Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi, Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri. P.: Società Anonima Ambrosio. 211m. D.: 11'. l.o.: 450m. 35mm. Nitrato. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

LA BAMBOLA DI LUISETTA (Italia, 1911)

S.: Arrigo Frusta. P.: Società Anonima Ambrosio. 206m. D.: 11'. l.o.: 219m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

CUOR DI POETA (Italia, 1913)

P.: Società Anonima Ambrosio. l.o.: 311m. 35mm. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

La copia di questo film, giustamente restaurato dal C.N.C. - Les Archives du Film, è uno dei rari esempi sopravvissuti della delicata colorazione a pochoir messa a punto dall'Ambrosio negli anni Dieci.

The print of this film, restored by C.N.C.- Les Archives du Film, is one of the rare example which survived from the delicate coloration obtained by stencil, created by Ambrosio in the 10s.

Bimbi prodigio, no, ma bimbi belli, bimbi bravi, graziosi e ben istruiti. E dico bimbi bene istruiti perchè il mio plauso vada all'ignoto loro maestro. Chi sa, come me, quanta paziente fatica occorra per istruire delle piccole menti nelle quali è grazia somma se vi alberga un'attitudine alla scena appena incipiente, può solo comprendere che quei pochi minuti di onesto, morale ed artistico godimento che quei bimbi ci hanno dato, è dovuto tutto alla perizia somma di chi ha saputo istruirli.

Ho visto il pubblico andarsene melanconico e sorridente; ho visto qualche mamma asciugarsi una lagrima e baciare con insolita passione la creatura che le sedeva accanto, indicandole lo schermo sul quale troppo rapidamente era apparsa e scomparsa una così soave visione.

Cuor di poeta è il primo fiore che l' *arte nova* offre al drammaturgo francese. Fiore modesto dal casto profumo di mammola selvatica puntato con uno spillo d'oro sull'effigie parlante del Poeta, magistralmente riprodotta. Ecco cos'è *Cuor di poeta*". (A. Berton in «Il maggese Cinematografico», Torino, n.4, 10.6.1913)

Infants prodigy, no, but beautiful children, good, gracious and well educated children. And I say well educated because my admiration goes to their unknown teacher. Those who know, as I do, how much patience and effort is necessary to instruct young minds, in which it is a blessing to even find any aptitude at all for acting, will understand that the few minutes of honest, moral and artistic pleasure offered by these children are the result of the maximum commitment of the person who knew how to teach them.

I saw the public leave the theatre melancholy and smiling. I saw some mothers dry their tears and give a special kiss to the child seated next to them, pointing at the screen on which the sweet vision had appeared and disappeared so rapidly.

Cuor di poeta is the first flower that arte nova offers to the French playwright. Modest flower with the delicate perfume of violet pinned onto the image of the poet, magnificently reproduced, with a gold pin. That is what Cuor di poeta is about.

(A.Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n.4, 10.6.1913.)

LYDA BORELLI

Andate ad assistere alle recite della Borelli. Avete ancora le orecchie intronate dalle lodi per la Borelli, dalle critiche per le audacie di eleganza della Borelli, per la grande efficacia drammatica della Borelli. Andate ad osservare la proiezione di un film della Borelli. Per una strana fortuna non cadete nel laccio che *inconsiamente* vi è teso. Rimanete padroni di voi stessi. Potete stabilire in voi stessi un osservatorio. Osservate. Rimanete stupito, vi pare incredibile. Poi crollate le spalle e vi ricordate che qualcuno all'affermazione: in principio era il verbo, ha sostituito l'altra: in principio era il sesso.

Intendiamoci bene. Il sesso come forza spirituale, come purezza, non come bassa manifestazione di animalità. Ebbene: bisogna studiare il caso Borelli, come un caso di sessualità. Non c'è altra via per comprenderlo, per spiegarlo e anche per liberarsene. (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 1917).

Go and see the performances of Borelli. Your ears are still deafened by the praises of Borelli, by the critical acclaim of the elegant boldness of Borelli, for the great dramatic effectiveness of Borelli. For a strange twist of fate don't fall into the trap that is unconsciously set for you. Be your own master. You can establish an observatory within yourself.

Observe, remain stupefied, it seems incredible. Shrug your shoulders and remember that someone has substituted the affirmation 'in the beginning there was the word' with 'in the beginning there was sex'.

Let this be quite clear! Sex as a spiritual force, as purity, and not as a base animal manifestation. Well then, it is necessary to study the Borelli case as a case of sexuality. There is no other way to understand it, to explain it and also to set it free. (A. Gramsci, Letteratura e vita nazionale , 1917).

LA FALENA (Italia, 1916)

R.e Sc.: Carmine Gallone. dalla commedia *La phalène* di Henri Bataille. F.: Giovanni Grimaldi. Scgf.: Vincenzo Giurgola. In.: Lyda Borelli (Thea di Marlievo), Andrea Habay (Filippo), Francesco Cacace (Lignères), Giulia Cassini-Rizzotto (Principessa Maria), Nella Montagna (la madre di Thea), Lina Dax (Allegra), Alfonso Cassini (il maestro di Thea). P.: Cines. D.: 10'. I.o.: 1748m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca Italiana di Milano.

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

Frammento ritrovato dalla Cineteca Italiana di Milano di una delle opere considerate perdute di Lyda Borelli. La ristampa è stata effettuata dal negativo originale nitrato senza didascalie.

Fragment recovered by La Cineteca Italiana di Milano of one of Lyda Borelli's work considered as lost. The print has been printed from the nitrate negative without titles.

MADAME TALLIEN (Italia, 1916)

R.e Sc.: Enrico Guazzoni. S.: dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. In.: Lyda Borelli (Madame Tallien), Amleto Novelli (tallien), Renzo Fabiani (Robespierre), Ruggero Barni (Guery), Ettore Baccani (Fontenay), Roberto Spiombi (un abatino), Orlando Ricci. P.: Cines. D.: 60'. I.o.: 1855m. 16mm. Versione italiana. Dalla Cineteca Italiana di Milano.

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

Anche di questo film la Cineteca Italiana di Milano ha ritrovato il negativo originale senza didascalie da cui ha tratto il film che presenterà a Bologna.

For this film too, the Cineteca Italiana found and restored the original negative

MA L'AMOR MIO NON MUORE! (Italia, 1913)

R.: Mario Caserini. In.: Lyda Borelli. P.: Film Artistica Gloria. D.: 10'. 35mm. Versione italiana. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano). Il ritrovamento di questo frammento può avere una straordinaria importanza: infatti, dei primissimi film della Borelli sono sopravvissuti soltanto i negativi originali, senza didascalie e senza i cromatismi che all'epoca venivano eseguiti sulle copie positive.

Ma l'amor mio non muore è stato presentato l'anno passato dalla Cineteca Italiana di Milano alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone. La copia era completa, con una grande qualità fotografica, ma con poche didascalie, non originali. Per questo il ritrovamento, anche se solo del primo rullo, può permettere di capire meglio la costruzione del film, la successione delle immagini e delle didascalie, il testo di queste ultime, le scelte cromatiche operate per la realizzazione di quest'opera chiave del cinema muto italiano.

This fragment is in reality a discovery of an extraordinary importance. In fact, from Lyda Borelli's very first films, only the original negatives have survived, but without titles and colourings.

Ma l'amor mio non muore was presented last year by La Cineteca Italiana during Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone. The print was absolutely complete, with a great photographic quality, but with a few un-original titles.

For this reason, the recovering of the first reel can allow a better understanding of the film construction, the image and titles succession, the text of the titles, the chromatic choices of a key-work in the Italian mute Cinema.

Presentazione del libro VISCONTI SEGRETO edito da Laterza

Presentazione e discussione dell'opera con Paul Louis Thirard, Mario Verdone e l'autore Renzo Renzi

Presentation and discussion of the book-published by Laterza-with Paul Louis Thirard, Mario Verdone and author Renzo Rendi

ore 14

AMBROSIO: COMICHE

ROBINET PADRE E FIGLIO (Italia, 1912)

In.: Marcel Fabre, Ernesto Vaser, Cesira Morano, Paolo Azzurri. P.: Società Anonima Ambrosio. 143m. D.: 8'. I.o.: 152m. 35mm. Versione tedesca. Dal Nederlands Filmmuseum.

ROBINET TROPPO AMATO DA SUA MOGLIE (Italia, 1912)

P.: Società Anonima Ambrosio. 148m. D.: 8'. I.o.: 166m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

FRICOT BEVE LA MEDICINA (Italia, 1910)

In.: Ernesto Vaser (Fricot). P.: Società Anonima Ambrosio. 105m. D.: 6'. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla collezione Lange/Bronberg.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva bianco-nera d'epoca, conservata dalla Collection Serge Bromberg/Eric Lange di Parigi.

FRICOT HA SMARRITO IL BOTTONE (Italia, 1910)

In.: Ernesto Vaser (Fricot). P.: Società Anonima Ambrosio. 73m. D.: 5'. I.o.: 100m. 35mm. Dal Nederlands Filmmuseum.

MADAME FRICOT E'GELOSA (Italia, 1913)

P.: Società Anonima Ambrosio. 152m. D.: 8'. 35mm. BN. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

AMBROSIO: COMMEDIE

IL DIAVOLO ZOPPO (Italia, 1909)

R.: Luigi Maggi. S.: dal romanzo *Le diable boiteux* (1707) di A.R. Lesage. F.: Giovanni Vitrotti. P.: Società Anonima Ambrosio. In.: Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Ercole Vaser. 226m. D.: 12'. 35mm. Versione spagnola. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca Española.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita, conservata dalla Filmoteca Española.

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Edizione stabilita a partire da una copia imbibita, conservata dalla Filmoteca Española.

(...) Ecco un'autentica sorpresa. E si stenta a credere che questa commedia *féerique* sia un film italiano: per spirito, per trovate e trucchi, per la morale. Dove il cinema si propone come puro strumento ottico, dunque diabolico, nel solco di E.T.A. Hoffmann (cfr. Max Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989). E' un caso isolato o è la storiografia a confermarsi deficiente? Segnaliamo questo ritrovamento per prolungare la filmografia di *Ce que je vois de mon ciné...*, sous la direction d'André Gaudreault, Paris, Klincksieck, 1988, e per incoraggiare il compianto Ado Kyrou: si continuano a fare film surrealisti, specie in passato. (Michele Canosa in «Cinegrafie» n.7)

L'OCA ALLA COLBERT (Italia, 1913)

R.: Eleuterio Rodolfi. S.: Arrigo Frusta. In.: Eleuterio Rodolfi. P.: Società Anonima Ambrosio. 245m. D.: 14'. I.o.: 652m. 35mm. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Della quarantina di opere realizzate dalla coppia Morano-Rodolfi fino ad oggi se ne conosceva soltanto una, l'unica sopravvissuta alla distruzione: *Acque Meravigliose*, una splendida commedia presentata a *Il Cinema Ritrovato* del 1992 che confermava la brillante qualità raggiunta, all'inizio degli anni Dieci, da questi due interpreti. Il frammento

ritrovato dal C.N.C. - Les Archives du Film è una nuova testimonianza dell'interesse di un genere, quello della commedia, che fino ad oggi, a causa delle perdite, non è stato possibile studiare in profondità ma che potrebbe riservare agli studiosi italiani grosse scoperte.

Out of about forty works produced by the couple Morano-Rodolfi, only one was known until now, the only which survived the distribution. The splendid comedy Acque Meravigliose has been presented in Il Cinema Ritrovato in 1992. It confirms the brilliant quality reached by both actors at the beginning of the 10s. The fragment recovered by C.N.C. - Les Archives du Film is another proof of the interest of a style (the comedy) which had been until now impossible to study because of the many losses. But its style could produce important discoveries for the Italian scholars.

ITALIA ALMIRANTE MANZINI

L'INNAMORATA (Italia, 1920)

R.: Gennaro Righelli.S.: da L'orizzontale di Augusto Genina. F.: Ubaldo Arata. Scgf.: Giulio Lombardozzi. In.: Italia Almirante-Manzini (Mara Flores), Annibale Beltrone (Ing. Franco Arnaldi), Albergo Collo (Ing. Carlo Valderi), Alfonso Cassini, Franz Sala (Corteggiatore di Mara). P.: Fert-Pittalunga.. 1640m. D.: 40'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudeau (Pianoforte)/ Musical accomanimento by Gabriel Thibaudeau (Piano)

PRESENTAZIONE DEL PROGETTO DI RESTAURO DEL *FAUST* DI MURNAU **PRESENTATION OF THE RESTORATION PROJECT OF MURNAU'S *FAUST***

Luciano Berriatua e i responsabili della Filmoteca Española di Madrid presenteranno, con il supporto di immagini, lo stato del lavoro di ricostruzione di quest'opera capitale di Murnau, di cui finalmente si possono conoscere la differenti versioni.

Nel 1992 hanno avuto inizio le ricerche per il restauro di *Faust*, nell'ambito del Progetto Lumière, per conto della Filmoteca Española di Madrid. Il progetto è stato promosso dalla Filmoteca Española in collaborazione con il Danske Filmmuseum di Copenhagen e il Deutsches Institut für Filmkunde di Wiesbaden. Il primo passo intrapreso è consistito nella localizzazione dei materiali esistenti in tutti gli archivi della FIAF e in quelli della MGM. Dai risultati di tale ricerca si è potuta accertare l'esistenza e la provenienza di cinque diverse versioni di *Faust*:

- la prima versione tedesca (copia nitrato danese del Danske Filmmuseum)
- la seconda versione tedesca (copia nitrato bilingue del Nederlands Filmmuseum)
- la terza versione tedesca (controtipo del Gosfilmofond e negativo originale nitrato del Bundesarchiv di Berlino)
- la versione americana (negativo originale nitrato del Bundesarchiv di Berlino)
- la versione francese (negativo originale nitrato del Bundesarchiv di Berlino).

Nell'ambito del Progetto Lumière, si è deciso di ricostruire la versione preparata da Murnau per la Germania a partire dalla copia danese, dal negativo americano, che per la maggior parte consiste in un controtipo del primo montaggio tedesco, e da alcuni frammenti di altre versioni. Quasi tutti gli intertitoli originali verranno estratti dal negativo francese, mentre per i restanti si utilizzerà il terzo negativo tedesco, riportandoli al loro formato originale. La necessità di utilizzare per la ricostruzione i materiali della versione americana e di quella francese consentirà inoltre la conservazione delle due versioni su supporto di sicurezza. Per la versione americana è prevista la realizzazione di un nuovo lavander: in quello esistente, risalente agli anni Settanta, sono presenti le tracce dei numerosi graffi dell'originale non essendo stato stampato con il procedimento sotto liquido, all'epoca non ancora disponibile. Anche per la versione francese è prevista la realizzazione di un lavander safety con procedimento di stampa sotto liquido.

La copia di Amsterdam sarà trasferita su supporto di sicurezza il più presto possibile, poiché già presenta tracce di decomposizione nello strato di fissaggio dell'emulsione; il controtipo realizzato a Londra nel 1951 è a sua volta su

materiale nitrato: anche se a partire da esso sono già stati stampati positivi di sicurezza, si possono ottenere risultati migliori realizzandone un nuovo controtipo con il sistema di stampa sotto liquido. A partire da questa copia è possibile ricostruire la seconda versione tedesca, sostituendo le scene aggiunte della copia bilingue con quelle originali della copia danese, correggendo alcuni errori di montaggio non presenti nel negativo, e sostituendo gli intertitoli bilingui con quelli tedeschi del controtipo russo.

Il terzo negativo tedesco può già considerarsi conservato. (Sintesi dell'articolo di Luciano Berriatua, pubblicato in «Cinegrafie» n.7).

Luciano Berriatua and the responsables of La Filmoteca Española (Madrid) will present, with image support, the work state of the reconstruction of Murnau's capital work, of which it is finally possible to know the different versions.

In 1992, the research for the Faust's restoration has begun, within the Projet Lumière, by La Filmoteca Espanola in Madrid. The project was promoted by La Filmoteca Espanola in collaboration with the Danske Filmmuseum of Copenhagen and the Deutsches Institut für Filmkunde of Wiesbaden. The first step was to locate all the existing material in Fiaf Archives and in the MGM Archives. The results of the research have allowed to certifiante the existence of five different versions of Faust :

- the first German version (nitrate Danish print of the Danske Filmmuseum)*
- the second german version (bilingual nitrate print of the Nederlands Filmmuseum)*
- the third German version (dupe negative of Gosfilmofond and the original nitrate negative of Berlin Bundesarchiv)*
- the American version (original nitrate negative of the Berlin Bundesarchiv)*
- the French version (original nitrate negative of the Berlin Bundesarchiv).*

Within the Projet Lumière, it was decided to reconstruct the version prepared by Murnau for Germany from the Danish print, from the American negative (which is mostly a dupe negative of the first German version) and from some fragments of the other versions. Almost all the original intertitles will be taken from the French negative; while for the rest of them, the third German negative will be used, bringing them back to their original format. The realisation of a new dupe positive is foreseen for the American version. In the print dating from the seventies, the images of many scratches from the original are still present. It had not been printed by wet-gate. As well for the French version, production of a safety dupe positive by wet-gate printing is foreseen.

The Amsterdam print will be transferred onto safety material as soon as possible, because traces of decomposition are already present in the emulsion. The dupe negative produced in London in 1951 is also on nitrate material. Although safety positives have already been printed from this negative, best results can be obtained by realising a new negative by wet-gate printing. From this print, it will be possible to reconstruct the second German version, substituting the added scenes from the biligual print with the originals of the Danish print, by correcting some editing errors not present in the negative, and substituting the bilingual intertitles by the German ones from the Russian dupe negative. The third German negative can already be considered as preserved.

(Synthesis of the article of Luciano Berriatua, published in «Cinegrafie»n.7)

CARMINE E SOAVA GALLONE

MAMAN POUPEE (Italia, 1919)

R.: Carmine Gallone. S.: Washington Borg. F.: Giulio Rufini, Emilio Guattari. Scgf.: Piero Guidotti. In.: Soava Gallone (Susanne di Montalto, detta Maman Poupée), Bruno Emanuel Palmi (il marito), Mina D'Orvella (la rivale), Mario Cusmich. P.: Olumpus-film. 1840m. D.: 95'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale di Marco Dalpane (pianoforte) e Ezio Bosso (contrabbasso) / *Musical accompaniment by Marco Dalpane (piano) and Ezio Bosso (contrabass).*

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata, mai proiettata e senza didascalie, conservata dal National Film&TV Archive di Londra e da una copia positiva imbibita, con didascalie francesi, conservata dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Del film si conosceva fino ad oggi soltanto una copia in bianco e nero senza didascalie che non permetteva di ammirare la stupefacente bellezza della fotografia originale di quello che forse va considerato come il capolavoro dell'attività giovanile di Carmine Gallone.

Version made from a tinted and toned positive print, never projected and without intertitles, conserved by the National Film&TV Archive of London and from a tinted positive print with French intertitles, conserved by the C.N.C. - Les Archives du Film.

Up until this version only a black and white print without intertitles was known to exist that didn't permit one to admire the amazing beauty of the original photography in what may be considered the masterpiece of Carmine Gallone's early works.

(...) Ma come ci lavorava senza fame, senza sete, senza sonno, senza riposo, come ci lavorava, Carmine Gallone, ai suoi film! Ho visto al lavoro gli artisti più grandi e più scontenti o incontentabili: musicisti, poeti, romanzieri, pittori, scultori, commediografi, da Puccini, che faceva e rifaceva in un assiduo tormento, a Bracco che cento volte ritornava sopra a un dialogo per mettere o no una virgola. Mai vidi essere umano totalmente sacrificato a quello ch'egli voleva la perfezione dell'opera sua come Carmine Gallone. Per un 'primo piano' di Soava studiava e ristiudiava una giornata, accaparrava lo stabilimento, incendiava un firmamento di lampade, utilizzava la collaborazione improvvisa del primo amico che si trovasse a passare (...). (Lucio D'Ambra, in *Sette anni di cinema*)

*(...) But how he worked without hunger, without thirst, without sleeping, without resting, how carmine Gallone worked at his films! I have seen the greatest, the most dissatisfied and exacting artists: musicians, poets, novelists, painters, sculptors and playwrights, from Puccini, who created and recreated in an assiduous torment, to Bracco, who revised a dialogue a hundred times to make sure the commas were in the right place. But I have never seen anyone so sacrificed to obtaining perfection in his work as Carmine Gallone. For a close-up of Soava he studied and restudied the shot for an entire day, made use of the whole studio, turned on an infinite number of lights and made use of the improvised collaboration of the first friend that happened to pass by (...). (Lucio D'Ambra in *Sette anni di cinema*)*

Nel 1919 Carmine Gallone, poco più che trentenne, ha già avuto modo di sperimentare regole e varianti del genere divistico. Ha diretto Lyda Borelli in *La donna nuda* (1914), *Marcia nuziale* (1915), *Fior di male* (1915), *La falena* (1916) e *Malombra* (1916); Diana Karenne in *Redenzione* (1915); Soava Gallone, sua moglie, in *Avatar* (1915) e *Senza colpa* (1915). *Maman Poupée* è ancora un diva-film, anomalo per parziale rovesciamento dei ruoli. La *femme fatale*, un'opulenta e attardata Mina D'Orvella, è figura sommariamente abbozzata e relegata agli sfondi; vera diva è la donna-madre, donna-famiglia, capace tuttavia di costruirsi una sua elaborata qualità seduttiva attraverso il gioco, la maschera, la finzione. Il giro di vite divistico, tuttavia - verso la commedia, verso il realismo, verso il patetismo basso-melodrammatico - non arriva fino in fondo. Resta qualcosa a suggerire che, nella sua versione gioiosa e materna, Susetta è una *finzione di donna*, una *poupée* meccanica che solo riappropriandosi del proprio desiderio - fino al delitto - dimostra di essersi meritata il protagonismo. (...) Lavorando sulla soglia tra due identità, *Maman Poupée* raggiunge momenti di conturbante bellezza: allo specchio, Susetta coglie prima l'ombra di sé, poi, per dissolvenza, appare il viso della seduttrice.

Da notare, soprattutto: l'uso raffinato dell'inserito non realistico (non tanto veri flash-back quanto memorie, fantasticherie, suggestioni, per sovrimpressioni e dissolvenza); la funzione scrupolosa dei décor, ciascuno dei quali assorbe ed amplifica i caratteri dell'eroina (il borghese-umbertino di Susetta, l'orientale-vampiresco di Diana la rivale). Si ha l'impressione che, come tratto divistico dominante, Gallone individui in Soava la trasparenza (occhi trasparenti, abiti chiari e leggeri, levità dell'acconciatura) contro la velatura (cappelli, bistro, ciglia) di Mina D'Orvella. (Paola Cristalli in «Cinegrafie» n.7)

*In 1919 Carmine Gallone, in his early thirties, had already had occasion to experiment with rules and variations of the film star genre. He had directed Lyda Borelli in *La Donna Nuda* (1914), *Marcia Nuziale* (1915), *Fior di Male* (1915), *La Falena* (1916) and *Malombra* (1916); Diana Karenne in *Redenzione* (1915); Soava Gallone, his wife, in *Avatar**

(1915) and *Senza Colpa* (1915). *Maman Poupée* is another diva film, but anomalous in that there is a partial reversal of roles. The femme fatale, an opulent and anachronistic Mina D'Orvella, remains a sketched figure relegated to the background; the real diva is the woman as mother, the family woman who is, just the same, able to create her elaborate seductive quality through games, masks and make-believe. Nevertheless, the turn of the star screw - towards comedy, towards realism, towards low melodramatic pathos - is not completed. There remains something to suggest that, in her joyous and maternal version, Susetta is a make-believe woman, a mechanical doll, that demonstrates being worthy of being the heroine only through discovering her own desires - up until the crime. ...Working on the borderline between two identities, *Maman Poupée* achieves moments of fascinating beauty: at the mirror, Susette first notices her own shadow, which then fades into the face of the seductress.

To be especially noted: the refined use of unreal insertions (not so much real flash-backs as memories, reveries and suggestions through superimpositions and fades); the meticulous functioning of the décor, each one of which absorbs and amplifies the character of the heroine (late 19th century bourgeois for Susette, oriental- vampirish for Diana, her rival). One has the impression that Gallone sees the dominating star quality of Soava as transparency (clear eyes, light clothing, light, soft hair) against the veiled quality (hair, bistro, eyelashes) of Mina D'Orvella. (Paola Cristalli in «Cinegrafie» n.7)

RITROVATI E RESTAURATI

MATER DOLOROSA (Francia, 1926)

R.e Sc.: Abel Gance. F.: Léonce-Henry Burel. In.: Emmy Lynn (Manon Berliac), Firmin Gémier (Emile Berliac), Armand Tallier (François Rolland), Anthony Gildès (Jean), Paul Vermoyal (Jean Dormis), Gaston Modot. P.: Le film d'art. 1510m. D.: 82'. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Royale Belge e dalla Cinémathèque française. Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Di *Mater Dolorosa* si conosceva fino ad oggi una versione incompleta e dalle caratteristiche cromatiche molto modeste. Il lavoro di restauro ha permesso di ricostruire non solo la completezza dell'opera e la folgorante bellezza dei suoi cromatismi, ma di identificare le varie edizioni realizzate tra il 1917 e il 1926.

Il restauro di *Mater Dolorosa* diviene dunque esemplare per chi ritiene che di un film possano esistere varie edizioni, ognuna delle quali meriti non solo uno studio approfondito ma addirittura una sua autonoma ricostruzione.

Grazie alla Cinémathèque Royale Belge e agli altri archivi che hanno partecipato al progetto sarà possibile visionare dapprima la versione del 1926, che ha una fotografia morbida e in bianco e nero, e in serata la versione del 1917, quella che corrisponde ai primitivi voleri di Gance, e che utilizza complesse combinazioni di viraggi ed imbibizioni.

Until now, one incomplete version and some prints with very modest chromatic qualities of Mater Dolorosa were known. The restoration work has permitted, not only to reconstruct the entire work and the great beauty of its colourings, but also to identify the different versions realised between 1917 and 1926.

Mater Dolorosa's restoration becomes then exemplar for those who retain that different editions of one film can exist: each one of them deserves a profound study as well as its reconstruction.

Thanks to La Cinémathèque Royale Belge and to the other archives which have taken part in the project, it will be possible to see the 1926 version with its velvety black and white photography, and then the 1917 version which corresponds to Gance's primitive desires and uses complexe combinations of tinting and toning.

La Cinémathèque Royale Belge, coordinatrice del progetto di restauro di *Mater Dolorosa* ha intrapreso all'inizio del 1993 uno studio comparato delle copie sopravvissute del film.

Il lavoro è stato effettuato a partire da tre copie, conservate dalla Cinémathèque Royale Belge, dal Gosfilmofond di Mosca e dalla Cinémathèque Française.

Il film era stato concepito come un dramma a tre, una tragedia "triangolare" con tre protagonisti - la donna, l'uomo e l'amante - di cui gli ultimi due sono fratelli. Il film viene presentato nel 1917 dalla Société Générale de la Cinématographie, filiale della Pathé: nella pubblicità dell'epoca possiamo già constatare che, diversamente dalla

sceneggiatura, l'amante di Marthe non è il fratello di suo marito, ma un amico.

Mater Dolorosa viene rieditato nel 1918 e, successivamente, nel 1923. La struttura fondamentale del dramma non si è modificata di molto, ma l'importanza data alla maternità della protagonista sembra variare nel tempo, stando agli articoli dell'epoca.

Il film viene nuovamente distribuito nel 1926 dalla Film Triomphe: l'amante è sempre un amico del marito, ma questa volta la maternità della protagonista ha perso importanza nelle cronache dell'epoca.

Abel Gance realizzerà infine una nuova versione sonora di *Mater Dolorosa* nel 1932.

Dai risultati dello studio comparato delle diverse copie è emerso che esse differivano profondamente per le colorazioni, per il montaggio e la durata delle singole scene e per il testo delle didascalie.

Nella copia di Mosca il marito e l'amante di Marthe sono fratelli; nelle altre, sono amici. L'attenzione si incentra di volta in volta sul caso di adulterio o su quello della maternità illegittima: a seconda della maggiore o minore importanza attribuita alle vicende, sia i nomi dei protagonisti che il loro tipo di relazione cambiano.

La recente acquisizione, da parte del Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale di Parigi, dei manoscritti e del materiale di lavorazione relativi a *Mater Dolorosa* hanno permesso di capire le ragioni delle differenze tra le varie copie: nel 1917 Abel Gance scrive la sceneggiatura di *Mater Dolorosa*, dramma che descrive il percorso interiore di una donna divisa tra l'amore materno, il dovere coniugale nei confronti di un marito dedito unicamente alla sua professione di medico e l'attrazione che essa prova per il fratello di quest'ultimo, scrittore di successo. Nella versione del film uscita nel 1918, tranne che in quella della copia "russa", il medico e lo scrittore non sono fratelli, ma soltanto intimi amici.

Il film è stato oggetto di varie riedizioni durante l'epoca del muto: in ogni occasione, con l'intervento o l'autorizzazione di Abel Gance, esso è stato modificato come se si trattasse di un libro di cui l'autore "rivede e corregge" alcuni passaggi in vista di una riedizione.

Sembra che la copia del Gosfilmofond sia quella che più si avvicina alle intenzioni originali di Gance - quelle della sceneggiatura del 1917 -, mentre la versione belga, risalente approssimativamente all'inizio degli anni Venti, corrisponda a uno stato intermedio della "storia interna" del film. Gli altri materiali (intertitoli e montaggio) sarebbero stati utilizzati per la nuova edizione presentata dalla Film Triomphe nel 1926.

Mater Dolorosa, a prescindere dalle altre opere dell'autore, costituisce forse il primo "grande progetto" di Gance, uno dei più ambiziosi, che, al pari di *La Roue* e *Napoléon*, ha subito numerose trasformazioni nel corso della sua storia tumultuosa. Così, tra le mutazioni operate nel corso della storia di queste opere, una volta terminata la transizione dal muto al sonoro, sia *Mater Dolorosa* che *Napoléon*, due "capolavori" del cinema muto, verranno rieditati (senza dilungarci qui sui "ritocchi" apportati) in versioni sonore e parlate. Nella versione di *Mater Dolorosa* realizzata da Gance nel 1932, i due personaggi principali verranno interpretati da Line Noro (Marthe Berliac) e Jean Galland (Gilles Berliac); Antonin Artaud vi avrà una parte secondaria. In questa versione, come per mettere fine all'indecisione riguardante i rapporti tra l'amante e il marito, Gance riprende l'idea iniziale della sceneggiatura del 1917: due elementi al centro della storia, la nascita di un bambino e la passione di una donna per il fratello di suo marito. E, anche qui, una nuova variazione: il bambino, la cui grave malattia costituisce uno dei punti culminanti del dramma, non è più un bambino, ma una bambina di nome Claudine. (Sintesi dello studio di Edouard Arnoldy pubblicato in «Cinegrafie» n.7)

La Cinémathèque Royale Belge, coordinator of the restoration project of Mater Dolorosa, has undertaken in the beginning of 1993 a compared study of the film survived prints.

The work was done from three prints, conserved by La Cinémathèque Royale Belge, Gosfilmofond of Moscow and La Cinémathèque Française.

The film had been conceived as a drama for three, a "triangle" tragedy with three leading characters - the woman, the man and the lover. The film was presented in 1917 by La Société Générale de la Cinématographie, owned by Pathé. In the advertising of that time, we can already notice that, opposite to the scenario, Marthe's lover is not the husband's brother, but just a friend.

Mater Dolorosa was riedited in 1918 and, then, in 1923. The fundamental structure did not change that much, but the importance of the protagonist's maternity seems to vary in time, according to the articles of the time.

The film is released once more in 1926 by Film Triomphe. The lover is still a friend of the husband, but now the

maternity has lost its importance in the time chronicles.

Abel Gance will realise finally a new sound version of Mater Dolorosa in 1932.

From the results of the compared study of the different prints, it appears that they profoundly differ in the colouring, the editing, the length of some scenes and the titles text.

In the Moscow print, the husband and the lover are brothers; in the others, just friends. The attention varies from time to time on the adulterous case and on the illegitimate maternity. According to the major or minor importance attributed to the events, the names and the relationships of the protagonists change.

The recent acquisition by Le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de Paris of the manuscripts and the work materials about Mater Dolorosa have permitted to understand the reasons of these differences between the prints. In 1917, Abel Gance writes the scenario of Mater Dolorosa: a drama that describes the interior journey of a woman divided between maternal love, conjugal duty in front of a husband completely dedicated to his work as doctor and her attraction towards his brother, a successful writer. In the version released in 1918, apart from the "Russian" one, the doctor and the writer are not brothers but just intimate friends.

The film has been subject to many reedition during the silent period. On each occasion, with the intervention and the authorisation of Gance, it has been modified as if it was a book of which the author "reviews and corrects" some passages for a new reedition.

It seems that the Gosfilmofond print is the closest to Gance's original intentions (according to the 1917 scenario) while the Belgian version comes approximatively from the beginning of the twenties. This one corresponds to an intermediate state of the film "internal history". The other materials (intertitles and editing) would have been used for the new edition presented by Film triomphe in 1926.

Mater Dolorosa, apart from the author's other works, constitutes probably Gance's first "big project", one of the most ambitious. As La roue and Napoléon, it has undertaken many modifications in its tumultuous history.

In the version of Mater Dolorosa realised by Gance in 1932, the two leading roles have been played by Line Noro (Marthe Berliac) and Jean Galland (Gilles Berliac); Antonin Artaud had a secondary part. In this version, as for putting an end to the indecision around the relationship between the lover and the husband, Gance takes back the original idea of the 1917 scenario: two elements in the centre of the story, the birth of the baby and the passion of a woman for her husband's brother. Once more, there is a new variation: the baby, whose grave illness is one of the culminant point in the drama, is not anymore a boy, but a little girl called Claudine. (Synthesis of the study of Edouard Arnoldy published in «Cinegrafie» n.7)

ore 21,15

RITROVATI E RESTAURATI

TRANSFORMATIONS AMUSANTES (Francia, 1908/09)

R., Sc. e F.: Segundo de Chomon. 70m. D.: 4'. 35mm. Dalla Cinémathèque Française.

MATER DOLOROSA (Francia, 1917)

R.: Abel Gance. D.: 60'. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Royale Belge e dalla Cinémathèque française.

Restauero realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Alain Baents (orgue) / Musical accompaniment by Alain Baents (orgue).

Fino alla realizzazione di *Mater dolorosa*, pur avendo al suo attivo una dozzina di titoli, Abel Gance non aveva ancora avuto la possibilità di esprimere a pieno la sua personalità d'autore. Fu una circostanza abbastanza banale e impreveduta che gli permise di dirigere *Mater dolorosa*, di cui aveva già pronti soggetto e sceneggiatura. L'aveva proposto al produttore Nalpas, presentandolo come un film in cui si mostravano sentimenti e non azioni e questi l'aveva zittito subito: "Lei è pazzo, caro Gance. Non ci pensi nemmeno. Pathé (che distribuiva i film di Louis Nalpas) non accetterebbe mai una simile patacca!" Ma Gance non si dette per vinto ed ottenne il visto del produttore dopo avergli

promesso - e mantenne l'impegno - di realizzare in meno di due settimane e per soli dodicimila franchi un film con un'attrice che stava molto a cuore a Nalpas, la briosa Andrée Brabant.

La droit à la vie venne completato in nove giorni e sin dalle prime proiezioni si avviò a buon esito. Gance ottenne così i 45.000 franchi per il suo progetto di tradurre in immagini un conflitto psicologico. Per *Mater dolorosa* Gance utilizzò al massimo i piani ravvicinati al fine di rivelare allo spettatore "ce paysages merveilleux que sont les visages humains", spesso coprendo i dettagli inutili con del velluto nero. In un'epoca in cui la maggior parte dei film erano costruiti su peripezie drammatiche a grande effetto, la commovente potenza della semplice verità colpì la platea che decretò al film di Gance un eccezionale successo.

Mater dolorosa ebbe anche in Italia un brillante esito: all'inizio degli anni Venti, sottoposto al giudizio del C.U.C.E. (Consorzio Utenti Cinematografia Educativa), venne escluso dalle programmazioni per sale parrocchiali, oratori e simili, con la seguente motivazione:

"Il titolo di questo film ci pare poco adatto. Ci pare inoltre che dinnanzi alla pace della famiglia che crolla e al diritto del marito di chiarire certi atteggiamenti nella condotta della moglie, il giuramento di Olga non può reggersi. Se Olga avesse chiarito subito ogni cosa, la vicenda del film, non del tutto priva di interesse, non sarebbe scesa al livello di una comune trama di sospetti e gelosie familiari, sempre poco educativi, anche se si risolvono in bene". (Vittorio Martinelli)

RESTAURARE IL FILM/FILM RESTORATION

PRESENTAZIONE, IN OCCASIONE DEL 50° FIAF CONGRESS, DEL CORTOMETRAGGIO REALIZZATO NELL'AMBITO DEL PROGETTO FORCE-FILM PER LA FORMAZIONE DI TECNICI DEL RESTAURO

R.: Mark-Paul Mayer. D.: 27'. 16mm.

L'OBSESSION DE L'OR (Francia, 1906)

R., F. e Trucchi; Segundo de Chomón. D.: 8'. 35mm. Versione italiana. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

SABATO 30 SATURDAY

ore 9

ITALA: COMICHE

NON VOGLIAMO PIU'CAMERIERA (Italia, 1907)

P.: Rossi&C. 90m. D.: 4'. 35mm. BN. Versione tedesca. Dal Deutsches Institut für Filmkunde.

COME CRETINETTI PAGA I DEBITI (Italia, 1909)

P.: Itala Film. 35mm. D.: 17'. Dal National Film&TV Archive.

CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO (Italia, 1911)

P.: Itala Film. 35mm. D.: 1'. Dal National Film&TV Archive.

INVITO AL SINDACO (Italia, 1911)

P.: Itala Film. 73m. D.: 4'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

RINCASARE NON E'SEMPRE FACILE (Italia, 1912)

P.: Itala Film. In.: Vaser. 217m. D.: 11'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

ITALA: DRAMMI

CHI FU IL COLPEVOLE? (Italia, 1910)

P.: Itala Film. 159m. D.: 8'. l.o.: 169m. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

GIULIO CESARE (Italia, 1909)

R.: Giovanni Pastrone. P.: Itala Film. 255m. D.: 13'. 35mm. Versione francese. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

LA GEMMA DI SANT'EREMO (Italia, 1918)

R.: Alfredo Robert. In.: Pina Menichelli (Gemma di Sant'Eremo), Alberto Nepoti (Marchese De Renzis), Gabrielle Moreau (Conte di Sant'Eremo), Eduardo Davesnes. 150m. D.: 10'. Frammento. I.o.: 1180m. Dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

DOLLARI E FRAKS (Italia, 1919)

R.e Sc.: Emilio Ghione. F.: Cesare A. Navone. In.: Emilio Ghione (Za-la-Mort), Kally Sambucini (Za-La-Vie), Oreste Bilancia (il poliziotto Bilach), Amilcare Taglienti (il paralitico), Ria Bruna (Querida Vargas/Miss Roods, Léonie Laporte. P.: Itala Film. 212m. D.: 11'. Frammento. 35mm. Col. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Della sterminata produzione di Emilio Ghione si conosce fino ad oggi ben poco; certo questo frammento non permetterà di approfondire troppo gli studi su di lui, ma conferma pienamente la modernità di quest' "arcangelo della morte violenta", come lo ha definito Nino Frank, capace di dare vita a invenzioni oniriche estranee alla maggior parte della produzione nazionale.

Until today, we knew very few about the unfinished production of Emilio Ghione. It is sure that this fragment will not permit to investigate too much the studies on him but it fully confirms the modernity of this "archangel of the violent death", as defined by Nino Frank, capable to give life to oniric inventions alien to the major part of the national production.

TIGRE REALE (Italia, 1916)

R.: Giovanni Pastrone. S.: da una novella di Giovanni Verga. F.: Giovanni Tomatis, Segundo de Chomón. In.: Pina Menichelli (la contessa Natka), Alberto Nepoti (Giorgio la Ferlita, ambasciatore), Febo Mari (Dolski, il guardiaboschi), Valentina Frascaroli (Erminia), Gabriel Moreau (Conte de Rancy), Ernesto Vaser (il droghiere), Enrico Gemelli. P.: Itala Film. D.: 80'. I.o.: 1742m. 35mm. Versione italiana. Dal Museo del Cinema di Torino.

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Il lavoro di restauro del Museo Nazionale del Cinema di Torino - realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata - è stato effettuato a partire da una copia nitrato colorata, incompleta ma in ottime condizioni, donata da Pastrone allo stesso Museo. Il segmento mancante è stato recuperato da un controtipo negativo conservato presso il Museo. I colori relativi al rullo mancante sono stati definiti grazie alle indicazioni dei quaderni di produzione dell'Itala Film, conservati negli archivi del Museo. I colori delle didascalie sono stati desunti dalle indicazioni dei vetri appositi conservati sempre al Museo. Secondo i modelli abituali dell'Itala, il film è essenzialmente imbibito, con una parte limitata di inquadrature virate (circa il 15%). I colori usati sono l'arancio, il rosso, il giallo, il verde speciale, il rosa e il blu.

Secondo momento del dittico dannunziano, realizzato subito dopo *Il Fuoco*, *Tigre Reale* è un poema sulla forza dell'amore e sulla distruttività della memoria, sulla *femme fatale* e sulla ossessione della colpa. Radicato in una rappresentazione fittizia del fondo dell'aristocrazia e intessuto di passioni folgoranti, di lacerazioni e di perdite improvvise, *Tigre Reale* si può leggere insieme come dramma e come empito di riscatto dell'amore totale di origine romantica. (Paolo Bertetto)

The restoration work of the Museo del Cinema di Torino was done at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna. The basis was a color nitrate film donated by Pastrone to the Museo itself. It was uncomplete but in excellent condition. The missing segment was recovered from a duplicate negative preserved at the Museum. The colors needed for this missing reel were defined thanks to the instructions on the Itala Film's production notes, which were collected and on file in the Museum's archives. The colors of the titles were derived from directions on the appropriate glass containers

preserved at the Museum. Following the usual Italian practice, this film is essentially tinted, although a limited part (c. 15%) is toned. The colors used are orange, red, yellow, a special green, pink and blue.

Tigre Reale is the second part of the diptych by D'Annunzio, made after his Fuoco . It is poem about the force of love, about the destructiveness of the memory, about the femme fatale, and about the obsession with guilt. It is rooted in a fictive representation of the world of the aristocracy and interwoven with electrifying passion, heart rendings, and unexpected losses. Tigre Reale interprets the originally romantic love both as drama and as an impulse for personal salvation. (Paolo Bertetto)

PRESENTAZIONE DEL PROGETTO DI RESTAURO DI CABIRIA

I responsabili del Museo del Cinema di Torino presentano lo stato di avanzamento del restauro, promosso assieme al Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media), di una delle opere più rilevanti e complesse del cinema muto italiano.

PRESENTAZIONE DEI TRE VOLUMI DEL CINEMA SONORO (1930-1990) DELL'ARCHIVIO DEL CINEMA ITALIANO/ PRESENTATION OF THE FILMGRAPHY ON ITALIAN CINEMA BY ALDO BERNARDINI

Con la partecipazione del direttore dell'Archivio e curatore dei volumi Aldo Bernardini, e degli storici Gian Piero Brunetta e Sergio Raffaelli.

Nel corso della presentazione sarà possibile consultare l'Archivio nell'atrio del Cinema Lumière, mentre nel pomeriggio la consultazione potrà avvenire presso l'ufficio stampa della manifestazione, sito in via Pietralata 58-60.

ore 14

RODOLFI FILM

IL TREDICESIMO COMMENSALE (Italia, 1921)

R.: Guido Brignone. S.: da un romanzo inglese di Fergus Hume. Sc.: Guido Brignone. F.: Luigi Fiorio. In.: Lola Visconti-Brignone, François-Paul Donadio, Domenico Serra, Ines Ferrari, Mary-Cleo Tarlarini, Giuseppe Brignone, Giovanni Ciusa, Luigi Stinchi, Annibale Durelli. P.: Rodolfi-film. D.: 20'. l.o.: 1318m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale di Gabriel Thibaudeau (pianoforte) / Musical accompaniment by Gabriel Thibaudeau (piano).

Copia proveniente dallo stesso fondo (scoperto da un cinefilo trentino) da cui proveniva la copia italiana utilizzata per il restauro di *Malombra*. Ritrovata in una cantina di un cinema che si era completamente allagata, la pellicola era conservata in una delle poche scatole che superavano il filo dell'acqua. La copia consiste nel solo rullo finale imbibito e virato, con didascalie italiane.

This print comes from the same source (discovered by a cinefile from Trento) as the Italian version used for the restoration of Malombra. It was found in the basement of a cinema that had been completely flooded and was one of the few cans that had remained above the water level. The print consists of only the last reel, tinted and toned with Italian intertitles.

Il Tredicesimo commensale è un buon esempio delle difficoltà in cui lavora una cineteca. Il film è giunto alla Cineteca di Bologna assolutamente incompleto, senza alcun titolo che ne permettesse un'identificazione. Eppure anche così incompleto mostrava un interesse assolutamente straordinario.

L'identificazione ha confermato l'importanza del frammento alla cui realizzazione parteciparono Brignone, che in quegli anni diede le migliori prove della sua lunga carriera, e la Rodolfi film, forse l'unica Casa che tra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti tentò un reale rinnovamento narrativo e linguistico del diva-film italiano.

Guido Brignone tenta, piuttosto curiosamente, il *whodunit* di tradizione inglese (l'intreccio complessivo della vicenda, desumibile dalle cronache d'epoca, accentua ancor di più questo aspetto: si tratterebbe di un pranzo al quale sono stati invitati, in vista dello scioglimento, tutti i possibili sospetti). Ma soprattutto, le macchinerie *mystery* come garanzia di un funzionamento melodrammatico altrimenti prossimo all'usura sembrano essere state una delle cifre della torinese Rodolfi Film (*Il quadro di Osvaldo Mars*). Il risultato, perlomeno in questo rullo finale, è di vero interesse. Flash-back, soggettive, montaggio alternato, tutto sembra utilizzato senza dispersioni e oltre quella pratica dell'indugio contemplativo sull'inquadratura che caratterizza buona parte del cinema italiano fino al 1920. (Paola Cristalli in «Cinegrafie»n.7)

Il Tredicesimo Commensale is a good example of the difficulties that a film archive faces. The film came to the Cineteca of Bologna incomplete and without any title by which to identify it. Just the same, even in this incomplete state, it was of extraordinary interest.

It's identification confirmed the importance of the film fragment made by Brignone, who at the time was at the height of his long career, and the Rodolfi Film Company, perhaps the only production company that in the period around 1920 attempted a real narrative and linguistic renaissance of the Italian diva film.

Guido Brignone attempts, rather curiously, the traditionally English whodunit (the overall plot, deduced from the news reports of the period, further highlights this aspect: the guests that have been invited to the lunch at which the solution is to be revealed are all possible suspects). But, above all, the mystery formula as a guarantee to melodramatic functioning, otherwise close to being worn-out, seems to have been one of the marks of the Torino company (e.g. Il quadro di Osvaldo Mars). The result, at least in this final reel, is truly interesting. Flash-backs, subjective takes, alternate editing, all seems to be used without dispersion and beyond that practice of contemplative lingering on the framing that characterizes much of the Italian cinema up to 1920. (Paola Cristalli in «Cinegrafie»n. 7).

RITROVATI E RESTAURATI

EVE IN SEIDE (Germania, 1928)

R.: Carl Boese. Sc.: Carl Boese, Luise Heilborn-Körbitz (dal romanzo *Nuttchen* di Ernst Klein). F.: Karl Hasselmann. Scgr.: Karl Machus. In.: Lissi Arna (Helene Armont), Max Maximilian (Coco), Walter Rilla (Pierre Dautour), Leopold Ledebur (M.Dur), Margarethe Kupfer. P.: C.Boese, National (Berlino). D.: 100'. I.o.: 3006m. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Française.

La Berlino della depressione, la tragedia della povertà. L'incontro tra Lissi Arna e Walter Rilla avviene durante una memorabile sequenza attorno al cibo. Lei mangia - lui beve - l'affittuaria di Lissi mangia anche lei. Il cuore di lei è vuoto. Il futuro dei tre è plumbeo come il cielo di Berlino nei giorni invernali. Fredezza. Nessun contatto autentico. Lei lo desidera, ma lui sbronzo si affloscia sul divano. Sarà l'affittuaria a spogliarlo, come fosse un manichino. Da qui inizia un gioco apparentemente non più turbato dall'amore...

Eve in Seide è una favola piena di vita, fredda e però calorosa, che ha come décor Berlino, Parigi, il Bois de Boulogne, la Costa Azzura, i luoghi della ricca e spensierata Europa tra le due guerre. Le maschere che abbiamo imparato ad amare attraverso le immagini perfette fissate da Lartigue, riprendono vita sullo schermo e si muovono accanto ad un'affascinante Lissi Arna, capace, lungo i tremila metri del racconto di subire una mutazione folgorante.

Un piccolo gioiello dimenticato ritrovato dagli eredi di Langlois.

Berlin during the Depression, the tragedy of poverty. The meeting of Lissi Arna and Walter Rilla comes about during a memorable sequence centered on food. She is eating - he is drinking - Lissi's landlady is eating as well. Her heart is empty. The future of the three is leaden like the sky over Berlin during the days of winter. Coldness. No real contact. She wants him but drunk as he is, he plops on the couch. It will be the landlady to undress him as if he were a mannequin. At this point begins a game apparently no longer disturbed by love...

Eve in Seide is a fairy tale full of life, cold yet warm. Its backdrop consists of Berlin, Paris, the Bois de Boulogne, the Costa Azzurra, havens of Europe's rich and carefree between the two wars. The masks that we have learned to love through the perfect images fixed by Lartigue come alive on the screen and move alongside a charming Lissi Arna, capable of undergoing a dazzling change during the three thousand meters of the story. A forgotten jewel found by the heirs of Langlois.

ANDRE DEED

L'UOMO MECCANICO(Italia, 1921)

R., S. e Sc.: André Deed. F.: Alberto Chentrens. In.: André Deed (Modestino detto Saltarello), Valentina Frascaroli (Mado, l'avventuriera), Gabriel Moreau (prof. D'Ara), Mathilde Lambert (Elena D'Ara), Ferdinando Vivas-May (Ramberti), Giulia Costa. P.: Milano Films. D.: 30'. I.o.: 1821m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Musica adattata ed eseguita da Musica nel buio: Giorgio Casadei (chitarra), Gerard Antonio Coatti (trombone), Marco Dalpane (pianoforte), Massimo Semprini (sassofono), Vincenzo Vasi (basso), Mirco Sabatini (percussioni).

Music adapted and performed by Musica nel buio: Giorgio Casadei (guitar), Gerard Antonio Coatti (trombone), Marco Dalpane (piano), Massimo Semprini (sax), Vincenzo Vasi (bass), Mirco Sabatini (percussions)

(...) Un film straordinario che incrocia il serial d'avventura, il burlesco, la science-fiction (davvero inconsueta per il cinema italiano). La copia rinvenuta dalla Cineteca di Bologna è assai lacunosa; peraltro, come si può leggere nel *Cinema muto italiano* di Martinelli, già all'epoca il film aveva subito manomissioni tali da renderlo inintelligibile. André Deed fa la parte di Modestino, detto Saltarello. Valentina Frascaroli è Mado l'avventuriera, dal profilo elegante e lo sguardo isoscele tagliato da una cappa nera - eco di Pearl White e di Musidora.

(...) L'Uomo meccanico del film di Deed è un "autentico" robot, gigantesco, comandato a distanza attraverso un televisore. Non ci risulta che vi siano precedenti: è estraneo alla tradizione degli automi, mentre improbabile è il riferimento a *R.U.R. - Rossum's Universal Robots*, scritto da Karel Capek - è vero - nel 1920, che ha avuto i due famosi allestimenti di Feurstein nello stesso 1921 ma al Teatro nazionale di Praga, mentre quello di Frederick Kiesler è del 1922. Per contro, il 2 giugno 1922, Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi presentano *Ballo Meccanico futurista* presso la Casa d'arte Bragaglia a Roma: il costume ideato da Pannaggi è sorprendentemente simile all'Uomo meccanico di Deed. Precisiamo solo che non intendiamo qui annoverare il film di Deed tra gli antecedenti dell'"estetica meccanica"; avanziamo invece che uno degli episodi maggiori della nostra avanguardia trova un motivo tematico-figurativo (meccanografico) proprio nel cinema "basso" italiano. Se poi si tratta di una fonte diretta (*L'uomo meccanico* riceve il visto il 1° novembre 1921 ma esce a Roma solo un anno dopo, il 25 ottobre 1922) resta solo da dimostrare. La figurazione del corpo-marionetta aveva conosciuto l'eccellenza del classico: *Pinocchio*, (Cines, 1911) firmato da Gant, alias Giulio Antamoro, con Ferdinand Guillaume. André Deed, già corpo disarticolabile e "uomo moltiplicato" (*Cretinetti che bello!*, 1909), adesso lascia lo spazio dello schermo alla traduzione metallica del robot. Anzi di due robot, che si affrontano in un finale propriamente elettrico e pirotecnico. André Deed, lui rimane di lato. (...) (Michele Canosa in «Cinegrafie» n.4)

(...) *An extraordinary film which mixes adventure serial, burlesque, science-fiction (very unusual in the Italian cinema). The print from La Cineteca di Bologna is quite incomplete, although the film had already undertaken such violations to become unintelligible (as it can be read in Cinema muto italiano di Martinelli).*

André Deed plays the part of Modestino, called Saltarello. Valentina Frascaroli is Mado the adventurous woman, with an elegant profile and the insolent look cut by a black hat - echo of Pearl White and of Musidora.

(...) *The mechanical man in Deed's film is an "authentic" gigantic robot, remote-controlled by television. It doesn't seem that there are precedents: it comes out of the tradition of the automatons. But the reference to R.U.R.- Rossum's Universal Robots is unprobable. Karel Capek wrote it in 1920 and it had two famous representations by Feurstein in*

1921 in the national theater of Praha. The Frederick Kiesler's one is of 1922. On the contrary, on the 2nd of June 1922, Vinicio Paladini and Ivo Pannaggi have presented *Ballo meccanico futurista* in La Casa d'Arte Bragaglia in Rome. The costume created by Pannaggi is surprisingly similar to Deed's *Uomo meccanico*. We want to precise that we don't intend to count Deed's film among the precursor of the "mechanical esthetic". On the contrary we believe that one of the major episode of our avantgarde finds a thematic-figurative motive (mechanigraphical) precisely in the "low" Italian cinema. If it's a direct source, we just have to demonstrate it (*L'uomo meccanico* is approved by censorship on the 1st of November 1921 but it is released in Rome only one year later, the 25th of October 1922). (...) (Michele Canosa in «Cinegrafie» n.4)

RITROVATI E RESTAURATI

ALGOL (Germania, 1920)

R.: Hans Werckmeister. Sc.: Hans Brennert, Friedel Köhne. F.: Axel Graatkjaer. Scgr.: Walter Reimann. In.: Emil Jannings (Robert Herne), Ernst Hofman, Gertrud Walcker, Hans Adalbert Schlettow, Hanna Ralph (Maria Obal), Erna Morena (Yella Ward), John Gottowt. P.: Deulig, Berlino. 2144m. D.: 115'. 35mm. Versione tedesca. Dal Münchner Filmmuseum.

Il restauro si è basato su una copia del Gosfilmofond (1971m) con didascalie tedesche, quasi illeggibili a causa delle successive duplicazioni. I titoli di testa e quelli degli atti sono stati restaurati utilizzando una copia proveniente dallo Staatliches Filmarchiv der DDR (ora Bundesarchiv). Lunghezza della copia attuale: 2050m (la lunghezza secondo il visto di censura era di 2144m).

The base material for the restoration was a print of the Gosfilmofond (1971m) with German titles which were although almost unreadable, because of the multiple duplications. The head titles and the act titles have been restored by using a print from the Staatliches Filmarchiv der DDR (today Bundesarchiv). Length of the present print: 2050m (length according to the censorship cards: 2144m).

(...) *Algol* è uno di quei film di cui si è persa quasi ogni traccia nelle storie del cinema (ma non nelle cineteche), e che invece, accanto ai titoli più noti (*Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikow*, *Das Wachsfüßfigurenkabinett*, ecc.) e ad altri, caduti, ancora, nell'oblio più totale (anche perché, questi sì, perduti), fu uno dei protagonisti degli schermi tedeschi dei primi anni Venti e della "stagione" espressionista. Questa, a dispetto delle lacune storiografiche e dello stato degli studi filmologici, anche più recenti, fu in effetti ricca di titoli (se ne sono ricordati solo alcuni) - e di discussioni. E anche da questo punto di vista un esame di *Algol* può offrire spunti preziosi.

In uno dei contributi più autorevoli di quel dibattito, il testo di Heinrich de Fries apparso sui «*Wasmuths Monatshefte bis Mitternachts*», il film è preso in esame accanto a *Caligari*, *Von Morgens bis Mitternachts*, *Genuine*, *Der Golem* e valutato, per certi riguardi, "più maturo" dello stesso *Caligari*. Si apprezzano, in linea con le idee guida di tutto il saggio, la capacità del film di interpretare situazioni ed eventi in termini spaziali, tridimensionali: la rappresentazione di un fantastico paesaggio stellare è giudicato "stenogramma di un vero spazio terrestre", "anche questo spazio - si dice - agisce"; un ambiente è apprezzato per la sua capacità di dispiegarsi in spazio conico. (Leonardo Quaresima in «Cinegrafie» n.7)

(...) *Algol* is one of the films of which almost every traces were lost in film histories (but not in the film libraries). It was one of the protagonists of the German screen of the early twenties and of the expressionist "season", beside better known titles (*Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikow*, *Das Wachsfüßfigurenkabinett*, etc.). And also beside many others fallen in the most total oblivion (because they were really lost). In spite of the historic lacunas and the state of the filmological studies (also the newest), this "season" was in fact rich in titles (only a few are remembered) and in discussions. From this point of view, a study of *Algol* can reveal precious impulses.

In one of the most important contribution to this debate, the text of Heinrich de Fries appeared on «*Wasmuths Monatshefte bis Mitternachts*», , the film is examined beside *Caligari*, *Von Morgens bis Mitternachts*, *Genuine*, and *Der Golem*. It is valued "more mature" than *Caligari*. Along with the guidelines of all the essay, the film ability to

interpretate situazioni e eventi in spacial tridimensional terms is appreciated. The representation of a fantastic starry landscape is judged as "stenogram of a real terrestrial space", "also this space acts". An environment is appreciated for its capacity to disclose itself in conic space.

(Leonardo Quaresima in «Cinegrafie» n. 4)

PRESENTAZIONE DEL RESTAURO DI *DAS CABINET DES DR CALIGARI*/PRESENTATION OF THE RESTORATION PROJECT OF *DAS CABINET DES DR CALIGARI*

Caligari è un'altro dei testi sacri della storia del cinema considerato da molti come ormai restaurato per sempre. Al contrario molte questioni relative a quest'opera devono essere ancora completamente chiarite.

Il Projecto Lumière ha permesso di approfondire una di queste questioni, quella relativa al restauro dei cromatismi d'origine, ricostruiti esplorando le varie tecniche oggi a disposizione.

L'edizione che verrà presentata in serata è stata inoltre stabilita a partire da materiali fino ad oggi rimasti inediti: una copia in buono stato di conservazione della Cinémathèque Royale Belge e un frammento della Cineteca Italiana di Milano.

Ma la ricostruzione del film, ottenibile comparando le molte copie sopravvissute è ancora in corso. Del lavoro svolto fino ad oggi e di quello che resta da compiere parleranno, con il supporto di fotogrammi originali e proiezioni, i responsabili della Cinémathèque Royale Belge, del Münchner Filmmuseum e della Cineteca del Comune di Bologna.

Caligari is another of the sacred text in film history, considered by many as now definitively restored. On the contrary, numerous questions relative to this work still have to be made clear. The Projecto Lumière has permitted to investigate one of these questions, the restoration of the original colourings, reconstructed thanks to the exploration of today's disponible various technics.

The edition that will be presented in the evening has been established from materials never seen before: a well-conserved print of La Cinémathèque Royale Belge and a fragment of La Cineteca Italiana di Milano.

But the film reconstruction, obtainable by comparing the many survived prints, is still in progress. The responsables of La Cinémathèque Royale Belge, the Münchner Filmmuseum and La Cineteca del Comune di Bologna will talk about the work done until today and the one left, with the support of original photograms and projections.

ore 21.15

RITROVATI E RESTAURATI

QUATRE CENT FARCES DU DIABLE (Francia, 1906)

R.: Georges Méliès. 217m. D.: 11'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

DAS CABINET DES DR CALIGARI (Germania, 1919)

R.: Robert Wiene. S. e S.: Carl Mayer e Hans Janowitz. F.: Willy Hameister. Scgf.: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. In.: Werner Krauss (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olson), Rudolph Klein-Rogge). D.: 80'. 35mm. Versione tedesca. Dalla Cinémathèque Royale Belge, dal Munchener Filmmuseum, dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren (pianoforte) / Musical accompaniment by Fernand Schirren (piano).

Change, say the psychologists, is rest. From which basis it might easily be argued that The cabinet of Dr. Caligari is as good as a week in the mountains for any movie fan tired of the conventional picture. Certainly it is a complete change. However relaxing it may be depends greatly upon the susceptibility of the spectator. Being a reasonably calm, ordinary sort of individual we left the theater believing strongly that the author of the picture was a little mad, the director a little madder, the actors engaged quite mad indeed. The American distributors bought the picture from its German

owners. Yet we were conscious of having seen a perfect sample of that cubistic art of which we have read so much since the first nude descended the staircase looking like a patchwork quilt in eruption.
(Burns Mantle in «Photoplay», Vol. 20, n.2 July 1921, pages 58-59)

The impact of this picture upon the spectator is overpowering. The expressionistic treatment of the background loses its bizarre quality almost at once; it is justified by its appropriateness. The story unfolds swiftly, with an astonishing economy of description. It does not wait for you; it compels you to follow. It baffles you without leaving you at a loss; you try in vain to outguess it. The titles do not usurp the cinematographic function; when they occur they appear merely as footnotes. The actors appear anonymously; their excellence is sufficient introduction. Everything is sacrificed to the potency of imaged action.

The picture is not a story told; it is a story moved. Everything is moving and fluid. The background enters into the action. Its bizarre, cubistic design suggest grotesqueness and distortion. These reflect both the character of the story and the mental state of the people in it. The leaning, top-heavy houses and the crooked, winding, cul-de-sac streets seem to crush and overwhelm; they suggest lurking danger and reflect the growing dread of the characters. The effect is sustained throughout. The design on the floor of the insane asylum suggests mental confusion. The girl's bedroom, with its fleecy draperies and lofty Gothic lines, suggests the very spirit of sleep.

The whole picture is expressive of the eloquence of pure action. The murders are swift, relentless stabs of motion. When the somnambulist breaks into the girl's room he does not merely break the window. He utterly destroys it with a single movement of his hand. He becomes the spirit of destruction. When he carries the girl out of the room he takes the whole room with him. He gathers up an interior and turns it inside out. He projects us out of the room with him. When he staggers under the burden of the girl, his weariness comes over us like sudden torture. The picture is a continual rush of movement. We feel emotion risin from motiom as an immediate experience. That is the quintessence of cinematographic art.

(«Exceptional Photoplays»,n 4, March 1921, pages 3-4)

OTHELLO-DOUBLES

1950 - Immagini di Orson Welles./ *Images by Orson Welles*. D.: 25'.

Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

Immagini mai viste di *Othello*, il più oscuro e maledetto tra i capolavori di Orson Welles, verranno presentate per la prima volta questa sera a Il Cinema Ritrovato. Negli archivi del C.S.C. - Cineteca Nazionale di Roma si conservavano infatti oltre duemila metri di materiale girato da Welles nel 1950, anonimamente conservati in scatole che recavano la sola indicazione "doubles". Le immagini testimoniano i sopralluoghi di Welles a Mogador, in Marocco, sulla costa che nel film sarebbe diventata la roccaforte di Cipro; moltissimi ciak, relativi soprattutto agli incontri tra Otello e Iago; e una quantità di scene girate e non montate. Il materiale ritrovato offre dunque pagine da un diario di lavoro (quasi un nuovo, involontario *Filming Othello*) e immagini "scartate". Ma per un film dalla lavorazione travagliata, contraddittoria, continuamente aperta alla variante, alla sostituzione e all'escamotage come quella di *Othello* è difficile parlare di "scarti": ogni immagine perduta (e ritrovata) ha probabilmente una sua storia da raccontare, è la testimonianza di un punto di vista assunto e poi superato nel corso di un'opera *in progress* durata dal 1947 al 1952.

In questa occasione verrà presentata una prima selezione di frammenti e sequenze, scelti tra i più belli e significativi, appositamente ristampati. La ristampa integrale di tutti i materiali, a cura del C.S.C. - Cineteca Nazionale, è già avviata e si concluderà nei prossimi mesi.

Never before seen images of Othello, the darkest and most unfortunate of Orson Welles' masterpieces, will be presented this evening for the first time at Il Cinema Ritrovato. The archives of the C.S.C. - Cineteca Nazionale di Roma contain more than two thousand meters of material filmed by Welles in 1950, and anonymously preserved in cans labelled simply "doubles". The images display Welles' on the spot inspection of the coastal area of Mogador, Morocco which became the fortress at Cyprus in the film; many outtakes, especially those of the encounters between

Othello and Iago,; and a number of scenes which were filmed but never included in the final editing. The rediscovered material therefore offers a work diary (almost a new, unintentional Filming Othello) along with "discarded" images. But for a production which was tormented, contradictory, continually open to change, substitutions and escomatage like that of Othello, it is difficult to speak about "discards". Every image lost (and rediscovered) probably has a story to tell as witness to a point of view taken and then passed over in the course of a production which lasted from 1947 to 1952.

A prime selection of fragments and sequences, chosen among the best and most significant ones and reprinted for the occasion, will be presented. The complete reprinting of all of the material is already underway at the C.S.C. - Cineteca Nazionale and will be concluded in the coming months.

SCARTI, PROVINI, CURIOSITA' DAL C.S.C. - CINETECA NAZIONALE/ DIARDS, FILM TESTS, ODDITIES FROM THE C.S.C.-CINETECA NAZIONALE

VITTORIO DE SICA

Verso la metà degli anni Trenta la Cines tenta di lanciare Vittorio De Sica negli Stati Uniti: in questo frammento, recuperato dall'UCLA di Los Angeles, canta, in inglese, *Blue Moon*.

DIECI MINUTI CON I DOPPIATORI

Stupendo documentario sonoro ambientato nei laboratori della Scalera, che racconta dell'epoca d'oro del doppiaggio. Nell'ultima sequenza si scopre il volto del doppiatore di Oliver Hardy: Alberto Sordi.

ESAME DI AMMISSIONE AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: 1950

Sofia Scicolone (Sophia Loren era ancora lontana) tenta l'accesso al C.S.C. con un frammento di un classico del Teatro napoletano: *Assunta Spina*.

SAGGI ATTORIALI DEGLI ALLIEVI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: BIENNIO '53-54

Regista: Luigi Zampa. Attore: Domenico Modugno. 120m. D.: 4'.

Molto prima che *Volare* divenisse una delle canzoni più amate dagli italiani, Domenico Modugno era uno sconosciuto allievo-attore della scuola sperimentale di cinematografia di Roma.

Due i brani presentati questa sera: nel primo un frammento de *La patente*, nel secondo un godibilissimo sketch comico.

SAGGI ATTORIALI DEGLI ALLIEVI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: BIENNIO '57-58

Regista: Dr.Petrucci. Attore: Claudia Cardinale. 125m. D.: 4'.

Forse i primi metri di pellicola cinematografica ad aver registrato Claudia Cardinale. Si tratta di due frammenti: nel primo partecipa ad una scenetta, con un fortissimo accento francese e un suggeritore fuori campo che le passa le battute. Non recita, semplicemente vive il ruolo nel quale entra con il passare dei secondi.

Nel secondo (solo pochi metri) non ha battute. La macchina da presa, fissa, registra il suo volto, di una bellezza soncertante, mentre passa dal sorriso al dramma, senza dover pronunciare nessuna battuta, senza che, apparentemente, nulla cambi se non la sua espressione.

PROVINI DI STEFANIA SANDRELLI E CATHERINE SPAAK

per Io la conoscevo bene (1965) di Antonio Pietrageli

VITTORIO DE SICA

At the half of 30s Cines film company tries to launch Vittorio De Sica in the USA: in this fragment, found at UCLA of Los Angeles, he sings Blue Moon in English!

TEN MINUTES WITH THE DUBBERS

Wonderful sound documentary set in the Scalera laboratories and telling the story of the golden age of dubbing. In the last sequence the face of Oliver Hardy's dubber is revealed: Alberto Sordi.

ADMISSION TEST FOR THE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: *1950 Sofia Scicolone (Sophia Loren was still a long way off) seeks access to the C.S.C. with a fragment of classical Neapolitan theater, Assunta Spina.*

ACTING TEST BY THE STUDENTS OF THE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: BIENNIO
'53-54

Director: Luigi Zampa. Actor: Domenico Modugno. 120m. D.: 4'.

Long before Volare became one of Italy's most loved songs, Domenico Modugno was an unknown student actor at the experimental cinematographic school in Rome.

The two pieces presented this evening include a fragment of La Patente and an enjoyable comic sketch.

ACTING TEST BY THE STUDENTS OF THE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA: BIENNIO
'57-58

Director: Dr. Petrucci. Actress: Claudia Cardinale. 125 m. D.:4'.

This is perhaps the first film footage of Claudia Cardinale.

In the first of two fragments the actress participates in a scene with a strong French accent and an offstage prompter that feeds her the lines. She does not act but simply lives the role which she quickly slips into.

In the second brief fragment the actress does not have any lines. The movie camera remains fixed on her face revealing her disconcerting beauty. Her expression moves from smiling to dramatic without her speaking.

FILM TEST OF STEFANIA SANDRELLI AND CATHERINE SPAAK
for IO LA CONOSCEVO BENE (1965) di Antonio Pietrangeli

DOMENICA 1 SUNDAY

Palazzo dei Congressi

LA MEMORIA DEL PRE-CINEMA

Problemi di conservazione ed esposizione

THE MEMORY OF THE PRE-CINEMA

Problems of conservation and exhibition

mattina 9,30 - 13 (morning)

Presiede:(*Chairman*) David Francis (*Library of Congress-Motion Picture Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington*)

Relazioni di:(*Papers delivered by*):

David Robinson (Storico, London)

John & William Barnes (Archives of The Barnes Museum of Cinematography)

Gian Piero Brunetta (Storico e collezionista, Padova)

Paolo Bertetto (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

discussione (*Panel discussion*)

pomeriggio 14,30 - 18,30 (*afternoon*)
Presiede (*Chairman*) *David Robinson*

Relazioni di: (*Papers delibered by*)
Laurent Mannoni (Cinémathèque Française - Musée du Cinema, Paris)
Stephen Herbert (Momi, London)
Claudia Dillman (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt)

Sono previsti, nel corso della discussione, interventi di (*Partecipazione in the debate is foreseen from:*)
Jurgen Berger (Storico, Maintal)
Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale - Musée du Cinema, Bruxelles)
Robert Daudelin (Cinémathèque Québécoise, Montreal)
Leslie Hardcastle (Momi Curator, London)
Jan Christopher Horak (George Eastman House - Film Department, Rochester)
Eric De Kuyper (Storico, Njmegen)
Peter Kubelka (Oesterreiches Filmmuseum, Wien)
Donata Pesenti Campagnoni (Museo Nazionale del Cinema, Torino)
José Maria Prado (Filmoteca Espanola, Madrid)
Lester Smith (Magic Lantern Society, London)
Carlo Alberto Minici Zotti (Storico, Padova)

ore 9

FRANCESCA BERTINI

LA PIOVRA (Italia, 1919)

R.: Eduardo Bencivenga. S.: V. Brusiloff. Sc.: Vittorio Bianchi. F.: Giuseppe Filippa. Scgf.: Alfredo Manzi. In.:
Francesca Bertini (Daria Oblosky), Amleto Novelli (Petrovich, la piovra), Livio Pavanelli (Maurizio Grafenthal). P.:
Caesar Film/Bertini Film. 1687m. D.: 85'. 35mm. Versione francese. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata con didascalie francesi conservata dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Version made from a tinted and toned positive print with French intertitles conserved by the C.N.C. - Les Archives du Film.

Benchè la recensione di Pio Fasanelli in dell'1.7.1920 parli sostanzialmente di un' altra pellicola, non si può che concordare con le sue osservazioni riguardanti l'astrusità della vicenda e lo scarso rapporto di causalità che lega i fatti fra loro. Questo nonostante il film, come ricorda Vittorio Martinelli, sia tratto dalla vicenda reale di Maria Tarnowska, nobildonna veneziana protagonista della cronaca rosa del primo decennio del secolo.

La narrazione avanza tra esotici personaggi, pistole che traspiano da pesanti tende nere, fantasmi erotici e giochi di specchi divenendo un puro artificio per dare spazio agli eccessi divistici di Francesca Bertini e Amleto Novelli. L'attore bolognese, uno dei pochissimi grandi interpreti del cinema muto italiano interpreta nel film il ruolo della *piovra*, rovesciando la classica situazione che vede l'uomo soggiacere al fascino animale della donna-diva. Memorabile la sequenza del teatro in cui il primo piano di Novelli conquista una Bertini particolarmente fascinosa. (Giacomo Manzoli)

Even though the review by Pio Fasanelli in of 1.7.1920 mostly referred to another film, one cannot but agree with his observations that the affair is obscure and that there is a lack of causality in the linking of the facts of the story. This is so even though the film is based on the real story of Maria Tarnowska, a noblewoman of Venice, who, as Vittorio Martinelli recounts, was prominent in the society news of the first decade of the century.

The story presents three exotic personalities, pistols that appear from behind heavy black curtains, erotic ghosts and mirror games. It seems to be an excuse for showing off the star qualities of Francesca Bertini and Amleto Novelli. In the film the actor from Bologna, one of the few great Italian silent film actors, plays the part of the piovra (octopus), reversing the classic situation where the man is subject to the animal fascination of the female star. Especially memorable is the theatre scene in which the spectacular Bertini is conquered by a close-up of Novelli. (Giacomo Manzoli)

AIDA (Italia, 1911)

In.: Virgilio Frigerio (Ramsete), Bianca Lorenzoni (Aida), Rina Agozzino Alessio (Amneris). P.: Film d'Arte Italiana. 322m. D.: 18'. I.o.: 395m. 35mm. Versione tedesca. Dal Nederlands Filmmuseum.

STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA (Italia, 1912)

P.: Film d'Arte Italiana. 640m. D.: 35'. 35mm. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Madeleine Céliat, gentile attrice di teatro e poi anche di cinema, venne inviata da Charles Pathé alla Film d'Arte Italiana perché rimpiazzasse Francesca Bertini, appena passata alla Celio. Giunta a Roma, l'attrice fu protagonista di una mezza dozzina di film, tra i quali questa *Stellina, pescatrice di Venezia*, che venne girato a Venezia e ingentilito dai tenui pastelli del Pathécolor.

Pronto sin dall'aprile del 1912, il film venne presentato in anteprima a Venezia. La stampa locale, che mai s'era interessata di cinematografo, si scagliò contro il film, accusandolo di aver inquadrato nella città lagunare una fosca vicenda con risvolti granguignoleschi. «L'Adriatico» in particolare, lamentò il mercimonio che veniva consumato di Venezia, utilizzata solo come specchio di richiamo per un film indegno in cui i protagonisti erano agitati da sentimenti e portati ad azioni non proprio tipicamente locali.

La Film d'Arte ritirò il film e lo ripropose solo agli inizi del 1913, evitando nuove proiezioni nel Veneto.

Ritornando alla protagonista, la Céliat passò poi all'Ambrosio, ove apparve, tra il 1914 ed il 1916, in numerose pellicole, di cui si ricordano *L'onore di morire* (1915), *La Gorgogna* (1916), ma sopra tutte *Monna Vanna* (ancora del 1916) di Mario Caserini, in coppia con un baldante Annibale Ninchi. Un particolare curioso: nel 1915, l'Aquila-Film di Torino presentò un film intitolato *Maddalena Céliat*. Era il nome della protagonista di un drammone a forti tinte, nel più inveterato stile della casa torinese; immediata la reazione dell'attrice, che si rivolse al tribunale per illecito uso del suo nome. Il film cambiò titolo e divenne *L'infanticida di Valroncy*. (Vittorio Martinelli)

*Madeleine Céliat was a lovely theatre actress and later in films as well. She was sent to the Film d'Arte Italiana by Charles Pathé in order to replace Francesca Bertini who had just left for the Celio company. In Rome, she was the lead in a half dozen films, among which *Stellina, pescatrice di Venezia* which was shot in Venice and softened by Pathécolor pastel tones.*

Ready in April 1912, the film was previewed in Venice. The local press, which had never cared much for cinema, condemned the film, accusing it of exploiting the lagoon city for a dark affair suitable for the Grand Guignol (Paris theatre of the macabre). The newspaper «L'Adriatico», in particular, complained about how Venice was unfairly used as a vehicle for drawing attention to an unworthy film in which the actors were motivated by feelings and acted in ways which were not typical of the local people. The Film d'Arte recalled the film and represented it only in 1913, avoiding further showings in the Veneto region. (Vittorio Martinelli)

IL MERCANTE DI VENEZIA (Italia, 1910)

R.: Gerolamo Lo Savio. In.: Ermete Novelli (Shylock), Olga Giannini Novelli (Porzia), Francesca Bertini. P.: Film

d'Arte Italiana. 270m. D.: 14'. 35mm. Col. Dal National Film&TV Archive.

RITROVATI E RESTAURATI

WILD ORANGES (USA, 1924)

R.: King Vidor. S.: da un romanzo di Joseph Hergesheimer. Sc.: King Vidor. F.: John W. Boyle. In.: Virginia Valli (Nellie Stope), Frank Mayo (John Woolfolk), Ford Sterling (Paul Halvard), Nigel De Brulier (Lichfield Stope), Charles A. Post. P.: Goldwyn Pictures. D.: 66'. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale di Frank Moll (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Moll (piano).

Si sapeva dell'esistenza di una copia in bianco e nero di *Wild Oranges*, ristampata negli anni Sessanta e conservata presso la George Eastman House. Il ritrovamento, presso la Cinémathèque Française, di una copia colorata e pressoché completa del film ne ha permesso un restauro che mantiene intatta la grande qualità fotografica dei materiali originali. *A black and white print of Wild Oranges, reprinted in the 60's and preserved at the George Eastman House, was known to exist. The discovery of a nearly complete color print at the Cinémathèque Française has made possible a restoration which keeps intact the great photographic quality of the original material.*

Tratto da un romanzo di Joseph Hergesheimer, lo stesso autore di *Tol'Able David*, portato sullo schermo nel 1921 da Henry King (e ancora prima da Griffith), il film appartiene al periodo giovanile della produzione di King Vidor, che aveva iniziato la sua carriera di cineasta nel 1913, riprendendo con un amico cineamatore le immagini di un fortunale, e aveva esordito nel lungometraggio cinque anni prima, nel 1919. Se si pensa che nel 1924 il regista ventottenne diresse, oltre a *Wild Oranges*, altre quattro pellicole, sorprendono in questo film la raffinatezza e l'attenzione per il dettaglio che caratterizzano la direzione di Vidor. L'intreccio, a metà strada fra il melodramma esotico e il film avventuroso, è piuttosto convenzionale e prevedibile, ma trae vantaggio da una sceneggiatura ben costruita (l'adattamento è dello stesso regista) e da una caratterizzazione dei personaggi non del tutto banale.

King Vidor dissemina il film di inquadrature paesaggistiche o zoologiche non strettamente correlate all'azione - gli aranci selvatici, un ragno inquadrato in dettaglio che tesse la sua tela - impiegate sapientemente per creare la giusta ambientazione. Nello stesso senso vanno lette le frequenti allusioni ad eventi olfattivi o sonori che intervengono nel corso di *Wild Oranges*. Ad esempio l'odore degli aranci selvatici che danno il titolo al film, evocato da una didascalia ("Un conturbante profumo di aranci si spandeva su quelle isole calme"), i piani ravvicinati del cane che abbaia, i dettagli delle imposte che sbattono, della sedia a dondolo che oscilla sinistramente. (Alberto Boschi in «Cinegrafie», n 7)

Based on a novel by Joseph Hergesheimer, also the author of Tol'Able David, brought to the screen in 1921 by Henry King (and earlier by Griffith), the film belongs to the youthful period of production by King Vidor. Vidor began his career as a cinematographer in 1913 filming a storm with a friend of his, and broke into feature films in 1919. Considering that in addition to Wild Oranges, the twenty-eight year old director worked on four other films in 1924, it is surprising to note the refinement and attention to detail that characterize Vidor's production of this film. The plot, halfway between exotic melodrama and adventure film, is rather conventional and predictable, but it has the advantage of a well-developed screenplay (the adaption of which was written by the director himself) and characterizations which are not commonplace.

King Vidor laces the film with shots of landscapes or animals not directly related to the action - wild oranges, the detailed close-up of a spider on its web - in order to wisely create the right atmosphere. Along the same lines it is important to note the frequent allusions to olfactory or sound events that occur during the course of the film. For example, the wild oranges which give the name to the film, evoked by the subtitles ("A disturbing perfume of oranges spread across those calm islands"), the close-ups of a barking dog, the details of banging shutters, the rocking chair which moves in a sinister manner. (Alberto Boschi in «Cinegrafie» n.7)

THE LIFE OF A CITY: EARLY FILMS OF NEW YORK

Paper prints restaurati dalla Library of Congress di Washington:
Statue of Liberty (1898).

Panorama water front and Brooklyn bridge from East River (1903).

Sky Scrapers of New York City, From the North River (1903).

Panorama of Blackwell's Island, N.Y. (1903).

Emigrants landing at Ellis Island (1903).

Arrival of Emigrants, Ellis Island (1906).

D.:20'. 35mm.

Un programma di rare immagini di New York inizio secolo, tratte dalla collezione dei Papers Prints dell'archivio di Washington. Recentemente, proprio a queste immagini ha fatto ricorso Martin Scorsese nella preparazione del suo *Age of Innocence*

A program of rare images of New York at the turn of the century. The director Martin Scorsese used these images-from the Paper prints collection at the Library of Congress-while preparing his latest film. The Age of Innocence

ore 14

LUCIO D'AMBRA

IL VOLTO DI MEDUSA (Italia, 1920)

R.: Alfredo De Antoni. S.: Gaetano Campanile-Mancini. Sc.: Alessandro De Stefani. F.: Alfredo Donelli. In.: Luigi Serventi (George Green), Rina Maggi (Wanda Woronsha), Giuseppe Pierozzi (Tommy), Alfredo De Antoni (il re del caucciù). P.: Do-Re-Mi. 1576m. D.: 85'. 35mm. Versione italiana. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren (pianoforte) / Musical accompaniment by Fernand Schirren (piano).

Uno dei rarissimi film sopravvissuti della Do-Re-Mi, che vedeva D'Ambra tra i suoi più stretti collaboratori, ricorda, per molti aspetti, *Carnevalesca* che abbiamo presentato l'anno scorso in chiusura del *Cinema Ritrovato*..

One of the very rare Do-Re-Mi films which saw D'Ambra among his closest collaborators reminds us, in many aspects, of Carnevalesca which we presented last year.

EFFETTI DI LUCE (Italia, 1916)

R.: Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena. Sc.: Lucio d'Ambra. F.: Giorgino Ricci. In.: Stacia Napierkowska (Rosina Montaguti), Rodope Furlan (Marchesa d'Osnago), Guido Graziosi (Marchese Andrea d'Osnago), Raffaello Mariani (Conte Lisiera). P.: Film d'Arte Italiana. 715m. D.: 40'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Cinémathèque Française.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Frank Moll (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Moll (piano).

Fino ad oggi una delle figure più misteriose del cinema italiano è stato, senza dubbio, Lucio D'Ambra. I recenti ritrovamenti permettono di disegnare meglio i confini di una personalità capace d'influenzare buona parte della produzione italiana di quegli anni. Il suo esordio avvenne alla Film d'Arte proprio con questa frizzante commedia ritrovata nel grande fondo conservato dalla Cinémathèque Française ed oggi in corso di restauro a Bologna.

Until today one of the most mysterious figures in Italian cinema has been, without a doubt, Lucio D'Ambra. Recent finds of his works permit a more accurate outline of a personality capable of influencing a good part of Italian productions in those years. He began his career at Film d'Arte with this biting comedy found among the numerous works preserved at the Cinémathèque Française. The film is currently undergoing restoration in Bologna.

RITROVATI E RESTAURATI

HUNDEMAMACHEN (Germania, 1919)

R.: Rudolf Biebrach. In: Ossi Oswald, Emil Birron, Ferry Sikla, Rudolf Biebrach. P.: Projektions AG "Union", Berlino. D.: 30'. I.o.: 781m. 35mm. Prima visione: 13.2.1929. Versione italiana. Dalla Cineteca Italiana di Milano.

Accompagnamento musicale di Alain Baents (pianoforte) / Musical accompaniment by Alain Baents (piano).

Se Lubitsch fu l'ariete che sfondò le porte sbarrate al cinema tedesco, e non solo in Italia, va anche detto che furono due attrici a offrirgli un considerevole punto d'appoggio, la turgida Pola Negri, di cui furono poi ripescati e lanciati anche i film girati in Polonia, e la briosa, effervescente Ossi Oswald, che divenne immediatamente una beniamina delle platee italiane. La simpatia e la popolarità raggiunte dall'attrice sono dimostrate dal fatto che il film *Hundemamachen* ebbe in Italia il nome della Oswald nel titolo: *Ossy e i suoi cani*.

Il film è una commedia allegra, con dialoghi brillanti. La protagonista, anche fuori dalle mani del suo Pigmalione Lubitsch, dimostra una spigliata disinvoltura. La Oswald non fu fortunata nella sua carriera, che subì una brusca impennata quando si scoprì una sua relazione con il Kronprinz Luis Ferdinand di Hohenzollern: i giornali satirici s'impossessarono della vicenda e l'attrice venne travolta dallo scandalo perbenista che ne seguì. A metà degli anni Venti era già una stella spenta. Morì nella più squallida miseria a Praga nel 1947, a soli cinquant'anni. (Vittorio Martinelli)

DER BLUSENKONIG (Germania, 1917)

R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Ernst Lubitsch, Erich Schonfelder. Scgf.: da schizzi di Paul Leni. In.: Ernst Lubitsch (Sally Katz), Kate Dorsch (la sarta), Guido Herzfeld (il padrone), Max Zilzer. P.: Projektions-AG Uniun, Berlin. 140m. D.: 8'. 35mm. Dal Narodni Filmovy Archiv.

Unico frammento sopravvissuto di questo film, originariamente in tre bobine, diretto ed interpretato da Lubitsch.

The only existing fragment of this film -originally in three reels-directed and interpreted by Ernst Lubitsch.

DOWNHILL (Gran Bretagna, 1927)

R.: Alfred Hitchcock. S.: da un lavoro teatrale di Ivor Novello e Costance Collier. Sc.: Eliot Stannard. F.: Claude L. McDonnell. In.: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (dr. Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lilian Braitwaite (lady Berwick). P.: Michael Balcolm per la Gainsborough. 2378m. D.: 80'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

Una splendida copia dai colori sgargianti, restaurata dal Nederlands Filmmuseum, ci permette di rivedere uno dei film meno noti e considerati dell'attività inglese di Hitch.

A splendid print full of gaudy colors, restored by the Nederlands Filmmuseum, lets us once again see one of the slighted, lesser known films in the career of English director Hitch.

«L'accoppiata Hitchcock-Novello parve così fruttuosa ai produttori che, l'anno seguente, la società Gainsborough affiderà a Hitchcock l'adattamento cinematografico di un lavoro teatrale scritto da Novello, *Downhill* (1927), nel quale il popolare attore interpreterà ovviamente la parte principale. Per i critici dell'epoca, fu una grande delusione. Il loro giudizio, obiettivamente, ci pare severo e ingiusto. Si direbbe che quei critici si fossero fatti un'idea sbagliata di Hitchcock (non sarà certo l'ultima volta!) e rimproverassero al regista di non confermarla. In effetti, rivisto oggi, *Downhill* rivela numerose qualità e nulla vieta di preferirlo a *The Lodger*.

Per prima cosa, occorre notare che il soggetto - qualunque sia il suo valore - non possiede nessun carattere poliziesco o angosciante. Dopo il successo di *The Lodger*, sarebbe stato facile per Hitchcock diventare uno specialista di questo

genere. Preferì, invece, rivolgersi altrove. Sarà soprattutto il successo che lo indurrà in seguito a rintanarsi nelle storie poliziesche. Ma anche quando ha affrontato questo genere, Hitchcock ha sempre dimostrato una grande libertà. *Downhill* fu per lui, soprattutto, l'occasione di curare fino alla perfezione tre sequenze sfoggiando le sue doti di creatore di atmosfere, di osservatore satirico e di virtuoso della macchina da presa.

Il collegio, all'inizio del film, è di rara verità: la sequenza abbonda di notazioni divertenti o critiche. I profili dei professori, degli studenti, dei genitori, sono tracciati con mano sicura. Ma Hitchcock si rivela soprattutto un valente pittore delle turpitudini. A tale riguardo, la scena del locale notturno parigino presenta una galleria di ritratti d'una precisione e d'una crudeltà terrificanti: i volti di quelle donne appassite, dagli occhi avidi e le guanche flaccide, giustificano un termine come misoginia, così spesso richiamato a proposito di Hitchcock. Sono certamente queste le "femmine mostruose" che il protagonista di *Shadow of a Doubt* (1943) sopprimerà sistematicamente. Vedremo più avanti che la misoginia è solo apparente e trae origine da un'altissima concezione della donna. Osserviamo infine che in *Downhill* interviene, per la prima volta, la nozione di itinerario: la ritroveremo di frequente.» (Eric Rohmer e Claude Chabrol, *Hitchcock*, Venezia, Marsilio, 1986)

«The pairing of Hitchcock and Novello seemed so profitable that the following year the Gainsborough company was to entrust Hitchcock with the cinematographic adaptation of a theater piece written by Novello, Downhill (1927), in which the popular actor was obviously to have the lead role. For the critics of the time, it was a great delusion. Objectively, their judgement seems severe and unjust. It would seem right to say that those critics had gotten a wrong idea of Hitchcock (it certainly would not be the last time!) and criticized the director to prove their point. In effect, seen today, Downhill exhibits numerous qualities and there is nothing to prevent it from being preferred to The Lodger. First of all, it is important to note that the subject - whatever its value - possesses no police story or distressing traits. After the success of The Lodger it would have been easy for Hitchcock to become a specialist in this genre. He preferred, instead, to turn elsewhere. For him, Downhill was the opportunity to work three sequences to perfection, flaunting his skills as a creator of atmosphere, as the satirical observer and as virtuoso of the movie camera. (...) Above all, Hitchcock proved himself as a skillful painter of turpitude and depravity. In this regard, the scene in the Parisian nightclub presents a gallery of portraits of terrifying precision and cruelty. The faces of those withered women with eager eyes and flacid cheeks deserve a term like misogyny, a term often used when speaking of Hitchcock. (Eric Rohmer and Claude Chabrol, Hitchcock, Venezia, Marsilio, 1986)

KAERLIGHEDENS STRYKE (Danimarca, 1911)

R.: August Blom. S.: Alfred Kjerulf. F.: Alex Graatkjaer. In.: Axel Strom (il direttore Saxild), Carl Wieth (Gunnar, suo figlio), Clara Wieth (Tove), Ella La Cour, Carl Lauritzen, Zanny Petersen. P.: Nordisk Film Kompagni. 757m. D.: 38'. Restauro effettuato dal Danske Filmmuseum e dall'Associazione italiana Ricerche di Storia del Cinema su una copia italiana virata ed imbibita appartenente alla collezione Strazzulla.

ore 21,15

RITROVATI E RESTAURATI

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (USA, 1956)

R.: Alfred Hitchcock. S.: da una storia di Charles Bennett e D.B. Wyndham-Lewis. Sc.: John Michael Hayes. F.: Robert Burks. Scgf.: Hal Pereira. In.: James Stewart (dottor Ben McKenna), Doris Day (Jo, sua moglie), Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Banzie (signora Drayton), Bernard Miles (suo marito), Ralph Truman (l'ispettore Buchanan). P.: Paramount. D.: 119'. 35mm. Versione inglese.

Fra i tanti problemi che si agitano nel campo del restauro e della conservazione del cinema, due sono fra i meno noti e considerati. Il primo è senza dubbio quello del restauro del sonoro, l'altro quello della conservazione, dell'acquisizione e del restauro degli *strumenti* del cinema, di quelle apparecchiature che sono fiorite nel corso della storia della tecnica cinematografica e che sono destinate a scomparire per obsolescenza. Una volta superato, un accorgimento tecnico, un formato, un sistema di suono o di colore, sono destinati a scomparire, e con essi le macchine che li hanno resi possibili.

Questa serata vuole essere dedicata a questi due grandi problemi , richiamando l'attenzione sulla considerazione che la conservazione del cinema significa la possibilità di mostrarlo nelle condizioni più prossime alla sua fruizione originale, e questa necessità, molto spesso implica che si dovrebbe investire nella conservazione delle attrezzature, della memoria delle modalità produttive.

Il primo caso , quello di *The Man Who Knew Too Much* è esemplare per entrambi gli aspetti citati, infatti il ben noto film di Hitchcock aveva un' caratteristica praticamente ignorata: il sonoro era stato registrato utilizzando un sistema di sonoro "quasi stereofonico": il Perspecta sound". Dietro questo nome misterioso ormai caduto nell'oblio, si celava una tecnologia interessante che dava risultati sorprendenti. Oggi, oltre memoria, del Perspecta si sono perse anche quasi tutti gli apparecchi, e reperire una copia d'epoca in buono stato che presenti una colonna sonora di questo tipo non è facile. Ma anche qualora la si trovasse, senza un apparecchio Perspecta opportunamente restaurato e posto in condizioni di "dialogare" con un moderno impianto di amplificazione, è assolutamente impossibile poter "sentire" il suo suono originale, se poi si tratta di un film di sfruttare spesso e abilmente il suono e la musica come nel caso del film di Hitchcock, la perdita può essere molto grave, portando alla perdita di un' intera dimensione del film.

Questa sera cercheremo un esperimento particolarmente complesso: riportare in vita il Perspecta Sound grazie al paziente lavoro di Jean Pierre Verscheure, un collezionista e studioso belga che ha restaurato gli apparecchi necessari. E con esso, cercheremo di restituire a *The Man Who Knew Too Much* una dimensione che ha perso da trent'anni, il sonoro stereofonico.

This evening will be dedicated to two aspects of film restoration. On one hand the problem of sound restoration, on the other to the issue of preserving and restoring the apparatuses of film history. So. The Man Who Knew Too Much will be screened thanks to the activity of collecting and restoring sound apparatuses of Jean Pierre Vercheure, who made possible the use of a Perspecta Sound system, which was the stereophonic sound system used for this film. It will be a great bet: to be able to see and hear the film as it used to be at the time of this release, with a type of sound which is now completely forgotten and which cannot be reproduced without the restored apparatuses. Then, another dream: how to reproduce the colours of Technicolor, again, a matter of machine and technology which disappeared

PRESENTAZIONE DEL PROGETTO TECHICOLOR DELLA MAYER FOUNDATION/PRESENTATION OF THE PROJECT "TECHNICOLOR2 OF THE MAYER FOUNDATION

A cura di/ by Jeffrey .Selznick

Con l'avvento del sistema Eastmancolor, nei primi anni Cinquanta, che prevede una pellicola negativa i cui tre strati sensibili registrano l'immagine a colori, scompaiono i "famosi" tre negativi Technicolor. Ma fino al 1968 si continuano a produrre copie positive in Technicolor, partendo da negativi Eastmancolor. La maggior parte del pubblico moderno non ha mai visto una vera copia in Technicolor e i restauri dei film degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta non possono riprodurre i colori originali. Nel 1968 la Technicolor chiuse i propri impianti; nel 1975 il governo cinese acquistò le attrezzature ed iniziò a produrre copie in Technicolor. Appena questo fatto fu risaputo in Occidente, ci si cominciò ad interrogare sulla possibilità di produrre nuove copie con questo sistema di colore, per molti aspetti insuperato.

Nel 1991, la Mayer Foundation decise di raccogliere la sfida. L'obiettivo era quello di cercare di produrre un film che avesse le stesse caratteristiche cromatiche dell'originale.

La Louis B. Mayer Foundation era stata fondata da Louis Mayer, il responsabile della produzione della MGM, con scopi filantropici, oggi i suoi scopi principali sono la ricerca medica e - in onore del suo fondatore - la ricerca nel campo del restauro e della conservazione del cinema.

Il primo tentativo fu quello tentato su riprese di test tratte da *Via col vento*. Poi la Turner Organisation mise a disposizione i negativi della sequenza a colori del film in bianco e nero *The Women*.

Dopo due settimane di lavoro, si ottenne una prima copia quasi accettabile: i colori sembravano proprio quelli del Technicolor.

Infine, quando il gruppo di ricercatori pensò di essere pronto per una prova più ambiziosa, si passò a un rullo di *Duel in the Sun*, il cui negativo era conservato dal Museum of Modern Art di New York e che fu messo a disposizione dall'ABC, proprietaria dei diritti. Il regista Martin Scorsese contribuì al progetto mettendo a disposizione un rullo della copia originale del film, in Technicolor, che faceva parte della sua collezione. La copia originale, a parte l'essere fragile e avere 47 anni sulle spalle, non era perfettamente bilanciata cromaticamente. Ma lo scopo era quello di riprodurla esattamente, anche nelle sue imperfezioni.

Prima di inviare il negativo in Cina, da questo è stata tratta una copia a colori stampata con il procedimento Eastmancolor. Confrontando le diverse versioni - quella originale, quella in Eastmancolor e quella prodotta oggi in Technicolor - risulta evidente la differenza cromatica, e salta agli occhi il motivo per il quale è necessario cercare di riprodurre il sistema Technicolor.

Purtroppo, dopo che il test era stato eseguito - circa un anno fa - il laboratorio Technicolor cinese è stato chiuso, e oggi non esiste più, in nessuna parte del mondo un luogo in cui quei colori così particolari possono essere riprodotti.

With the advent of Eastman type color negative in the early 1950s, the 3 separate negatives were reduced to a single piece of film with three layers of emulsion sensitized to different colors. But until 1968 the Technicolor dye transfer process was still used for prints working from separations made from Eastmancolor negative. A major part of today's audience has never seen dye transfer prints - real Technicolor. Restorations of the color pictures of the 30s, 40s and 50s cannot be seen in their original colors. In 1968, Technicolor closed down the last of the dye transfer line and returned the equipment. In 1975 the Chinese government purchased from the Technicolor Corporation the expertise and equipment to make dye transfer prints in China. Once it became known in the West that the Chinese were making dye transfer prints, many people speculated whether it would be possible to make a new print from an original 3-strip nitrate negative.

In 1991 The Mayer Foundation resolved to make such a trial. The object was to try to duplicate exactly a reel of film matched to an original from the period.

The Louis B. Mayer Foundation was started by Mr Mayer, the long-time head of production at MGM during his lifetime for philanthropic purposes. The Foundation today has two principal areas of interest. One is advanced medical research, the other is, in Mr Mayer's memory, film restoration and preservation. The President of the Foundation is Mr L. Jeffrey Selznick, Mr Mayer's grandson.

*The first work was done using negatives from exterior test footage from *Gone With the Wind*. The Turner Organization had recently found the original negative of the color sequence from the otherwise black and white 1940 MGM film *The Women*. At the end of two weeks there was a quasi-acceptable answer print. There was no original to match it to, but it was a Technicolor-look print.*

*Finally, when the team had enough confidence to do a final step, a reel from *Duel in the Sun* was tried. The original negative exists at the Museum of Modern Art in New York and was loaned by courtesy of ABC Television who is the owner. Mr Martin Scorsese who is a great champion of the original Technicolor gave his support by loaning one reel from his personally owned original dye transfer print. The reference print, apart from being 47 years old and in fragile condition, was not a perfectly color-balanced copy in all scenes. But the object of the trial in Beijing was to try and match it - even in its imperfections. Prior to sending the original 3-strip negative to China, a new Eastmancolor print of the same reel was made from a specially made internegative. When seen next to the dye transfer reel, it is immediately apparent why it is so important that film archivists find a way to do color restorations of Technicolor films by dye transfer.*

Sadly since the trials were finished last year the Chinese have dismantled the dye transfer line at the laboratory. At this time there is no place that can make dye transfer print.

LUNEDI' 2 MONDAY

Palazzo dei Congressi

9,30-13/14,30-18,30

Simposio/: Symposium

IL DEPOSITO LEGALE E GLI ARCHIVI DEL FILM:

LEGAL DEPOSIT AND FILM ARCHIVE

coordinato da Clyde Jeavons

(Direttore del National Film&TV Archive, Londra)

lead by Clyde Jeavons

(Curator National Film&TV Archive, Londra)

Interverranno specialisti che porteranno l'esperienza da (Experts and experiences from): Francia, Germania, Gran Bretagna, Israele, Italia, Spagna, Usa, Venezuela

ore 9

ITALIA ALMIRANTE MANZINI

L'OMBRA (Italia, 1923)

R. e Sc.: Mario Almirante. S.: dal lavoro omonimo di Dario Niccodemi. F.: Ubaldo Arata. In.: Italia Almirante-Manzini (Berta Trégner), Alberto Collo (Gerardo Trégner), Liliana Ardea (Elena Previle), Andrea Habay (Alberto Dawis), Domenico Marverti (il dottore), Vittorio Pieri (Michele, padrino di Berta), Oreste Bilancia. P.: Alba-Film. D.: 60'. I.o.: 1955m. 35mm. Versione francese. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Il film conferma Mario Almirante e Italia Almirante-Manzini come due tra le figure più eminenti del cinema italiano degli anni Venti. Il dramma, tratto da un delicato lavoro teatrale di Niccodemi, si snoda con credibilità e permette a Italia Almirante-Manzini di costruire un personaggio complesso e, cosa rara per una diva, ricco di sfaccettature. La fotografia e i cromatismi accuratissimi, l'uso costante di mascherini e fondu, alcuni movimenti di macchina mostrano la cifra stilistica di Almirante e il suo tentativo di superare i modelli stilistici ormai desueti del cinema italiano e in particolare del genere divistico.

This film confirms Mario Almirante and Italia Almirante-Manzini as two of the most eminent figures of Italian cinema of the 20's. The drama is based on a delicate theatrical work by Niccodemi which unwinds with credibility and allows Italia Almirante-Manzini to construct a complex and many faceted character, something rare for a diva.

The very accurate photography and chromatism, the constant use of masks and backgrounds, certain movements of the camera demonstrate the stylistic monogram of Almirante and his attempt to surpass the obsolete stylistic models of Italian cinema, in particular, those of the film star genre.

I DOCUMENTARI ITALIANI: SPERDUTI NEL BUIO?

THE ITALIAN DOCUMENTARIES: LOST IN THE DARKNESS?

Abbiamo chiesto a critici e storici del cinema quali ritenessero essere le zone d'ombra più vistose e più gravi che ancora impediscono uno sguardo completo sulla storia del cinema italiano.

Molte delle risposte si concentrano sul cinema muto italiano, altre indicano territori ancora più sconosciuti. Alberto Farassino, e con lui alcuni altri, indica che "il grande sconosciuto (non-visto, non-studiato, non-raccontato) del cinema italiano è il documentario. Di esso non esiste una filmografia nemmeno parziale, non esiste una storia, su di esso non esistono competenze riconosciute. Anzi, anche fra i critici e gli storici v'è sempre qualche pregiudizio sfavorevole nei suoi confronti, magari inconfessato, ma palpabile nelle scelte che si fanno nei festival, quando c'è da scegliere fra un documentario e un 'vero film'. E quanto pochi sono i titoli ufficialmente 'disponibili' (...)."

A questo settore ancora in gran parte inesplorato dedichiamo un breve programma, sperando di poterlo riaffrontare, magari in una rassegna articolata, nelle prossime edizioni de *Il Cinema Ritrovato*.

We asked critics and film historians what they consider to be the most obvious and serious dark areas that still impede a complete overview of the history of Italian cinema.

Many of the replies concentrate on Italian silent cinema, others indicate even more unfamiliar territories. Alberto Farassino and others indicate that "the great unknown (not seen, not studied, not talked about) of Italian cinema is the documentary.

There is no list of films in this sector, not even a partial one, no history, no recognized competence. In fact, even among critics and historians there is always an unfavorable prejudice. Though never admitted, this prejudice can be noted when the choice has to be made between a documentary and a "real film". And the number of titles available is quite small."

To this still greatly unexplored sector we dedicate a brief program, hoping to readdress it in a more articulate presentation in the successive editions of Il Cinema Ritrovato .

RITMI DI STAZIONE (Italia, 1933)

R.: Giovanni Paolucci. P.: Istituto Luce. D.: 8'. 35mm. Dalla Cineteca Italiana di Milano.

ORO BIANCO (Italia, 1934circa)

P.: Istituto Luce. D.:35mm. Dal National Film and Television Archive

DESTINO D'AMORE (Italia, 1942)

R.: Enrico Gras e Luciano Emmer. P.: Dolomiti Film. D.: 10'. 35mm. Dalla Cineteca Italiana di Milano.

AVE MARIA (Italia, 1947)

R.: Fernando Cerchio. P.: Fortuna Film/Icet per Artisti Associati.
Dalla Cineteca Italiana di Milano.

NEL DUOMO DI MILANO (Italia, 1947)

R.: Alessandro Blasetti. D.:11'. 35mm. Dal C.N.C.-Les Archives du Film

TOGLIATTI E'RITORNATO (Italia, 1948)

R.: Basilio Franchina e Carlo Lizzani. F.: Mario Bonicatti, Angelo Jannarelli, Spartaco Maggi. M.: Virgilio Chiti.
Commento parlato: Felice Chilanti. D.: 40'. 35mm. Dal C.N.C.-Les Archives du Film
Dal C.S.C.: Cineteca Nazionale

IPPODROMI ALL'ALBA (Italia, 1950)

R.:Alessandro Blasetti. D.:11'.35mm. Dal C.N.C.-Cineteca Nazionale

MIRACOLO A FERRARA (Italia, 1953)

R.: Alessandro Blasetti. D.:11'. 35mm. Dal C.S.C.-Cineteca Nazionale
Dal C.S.C.: Cineteca Nazionale

Presentazione del Volume **LO SGUARDO PUNITO** edito da Bulzoni

Presentazione e discussione dell'opera con Fernaldo Di Giammatteo, Orio Caldiron e, l'autore, Alfredo Baldi/
Presentation and discussion of Alfred Baldi's book, with Fernaldo Di Giammatteo and Orio Caldiron

ore 14

IMMAGINI IN MOVIMENTO DEGLI ESORDI DEL CINEMA

Immagini di: Jules Etienne Marey, Georges Demeny, Thomas Alva Edison, Robert William Paul, Birt-Acres, Max

Skladanowski

AUGUSTO GENINA

ADDIO GIOVINEZZA! (Italia, 1927)

R.: Augusto Genina. S.: dalla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Sc.: Augusto Genina e Luciano Doria. F.: Carlo Montuori e Antonio Martini. Scgf.: Giulio Folchi. In.: Carmen Boni (Dorina), Walter Slezak (Mario), Elena Sangro (Elena), Augusto Bandini (Leone), Piero Cocco (Carlo), Gemma de' Ferrari (madre di Mario), A. Ricci (padre di Mario). P.: Films Genina. D.:85'. I.o.: 2352m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Musica di Giuseppe Pietri, dall'omonima operetta, adattata ed eseguita da Musica nel buio: Giorgio Casadei (chitarra), Gerard Antonio Coatti (trombone), Marco Dalpane (pianoforte), Massimo Semprini (sassofono), Vincenzo Vasi (basso).

Music by Giuseppe Pietri, from his operetta, adapted and performed by Musica nel buio: Giorgio Casadei (guitar), Gerard Antonio Coatti (trombone), Marco Dalpane (piano), Massimo Semprini (sax), Vincenzo Vasi (bass).

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita, con didascalie francesi, incompleta, conservata dalla Cinémathèque de Toulouse e da materiale positivo su supporto di sicurezza tratto da un negativo non montato e privo di didascalie conservato dal Gosfilmofond di Mosca. L'edizione ricostruita risulta lacunosa della parte finale. *Version made from an incomplete tinted positive copy with French intertitles conserved by the Cinémathèque de Toulouse and from positive material on safety film taken from an unedited negative without intertitles conserved by the Gosfilmofond of Moscow. The resulting reconstructed version is incomplete in the final part.*

«Terza versione cinematografica della fortunata commedia crepuscolare di Camasio e Oxilia: preceduta dalle due edizioni del 1913 (a firma di Sandro Camasio, per la Itala Film) e del 1918 (a firma dello stesso Genina, sempre per la Itala), e seguita dall'edizione 1940 di Ferdinando Poggioli. Genina sposta stavolta l'azione ai tardi anni Venti, e non è solo una questione di costumistica e scenografia urbana: trapelano le tracce di progressiva fascistizzazione dell'Italia, nell'episodio dell'occhialuto Leone che in treno si ritrova accanto ad una negra e subito cambia posto disgustato, o nella baldanza sportiva dei ragazzi al parco. Stretto in una storia di edificante tristezza, e di ragionevolezza ideologica (gli universitari *non* sposano le sartine), Genina procede a passo pesante, allunga i gag studenteschi oltre ogni limite fisiologico, irrigidisce i passaggi da una situazione all'altra.

Film risolutamente, ironicamente non divistico: di fronte alle trepidazioni di Carmen Boni, in un ruolo tutto sommato convenzionale, Elena Sangro è una donna fatale giunta alla parodia o perlomeno al ripensamento critico di se stessa: abbastanza libera e sfrontata da cercarsi e prendersi un'avventura sessuale, abbastanza disincantata da sapere che se il gioco si fa troppo duro, tanto vale volgersi altrove. Non è più tempo di dive, non è ancora tempo di *dark ladies*: che d'altra parte, nel cinema italiano, non troveranno mai posto.» (Paola Cristalli in «Cinerafie»n.7)

This was the third film version of the popular crepuscular comedy of the same name by Camasio and Oxilia. Other versions were that of 1913 by Sandro Camasio for the Itala film company, that of 1918 by Genina, again for Itala and that of 1940 by Ferdinando Poggioli. In this, his second, version Genina moves the setting to the late twenties and not only is it a question of costumes and urban scenery. There are the signs of the growth of Fascism in Italy: bespectacled Leone finds himself beside a negress in the train and immediately changes seat in disgust, the sporting cockiness of the boys in the park. Confined to an edifyingly sad and ideologically reasonable (university types do not marry dress makers) story, Genina proceeds at a heavy pace, lengthens the student-like gags beyond any physiological limit and hardens the passages from one situation to another.

The film is resolutely and ironically not a star film: compared to the trepidation of Carmen Boni, in a rather conventional role, Elena Sangro is a femme fatale who is able to parody herself, or at least capable of critical reflection. She is free and impudent enough to look for and accept a sexual adventure, disenchanted enough to know

that if the game gets too rough, it's better to drop it for another. Divas were passé and the era of the dark ladies hadn't arrived yet, come to think of it, they were never to find a place in Italian cinema». (Paola Cristalli in «Cinegrafie» n.7)

RITROVATI E RESTAURATI

LASTER DER MENSCHHEIT (Germania, 1927)

R.: Rudolf Meinert. Sc.: Leo Birinski. F.: Ludwig Lippert. Scgr.: Robert Dietrich. In.: P.: IFA A.G. 1987m. D.: 80'. 35mm. Versione francese e tedesca. Dalla Cinémathèque Royale Belge, dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg, dal Danske Filmmuseum.

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren (pianoforte) / Musical accompaniment by Fernand Schirren (piano).

"Avevo tra le mani una storia che mi interessava molto, era intitolata *Laster der Menschheit*". E' la testimonianza del regista Rudolf Meinert a E. M. Mungenast che stava preparando un libro su Asta Nielsen, uscito nel 1929. Il personaggio femminile era quello di una madre cocainomane che fa di tutto per evitare che la figlia cada nello stesso suo vizio. In una parola, un ruolo formidabile fatto su misura per Asta Nielsen, l'unica e sola che avrebbe potuto interpretare un ruolo così marcato. Ma era da tempo che l'attrice non si vedeva più sullo schermo, i giornali parlavano di un ritiro definitivo. Io però non avevo alcuna intenzione di arrendermi. Cominciai a telefonarle e quando riuscii a mettermi in contatto con lei, sorprendentemente mi disse: "Va bene, ma prima voglio leggere il copione". Incredibile che un'attrice così eccelsa come lei facesse dipendere la sua partecipazione ad un film, tutto sommato una produzione minore, dal copione!

Rimasi sulle spine per un certo tempo, dopo averle inviata la sceneggiatura: accetta? non accetta? Ero fissato: il film si fa solo se Asta dice di sì, è un "suo" film, non esistevano per me altre attrici per quella parte. Quando mi disse che accettava, non stavo più nella pelle. E quando ci incontrammo, Asta aveva già delle idee precise sul personaggio, sembrava che già lo vedesse tutt'intero, nelle sue linee, nei suoi colori. Scelse da sé gli abiti di scena, bastarono poche parole per accordarsi con Lippert, l'operatore: una donna straordinaria, con una sensibilità che le sprizzava dalla punta delle dita, era venuta al mondo per fare i film che ha fatto.

Laster der Menschheit venne girato in quasi assoluto silenzio, in piena calma - per quanto poteva essere compatibile con il carattere dell'attrice, capace in certi momenti di scoppiare letteralmente. Ripeto, il personaggio lo ha creato lei, lo vedeva sullo schermo ancor prima di girare le scene. E se devo dire la verità, tutta la verità, io quasi non ricordo di aver diretto quel film. E' stata lei la regista. E molto brava, devo aggiungere". (Vittorio Martinelli)

" I had in my hands a story which interested me very much. It was entitled Laster der Menschheit . " - This is the director Rudolf Meinert's testimony as told to E.M. Mungenast who was preparing a book about Asta Nielsen, published in 1929 - "The feminine character was a cocaine addict mother ready to do anything to keep her daughter from falling into the same vice. In a word, a terrific part, made to measure for Asta Nielsen, the one and only able to interpret such a marked part. But it was a long time since the actress had appeared on the screen. The journalists talked about her definitive retirement. But I had no intention of surrendering and began to phone her. When I succeeded in getting in touch with her surprisingly she told me: "All right, but first I want to read the script." Incredible that such a sublime actress as she decided on a film, even such a minor production as this, from reading the script! I was sitting on pins and needles for some time, after sending her the script: will she accept or not? I was obsessed: the film would be made only if Asta said yes, it was "her" film. For me, there was no-one else for the part. When she told me she accepted, I was beside myself with joy. And when we met, Asta already had clear ideas about the character. It seemed she could already see it as a whole, its lines, its colors. She herself chose the costumes. A few words were sufficient to agree with Lippert, the cameraman. An extraordinary woman, with a sensitivity that flowed from the tips of her fingers. She came into the world to make those films she made.

Laster der Menschheit was shot in almost absolute silence, in complete calm, at least as much as could be expected with her character, capable in certain moments of literally exploding. I repeat, the character was created by her, she saw it on the screen even before shooting. And if I have to say the truth, all the truth, I almost don't remember having directed this film. She was the director. And excellent as well, I should add." (Vittorio Martinelli)

PINA MENICHELLI

LA STORIA DI UNA DONNA (Italia, 1920)

R.: Eugenio Perego. S. e Sc.: Amleto Palermi. F.: Antonino Cufaro. In.: Pina Menichelli (Beatrice), Luigi Serventi (Paolo), Livio Pavanelli (Fabiano). P.: Rinascimento-Film. 1290m. D.: 70'. I.o.: 2000m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Cinémathèque royale belge.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata con didascalie francesi e fiamminghe conservata dalla Cinémathèque Royale Belge e da una copia positiva imbibita e virata conservata dalla Cinemateca Brasileira di San Paolo. Le due copie differivano profondamente soprattutto per l'assoluta diversità delle didascalie. Nella versione brasiliana tutta la storia è raccontata attraverso le pagine di un diario, mentre in quella belga attraverso didascalie che riportano discorsi diretti. Così il ritmo e la percezione del racconto mutano completamente, benché il montaggio e gli avvenimenti siano identici. Il restauro della Cineteca del Comune di Bologna è stato volto a conservare e ove possibile ricostruire la narrazione attraverso il diario.

Version made from a tinted and toned positive copy with French and Flemish intertitles conserved by the Cinémathèque Royale Belgique and from a tinted and toned positive copy conserved by the Cinemateca Brasileira in São Paulo. The two copies were profoundly different, especially in the complete diversity of the intertitles. In the Brazilian version the story is told through the pages of a diary, whereas in the Belgian version the intertitles carry direct speech. Thus the rhythm and perception of the story change completely even though the editing and the events are identical.

The restoration done by the Cineteca of Bologna has aimed at conserving and reconstructing where possible the diary narration.

Storia di una donna, ovvero storia di una *donna fatale*: storia di come dietro ogni vamp si nasconda forse un passato infelice. Rispetto ad una galleria di *belles dames sans merci*, il film di Perego e Palermi funziona da *excusatio*, produce una genealogia dell'immoralità, serve da postilla giustificatoria in calce ad un intero genere. Che cosa ha condotto la donna senza nome alla sua vita indifferente e crudele? Troviamo, nell'ordine: un convento delle Orsoline, una madre snaturata, una contessa arcigna e sprezzante, un giovinastro viziato che la abbandona col grembo già gravato dalla colpa. C'è quanto basta. La sceneggiatura di Palermi trasforma questa fabula lineare in un intreccio articolato, ricorrendo all'espedito del diario (non so se il cinema italiano conoscesse precedenti in tal senso; certo l'esemplarità melodrammatica è tale che tutto, giovinezza, seduzione, confessione in punto di morte e soprattutto scrittura sembrano funzionare, almeno formalmente, come più tardi in un classico quale *Lettera da una sconosciuta* di Max Ophüls). Dal canto suo, la regia di Eugenio Perego aggiunge soprattutto due cose: un décor che nelle sequenze ospedaliere è spoglio, astratto, appiattito in un bianco e nero così prossimo all'allucinazione che vorremmo poterlo chiamare espressionista (mentre alle giapponeserie di casa Pavanelli potrebbe non essere stata estranea la visione di *The Cheat*, 1915); un'illuminazione che nell'oscurità prevalente isola oggetti bianchi, un vaso di fiori, un filo lungo di perle, la mano di Pina Menichelli (inquadratura bellissima) tesa ad implorare una pietà negata. *Excusatio* divistica *non petita*, ma certamente gradita, se *Storia di una donna* è uno dei più clamorosi successi di quegli anni: lo stesso Palermi ne produrrà un remake nel 1928, protagonista Enrica Fantis, titolo *Le confessioni di una donna*. (Paola Cristalli in «Cinegrafie» n.7)

The story of a woman, or rather of a femme fatale : the story of how behind every vamp there might be hidden a sad

story. Compared to a gallery of belles dames sans merci , Perego and Palermi's film serves as an excusatio and reproduces a genealogy of immorality, serves as a justifying footnote for an entire category. What has brought the nameless woman to her cruel and indifferent fate? We find, in order: an Ursuline convent, a heartless mother, a grim and arrogant countess, a spoiled young man who abandons her already in a state of pregnancy. There you have material enough. Palermi's script transforms this linear tale into a complex web, resorting to the use of the diary (I don't know if there were precedents of the type in Italian cinema history; certainly the exemplary nature of the melodrama is such that all of it, youth, seduction, death-bed confession and, above all, the writing, seems to function, at least formally, the same as in a later classic such as Lettera da una sconosciuta by Max Ophüls). As for the director, Eugenio Perego adds chiefly two things: a scenery that in the hospital scenes is spartan and abstract, flattened in a black and white that is so close to hallucination that we'd like to be able to call it expressionist (while The Cheat , 1915 may not have been unknown to the bric-à-brac of Pavanelli's house) and a lighting that isolates the white objects in a prevalent darkness - a vase of flowers, a long string of pearls, Pina Menichelli's hand (beautiful shot) held out to beg for the denied pity. Star-like Excusatio non petita , but certainly enjoyed, so that Storia di una donna was one of the biggest successes of its time: Palermi himself did a remake in 1928 starring Enrica Fantis and entitled Le confessioni di una donna . (Paola Cristalli in «Cinegrafie» n.7)

ore 21.15

RITROVATI E RESTAURATI

HARAKIRI (Germania, 1919)

R.: Fritz Lang. S.: da *Madame Butterfly* di John Long e David Belasco. Sc.: Max Jungk. F.: Max Fassbender. Scgf.: Heinrich Umlauff. In.: Paul Biensfeldt (Tokujawa), Lil Dagover (O-Take-San), Georg John (il bonzo), Meinhardt Maur (il principe Matahari), Rudolf Lettinger (Karan), Erner Hübsch (Kin-Be-Araki). 1647m. D.: 85'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum e dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale di Frank Moll (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Moll (piano).

Del quarto film realizzato da Fritz Lang, ispirato ai temi della Butterfly, si è ritrovata alcuni anni fa una copia presso il Nederlands Filmmuseum che conteneva complesse combinazioni di viraggi ed imbibizioni, alcune delle quali molto decadute. Il film fu restaurato e presentato in tutto il mondo. I sistemi di restauro recentemente messi a punto, in particolare il cosiddetto metodo Desmet, hanno consentito molto recentemente un nuovo restauro che permette di comprendere appieno lo straordinario fascino di una delle migliori opere giovanili di Fritz Lang.

A print of the fourth film by Fritz Lang, inspired with a Butterfly theme, was discovered some years ago at Nederlands Filmmuseum. This print contained complex combinations of toning and tinting, some of which were in rather bad shape. The film was restored and presented all over the world. The newly improved restoration systems, particularly the Desmet method, have recently permitted a new restoration that allows us to fully understand the extraordinary charm of one of the best works of Fritz Lang in his younger years.

Madame Butterfly è uno degli archetipi più stabili di questo secolo, ma quando il personaggio prese vita, sicuramente esso non era ancora al di fuori del tempo: si trattava piuttosto di un'immagine momentanea dei rapporti in corso tra il Giappone e l'Occidente. Butterfly rappresentava uno degli aspetti dell'interesse per la cultura giapponese nato nella seconda metà dell'Ottocento in Europa e negli Stati Uniti. Nella storia culturale di fine Ottocento e inizio Novecento questo fenomeno prende il nome di Giapponesismo. Esso fa seguito alla cosiddetta "apertura" del Giappone, la fine imposta dall'Occidente a secoli di isolamento. Intorno al 1860 gli occidentali possono finalmente viaggiare di nuovo in questo arcipelago: avventurieri, scienziati e commercianti visitano il paese e scrivono resoconti. I prodotti artigianali giapponesi vengono importati in Europa, causando una piccola rivoluzione soprattutto tra gli artisti: un'altra concezione della prospettiva e dell'inquadratura, sorprendenti tecniche di stampa e decorazioni di buon gusto di porcellane o lavori in lacca - tutto ciò suscita un'impressione stimolante. Nascono riviste specializzate, i commercianti si arricchiscono, i resoconti di viaggio diventano bestseller: in breve, il Giappone diviene una meta turistica e un luogo capace di

stimolare fantasia e immaginazione occidentali. (...)

Nel pieno di questo processo viene pubblicato *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti. A breve distanza, nel 1892 e nel 1894, in Francia viene data a Chrysanthème una nuova dignità: rispettivamente come protagonista di un'opera lirica e come autrice di un diario.

Il libretto dell'opera lirica *Madame Chrysanthème*, basato sul racconto di Loti, venne scritto da Georges Hartmann e André Alexandre; il famoso compositore e direttore d'orchestra francese André Messager ne scrisse la musica. L'opera, popolare fino all'inizio di questo secolo (così come il Giapponesismo), è poi stata velocemente dimenticata.

Nel 1876 Félix Régamey, insieme a Emile Guimet, visita il Giappone. Nel 1894 viene pubblicato il suo *Le Cahier Rose de Mme Chrysanthème*. Oltre a un saggio introduttivo con un pungente attacco a Loti, il libro contiene il "diario" di Chrysanthème. Régamey riscrive la storia del matrimonio dalla parte di Chrysanthème: Loti appare così un occidentale goffo, un marito viziato e ottuso che si rifiuta di riconoscere l'affetto intriso di malinconia della sua sposa giapponese.

Dopo il 1898, Chrysanthème quasi scompare dal palcoscenico per divenire Butterfly nel racconto *Madame Butterfly* pubblicato dall'avvocato americano John Luther Long sulla rivista «Century Magazine» on è chiaro se il diario "rosa" di Chrysanthème, di Régamey, fosse conosciuto anche negli Stati Uniti. Il libro di Loti lo era, anche se John Luther Long negava di avervi basato la sua storia.

Nel 1900 un maestro del melodramma vittoriano, l'americano David Belasco, insieme a John Luther Long, trasforma il racconto in un atto unico dallo stesso titolo, *Madame Butterfly*. Anche l'opera di Belasco sarebbe oggi storia teatrale dimenticata se non fosse per Giacomo Puccini, che ne vide l'esecuzione londinese al teatro Duke of York nel 1900, alcuni mesi dopo la prima americana. Puccini, sempre alla ricerca di materiale per le sue opere, riuscì a seguire la rappresentazione senza conoscere l'inglese - un punto di partenza importante per un'opera lirica. Con libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, nel 1904 viene eseguita la prima versione della sua opera *Madama Butterfly* alla Scala di Milano. La prima è un disastro (pubblico insoddisfatto, disturbi durante la rappresentazione), ma, dopo alcune modifiche, l'opera acquista nel 1907 la sua versione definitiva, che ancora oggi viene messa in scena con successo. Dopo il successo dell'opera lirica, anche il cinema si unisce, naturalmente, alla kermesse delle rivisitazioni di Butterfly. Nel periodo del muto - quindi sempre negli anni del Giapponesismo, delle cineserie e dell'esotismo - l'oggetto-Butterfly viene utilizzato in tre film: *Madame Butterfly* (di Sidney Olcott, 1915, con Mary Pickford), *Harakiri* (di Fritz Lang, 1919) e *The Toll of the sea* (di Chester Franklin, 1922).

Verso la metà degli anni Venti il Giapponesismo è ormai passato di moda. Rimane un riferimento per molte forme d'arte, ma non costituisce più la "follia" dell'élite culturale dei salotti. Le successive versioni cinematografiche della storia di Butterfly sono casuali imitazioni, un gioco con l'archetipo che tutti conoscono.

In Germania, nel 1919, Fritz Lang affronta il soggetto della Butterfly. Il titolo ufficiale del film è *Harakiri*, ma l'unica copia di cui siamo in possesso, ritrovata nel 1986 nell'archivio del Nederlands Filmmuseum, riportava il titolo *Madame Butterfly*, e il sottotitolo *secondo l'opera lirica di fama mondiale in sei atti*: non è chiaro se le copie tedesche abbiano mai avuto anche questo sottotitolo al momento della loro uscita.

La Butterfly di Fritz Lang, timida e serena, è interpretata da Lil Dagover; l'ambientazione del film risulta molto più ricca di quella dell'opera lirica. L'autore della sceneggiatura, Max Jungk, in collaborazione con Fritz Lang, riesce inserire la vicenda nel contesto della vita giapponese: *Harakiri* non è soltanto la storia delle sventurate Butterfly, un melodramma dall'atmosfera esotica, ma un'opera ricca di sensibilità per la complessità della cultura giapponese. I codici d'onore, di fedeltà e di dovere, tipici della società giapponese, vengono qui evidenziati perfino nelle figure secondarie. (...)

Fritz Lang è il maestro dello sguardo perverso, l'alchimista della colpa e della punizione alla quale soccombono soprattutto gli innocenti: la problematica di Butterfly non può essere resa esplicita e il film ne mostra l'ambiguità in modo forte e intelligente. (...) (Peter Delpout in «Cinegrafie» n. 7)

«Madame Butterfly is one of the most stable archetypes of this century, but when the character was brought to life she was surely not yet dated. This character represented a temporary image of the rapport in progress between Japan and the West in that period. Butterfly represented one of the aspects of interest in the Japanese culture born in Europe and

the United States in the second half of the 1800's. Following the so-called "opening" of Japan in 1860, westerners were finally able to travel to this archipelago. Adventurers, scientists and merchants visited the country and wrote tales about their experiences. Japanese handcrafts were imported in Europe causing a revolution, especially among the artists. There was now another concept of perspective and framing, new printing techniques and tasteful decoration of porcelain as well as works in lacquer, all of which caused a stimulating impression. Specialized magazines were born, the merchants became rich and the travellers' tales became bestsellers. In short, Japan became a tourist destination and a place capable of stimulating western fantasy and imagination. (...)

At the height of this period Madame Crysanthème by Pierre Loti was published. Shortly thereafter in France, in 1892 and 1894, Crysanthème was given a new dignity: as protagonist of a lyrical opera, and as the author of a diary, respectively.

The libretto of the lyric opera Madame Crysanthème, based on Loti's tale, was written by Georges Hartmann and André Alexandre. The music was written by André Messager, the famous French composer and orchestra director. Though popular at the beginning of this century, the opera was quickly forgotten.

In 1876 Félix Régamey visited Japan together with Emile Guimet. In 1894 he published his work, Le Cahier Rose de Mme Crysanthème. In addition to an introductory essay and a stinging attack on Loti, the book contained the "diary" of Crysanthème. Régamey rewrote the story of the marriage from Crysanthème's point of view. Loti is portrayed as a clumsy westerner, a spoiled and obtuse husband that refuses to recognize the dejected affection of his Japanese wife. After 1898 Crysanthème nearly disappears from the scene to become Butterfly in the tale Madame Butterfly by American lawyer John Luther Long in Century Magazine. It is not clear if Crysanthème's "pink" diary by Régamey was also known in the United States. The book by Loti was known although John Luther Long denied basing his work on Loti's story.

In 1900 an American master of Victorian melodrama, David Belasco, worked together with John Luther Long to transform the tale into a single act with the same title, Madame Butterfly. Belasco's work would also have remained forgotten theatrical history if not for Giacomo Puccini who saw the London performance of the work at the Duke of York Theater in 1900, several months after its American premiere. Puccini was able to follow the storyline without understanding a word of English - an important point for a lyric opera. In 1904, with the libretto by Luigi Illica and Giuseppe Giacosa, the first version of his work Madama Butterfly opened at La Scala in Milan. The first night was a disaster (an unsatisfied public, disturbances during the performance), but after several modifications, the opera acquired its definitive version in 1907, and it is still performed today with great success.

After the success of the lyric opera, the cinema naturally decided to take part in examining the story of Butterfly. In the silent film period - therefore still in the period of interest in Japan and its culture, in Chinese objects and in exotic things in general - the subject of Butterfly was used in three films: Madame Butterfly (by Sidney Olcott, 1915, with Mary Pickford), Harakiri (by Fritz Lang, 1919), and The Toll of the Sea (by Chester Franklin, 1922).

Toward the mid-1920's interest in Japan and its culture went out of style. It remained as a reference for many forms of art, but it no longer constituted the "folly" of the cultural elite. The later film versions of the story of Butterfly are casual imitations that play with the archetype that everyone knows.

In Germany in 1919, Fritz Lang went to work using Butterfly as his subject. The official title of the film was Harakiri, but the only print in our possession carries the title Madame Butterfly. This print, which was found in 1986 in the archives of the Nederlands Filmmuseum is subtitled based on the world famous lyric opera in six acts. It is not clear if the German copies ever had this intertitles at the moment of their release.

Fritz Lang's Butterfly, timid and serene, is interpreted by Lil Dagover. The setting of the film has a much richer flavor than that of the lyric opera. The author of the screenplay Max Junck, in collaboration with Fritz Lang, is able to fit the story into the context of Japanese life: Harakiri is not only the story of the unfortunate Butterfly, a melodrama with an exotic atmosphere, rather, it is a work rich in sensitivity regarding the complexity of Japanese culture. The code of honor, faithfulness and duty, all typical of Japanese society, are traits that are also displayed in the secondary characters. (...)

Fritz Lang is the master of the wicked glance, the alchemist of guilt and punishment to which especially the innocent succumb: Butterfly's problematic character cannot be expressly defined and the film demonstrates this ambiguity in a

strong and intelligent way. (...) (Peter Delpout in «Cinegrafie», n.7)

LA FEE AUX FLEURS (Francia, 1905)

R.: Gaston Velle. P.: Pathé. D.: 1'. 35mm. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

CAUCHEMAR DE CHARCUTIER (Francia, 1907)

D.: 9'. 35mm. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

FEU D'ARTIFICE. (Francia, 1905)

P.: Pathé. D.: 1'. 35mm. Dal C.S.C. - Cineteca Nazionale.

MARTEDI' 3

ore 9

GUIDO BRIGNONE E BARTOLOMEO PAGANO

MACISTE ALL'INFERNO (Italia, 1926)

R.: Guido Brignone. S.: Fantasio (Riccardo Artuffo). F.: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. In.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Pauline Polaire (Graziella), Elena Sangro (Proserpina), Lucia Zanussi (Luciferina), Franz Sala (Barbariccia/Dottor Nox), Umberto Guarracino (Pluto), Mario Sajo (Gerione), Domenico Serra (Giorgio), Felice Menotti, Andrea Miano. P.: Fert-Pittaluga. 2475m. D.: 95'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Danske Filmmuseum..

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media)/

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da David Alarcón e José A. Bornay / Musical accompaniment composed and performed by David Alarcón e José A. Bornay.

Edizione stabilita a partire da una copia positiva imbibita con didascalie danesi, lunga 2195 metri, conservata dal Danske Filmmuseum di Copenaghen e da una copia positiva imbibita, lunga 1366 metri e conservata dalla Cinemateca Brasileira di San Paolo. Entrambe le copie sono tratte dallo stesso negativo. Le didascalie della versione brasiliana mantengono la grafica originale utilizzata per la ricostruzione realizzata dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Version made from a 2195m long tinted positive copy with Danish intertitles conserved by the Danske Filmmuseum in Copenhagen and from a 1366m long tinted positive copy conserved by the Cinemateca Brasileira in São Paulo. Both copies were developed from the same negative. The intertitles of the Brazilian version maintained the original graphics which were used for the Cineteca di Bologna's reconstruction.

«...») *Maciste all'inferno* di Brignone entra più volte nella storia del cinema italiano. La prima volta è, naturalmente, negli anni Venti, quando la Fert Pittaluga di Torino decide di mettere in cantiere l'ennesimo episodio della serie di Maciste e lo scrittore Riccardo Artuffo (accreditato come Fantasio nei titoli di testa) fornisce a Guido Brignone un soggetto che, se non riesce a rivitalizzare il mito - ormai un po' spento - dell'eroe impersonato da Bartolomeo Pagano, offre spunti eccellenti per un film imprevedibile e spassoso, ricco di umori fantastici e bizzarri. Pronto già nel 1925, *Maciste all'inferno* ha noie con la censura (che lo boccia una prima volta nell'ottobre del '25): accade così che in Svezia la prima del film anticipi di tre mesi quella italiana (che si tiene, nell'ambito della Fiera di Milano, nel marzo del '26). Maciste fa la sua ricomparsa nei primi anni Quaranta, quando ottiene il privilegio, toccato solo a pochi film muti, di essere rimesso in circolazione in una copia post-sonorizzata, guadagnandosi nuova celebrità (...). *Maciste all'inferno* guadagna infine nuova gloria nella storia del cinema italiano quando Fellini lo fa diventare, in interviste e memorie varie, protagonista di una sorta di "scena primaria" del suo inconscio cinematografico. E' diventato così impossibile

parlare del film di Brignone senza citare le memorie del Maestro, che ci rinviano alle condizioni di visione di allora, cioè a qualcosa che il più perfetto ed integrale dei restauri non potrà mai restituirci:

"Qual è stato il primo dei miei film? Sono sicuro di ricordare con esattezza perché quell'immagine mi è rimasta così profondamente impressa che ho tentato di rifarla in tutti i miei film. Il film si chiamava *Maciste all'inferno*. L'ho visto in braccio a mio padre, in piedi, tra una gran calca di gente con il cappotto inzuppato d'acqua perché fuori pioveva. Ricordo un donnone con la pancia nuda, l'ombelico, gli occhiacci bistrati lampeggianti. Con un gesto imperioso del braccio faceva nascere attorno a Maciste anche lui seminudo e con un tortore in mano un cerchio di lingue di fuoco."»(...) (Antonio Costa in «Cinémemoire» 1993)

«...» *Brignone's Maciste all'inferno has surfaced several times in the history of Italian cinema. Naturally, the first time was in the twenties when Fert Pittaluga of Torino proposed the umpteenth episode of the Maciste series and the writer Riccardo Artuffo (mentioned as the Fantasy in the credits) provided Guido Brignone with a script that, even though it doesn't revitalize the myth - by then a bit worn out - of the heroe played by Bartolomeo Pagano, at least offers some excellent material for an unpredictable and amusing film, rich in fantastic and bizarre humour. It was ready for release already in 1925, but had problems with the censor (first blocked in October 1925) so that the film came out in Sweden three months before it was first shown in Italy (Fiera di Milano, March 1926).*

Maciste reappeared in the early forties, one of the few silent films privileged with the honour of being put into circulation in a copy with sound track added later and thus gained new celebrity...

Finally, Maciste all'inferno gained new glory in Italian cinematographic history when Fellini, in various interviews and memoirs, mentions it as a sort of "scena primaria" in his cinematographic subconscious. It thus became impossible to mention Brignone's film without also citing the memories of the "Maestro" that carry us back to the viewing conditions of the time, i.e. to an experience that even the most perfect and complete restoration can never recapture:

"What was my first film? I'm sure I remember it well because the image has remained so deeply impressed that I have tried to re-voke it all my films. The film was called Maciste all'inferno. I saw it standing with my father's arms around me amidst a crowd of people in wet overcoats because it was raining outside. I remember a large woman with nude belly, her belly button, her eyes, darkened with make-up, blazing. With an imperious movement of her arm she created a circle of flames around Maciste, he also half naked and with a dove in his hand."»...) (Antonio Costa in «Cinémemoire» 1993)

PINA MENICHELLI

LA DONNA E L'UOMO (Italia, 1923)

R.e Sc.: Amleto Palermi. S.: da un romanzo di Robert Buchanan. F.: Giovanni Grimaldi. In.: Pina Menichelli (Gillian), Milton Rosmer (Philip O' Mara), Livio Pavanelli (Sir George), Marcella Sabbatini (la piccola Dora), Alfredo Bertone. P.: Rinascimento-film. 1046m. D.: 45'. I.o.: 2270m. 35mm. Versione inglese. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Oltre che ad essere stato un regista su cui un giorno o l'altro ci si dovrà decidere a rivolgere uno studio approfondito, Amleto Palermi è stato anche un grande organizzatore. Si potrebbe qualificarlo come un precursore del cinema. E' noto come nel corso degli anni Venti, in cui erano in pochi a credere nel cinema italiano, egli sia stato uno dei maggiori fautori di una continuazione della tradizione cinematografica nazionale. Pur essendogli stato richiesto di girare film in Germania, egli preferì accordarsi con i tedeschi e gli austriaci per realizzare in Italia film come *L'uomo più allegro di Vienna* con Ruggero Ruggeri e Maria Corda, *l' Enrico IV* con Conrad Veidt, *Florette e Patapon* con Ossi Oswalda, e come sia riuscito a portare a termine il tormentato *Ultimi giorni di Pompei* (1926), lasciando Gallone a girare le scene a Roma e facendo lui l'andirivieni tra Berlino e Vienna, portando soldi freschi per completare quest'ennesima versione del romanzo di Bulwer Lytton.

Molto meno note sono le coproduzioni che il geniale cineasta siciliano combinò con la Francia (*La dame de Chéz-Maxim* e *Occupati di Amelia*) e con la Gran Bretagna (*La seconda moglie* e *La donna e l'uomo*). In tutti e quattro i film utilizzando Pina Menichelli.

Nel recensire *La donna e l'uomo*, il critico del "Bioscope" londinese così si esprime a proposito dell'attrice: "Pina

Menichelli ha una sensibilità vulcanica, ma anche sensibile; scava nel carattere della protagonista con molta raffinatezza, operando un crescendo drammatico con un sottile gioco di ombra e di luce".

Il film, tratto da un romanzo di Robert Buchanan, è la storia di Gillian che, abbandonata da un marito egoista e indegno, cerca di ricostruirsi una nuova vita accanto ad un altro uomo. Il marito però ritorna e la perseguita con richieste di danaro. Verrà fortunatamente eliminato da un tale che aveva truffato, liberando dagli incubi la sventurata protagonista. (Vittorio Martinelli)

Besides having been a director about whom it will one day be necessary to study in greater detail, Amleto Palermi was also a great organiser. One might call him a forerunner in the field of cinema. It is known that during the twenties, when there were few who believed in the Italian cinema, he was one of the main supporters of continuing the national cinema tradition. Although he was requested to shoot films in Germany, Palermi preferred to shoot his films in Italy on contract for the Germans and Austrians. In this way he was able to make films like L'uomo più allegro di Vienna with Ruggero Ruggeri and Maria Corda, Enrico IV with Conrad Veidt and Florette e Patapon with Ossi Oswalda. He succeeded in finishing the shooting of Ultimi giorni di Pompei (1926), leaving Gallone to shoot the scenes in Rome while he hustled between Berlin and Vienna in order to bring fresh money to complete his version (one of many) of Bulwer Lytton's book.

Much less known are the genial Sicilian cinematographer's Italian-French coproductions (La Dame de Chez Maxim and Occupati di Amelia) and those with Great Britain (La seconda moglie and La donna e l'uomo). In all four films he used Pina Menichelli in the leading role. (Vittorio Martinelli)

RITROVATI E RESTAURATI

MASKEN (Germania, 1930)

R. e Sc.: Rudolf Meinert. F.: Günther Krampf. Scgf.: Hermann Warm. In.: Marcella Albani (Elynor), Ch. W. Kayser (il banchiere Clifford), Hans Schickler (Jankins), Jean Murat (Jonny), Betty Astor (Goldelse), Karl Ludwig Diehl (Stuart Webbs), Gertrude Berliner (Mary), Borwin Walth (il commissario Black), Gerhard Damman (Pitt), Oskar Homolka. P.: Omnia-film GmbH. 2164m. D.: 78'. 35mm. Versione spagnola. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Stefano Maccagno (pianoforte) / Musical accompaniment by Stefano Maccagno (piano).

Uscito al Titania Palast di Berlino a marzo del 1930, *Masken*, o per meglio dire *Stuart Webb in "Masken"*, come più esattamente risulta il titolo del film dalla censura tedesca, è una storia avventurosa che riporta sugli schermi il personaggio di Stuart Webb, un detective solutore dei casi più intricati. Creato negli anni Dieci per l'attore Ernst Reicher, la serie "Stuart Webb" si dipanò in una lunga teoria di episodi in cui Reicher, berretto e pipa alla Sherlock Holmes, naso aquilino e magro da sembrare un albero rinsecchito, dalla prima all'ultima inquadratura non se ne stava mai un momento fermo. Le peripezie di Stuart Webb contro sette segrete, criminali d'Oriente, malefici torturatori di belle fanciulle, ladri di documenti preziosi erano tutte movimento ed *aktion*.

Con *Masken*, Rudolf Meinert riesuma dopo molti anni il personaggio affidandolo a Karl-Ludwig Diehl, attore raffinato, che vedremo spesso negli anni trenta e Quaranta come corretto partner di Olga Tschechowa o Lil Dagover, in storie passionali e (melo)drammatiche. Al suo fianco appare Marcella Albani, al secolo Aida Maranca, figlia di un oste di Trastevere, giunta a Berlino dopo che la "Ambrosio" di Torino, presso la quale ha interpretato una dozzina di film, ha licenziato tutto il personale e chiuso i battenti a partire dal 1° gennaio 1922. La Albani, ebbe in Germania una brillante carriera, fu attiva in Francia, Austria e Cecoslovacchia e quando si ritirò dal cinema, agli inizi del sonoro, divenne scrittrice. (Vittorio Martinelli)

First shown at the Titania Palast of Berlin in March 1930, Masken, or to be more precise Stuart Webb in "Masken" as

the title was registered with the German censor, is an adventure story that brings the character of Stuart Webb, detective who resolves the most intricate cases, back to the screen.

Created in the second decade for the actor Ernst Reicher, the "Stuart Webb" series evolved through a long series of episodes The adventures of Stuart Webb against secrete sects, Oriental criminals, cruel torturors of pretty girls and thieves of precious documents were all movement and Aktion.

With Masken, Rudolf Meinert revived the character after many years entrusting it to Karl-Ludwig Diehl. This refined actor would appear often in the thirties and the forties as the partner of Olga Tschechowa or Lil Dagover, in passionate and (melo)dramatic stories. At his side we find Marcella Albani, an actress originally from Rome who went to Berlin after she had interpreted a dozen films for the "Ambrosio" company of Torino. (Vittorio Martinelli)

ore 14

ALL'ESTERO: MARIO BONNARD

RAPANUI (Francia, 1928)

R.: Mario Bonnard. Sc.: Franz Schulz, dal romanzo di André Armandy. F.: Lutz Greenbaum, Emil Schünemann, Raoul Aubourdier. Scgf.: Alexandre Ferenczy, Andrej Andrejew. P.: Cinéromans - Film de France / Greenbaum-Film, Berlino. 1806m. D.: 65'. 35mm. Versione francese. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

Mario Bonnard: mezzo secolo di cinema attraversato dall'una e dall'altra parte dalla macchina da presa. Dapprima brillante *jeune premier* in film come *Santarellina* o *Nelly la domatrice*, poi elegante e annoiato *viveur* al fianco di Lyda Borelli ne *Ma l'amor mio non muore!...* o *La memoria dell'altro*, o amante appassionato e crudele con Leda Gys ne *La pantomima della morte* o *L'amor tuo mi redime*, Bonnard passa alla regia nel 1917 con *L'altro io*, personale adattamento della storia del dottor Jekyll e Mister Hyde. Da allora le sue apparizioni sullo schermo si alternano con sempre più numerose direzioni artistiche, ove privilegia la traduzione in immagini di classici della letteratura: *Il fauno di marmo*, *Le rouge et le noir*, fino ad una versione in due episodi de *I promessi sposi* nel 1922, anno in cui interpreta e dirige un film, oggi perduto, intitolato beffardamente *La morte piange, ride e poi...s'annoia*, di cui la critica d'epoca si spertica in lodi, definendolo un grottesco incisivo e tagliente, dotato di una irresistibile vis umoristica.

Dopo aver realizzato due coproduzioni con la Francia, *Il tacchino* (*Le dindon*) e *Teodoro e socio* (*Théodore et C.ie*), Bonnard si trasferisce in Germania e Francia, dove rimane ininterrottamente cinque anni prima di ritornare stabilmente in patria e restare attivo fino al 1962. Negli anni tra muto e sonoro è autore di una quindicina di film, tra i quali spiccano diversi "Bergfilme", ovverossia i film di montagna, che sono una specialità tutta tedesca. Tra gli altri v'è *Der goldene Abgrund*, in coproduzione con la Société des Cinéromans di Francia, ove il film assumerà il titolo di *Rapanui*. E' la storia di due sorelline che vengono separate dal naufragio della nave su cui vengono imbarcate: una di esse, Clare, si salverà e diventerà una *femme fatale*; l'altra, Oédidée, raccolta da un missionario, trascorrerà la sua vita sull'isola di Rapa-Nui. Dopo una serie di circostanze avventurose che si concluderanno con l'eruzione del vulcano che distruggerà Rapa-Nui, l'uomo che era stato abbandonato dalla perfida Clare, troverà l'amore nella candida Oédidée.

Il film, che in Italia si chiamò *Atlantis*, venne girato in parte a Berlino e per gli esterni all'isola di Rugen, per l'occasione trasformata nell'isola di Pasqua. Il cast comprende attori tedeschi, francesi ed italiani, nei credits vi sono russi e ungheresi: una anticipazione di quel cinema di cui già allora si auspicava l'avvento. (Vittorio Martinelli)

Mario Bonnard: half a century of cinema on both sides of the camera. In the beginning, he was the brilliant jeune premier in films as Santarellina or Nelly la domatrice . Later he became the elegant and bored viveur beside Lyda Borelli in Ma l'amor mio non muore!... or La memoria dell'altro , or passionate and cruel lover with Leda Gys in La pantomina della morte or L'amor tuo mi redime. Bonnard became director in 1917 with L'altro io, his personal adaptation of the story of Doctor Jekyll and Mister Hyde. From then on, his appearances on the screen alternated with an ever increasing number of films as artistic director where he specialized in translating literary classics onto the screen: Il fauno di marmo, Le rouge et le noir , and so on until a version of I promessi sposi in two episodes in 1922. In the same year, he interpreted and directed a film, now lost, mockingly entitled La morte piange, ride, e poi...s'annoia , which the critics of the time praised highly, defining it as an incisive grotesque piece, with an irresistible sense of humour.

After making two Italian-French coproductions, Il tacchino (Le dindon) and Teodoro e socio (Théodore et C.ie), Bonnard moved to Germany and France where he remained for five years before returning definitively to his country where he was active until 1962. During the years between silent and sound, Bonnard was the author of about 15 films, among which are to be found some "Bergfilme", mountain films which are a German speciality. (Vittorio Martinelli)

ALL'ESTERO: AUGUSTO GENINA

SCAMPOLO (Germania, 1928)

R.: Augusto Genina. S.: Augusto Genina, liberamente tratto dalla commedia di Dario Niccodemi. Sc.: Augusto Genina. F.: Axel Graatkjaer, Vittore Armenise. Scgf.: Hans Sohnle, Orro Erdmann. M.: Hansheinrich Dransmann. In.: Carmen Boni (Scampolo), Lia Crithy (Andrée Bertini), Hans Junkermann (il conte Bertini), Max Schreck, Carl Goetz (il maestro), Karl Platen, Oreste Bilancia. P.: Nero Film AG, Berlino. 2413m. D.: 90'. 35mm. Versione italiana. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Bundesarchiv-Filmarchiv.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Frank Moll (pianoforte) / Musical accompaniment by Frank Moll (piano).

A lungo considerato perduto nella filmografia di Augusto Genina, *Scampolo* è riemerso grazie all'opera del C.N.C. - Les Archives du Film, che conservavano il negativo originale della versione francese. Il materiale era in ottimo stato e conservava intatte le prodigiose qualità della fotografia della fine degli anni Venti. L'Immagine Ritrovata ha proceduto alla riparazione dei materiali, alla loro pulizia e rigenerazione, alla stampa di un lavander, all'inserimento delle didascalie tradotte in italiano, di cui si è conservata la grafica dell'edizione francese, e alla stampa di un positivo su pellicola bianco e nero.

For a long time considered lost in the filmography of Augusto Genina, Scampolo reappeared thanks to the work of the C.N.C. - Les Archives du Film, that had conserved the original negative of the French version. The material was in excellent condition and had conserved intact the prodigious qualities of the photography from the end of the twenties. L'Immagine Ritrovata saw to the repair of the materials, their cleaning and regeneration, the printing of a lavander, the insertion of the titles translated into Italian with the same graphics as the French version, and the printing of a positive in black and white.

«Penultimo degli otto film che Augusto Genina costruisce intorno a Carmen Boni, diva garçonne, figurina chapliniana con un'eco pregressa della Louise Brooks che il regista incontrerà in *Prix de Beauté* (a testimoniare la sua fedeltà autoriale ad un certo tipo divistico). Film di produzione tedesca, del periodo in cui Genina ripara in Germania per sopravvivere al crollo dell'UCI e alla rovina degli stabilimenti italiani; forse conseguentemente, film di intenzione anche turistica, come già chiariscono i titoli di testa: "Questa deliziosa commedia si ambienta nella magnifica Roma e nei suoi dintorni". Piazza del Popolo, Trinità dei Monti, Castel S. Angelo, Via Nazionale, il palazzo patrizio del conte Bertini sono i *landmark* di una città illustrata che la fotografia, prodigiosamente sensibile alle variazioni atmosferiche, restituisce in tutte le sue luci.

Quanto a controllo della messa in scena, uso funzionale di spazi interni ed esterni, attenzione al décor e capacità di climax romantico (uno dei finali più nitidi, economici e compiuti del cinema italiano muto: che la critica d'epoca non mancò di contestare, perché non fedele alla pièce), Genina non sembra qui molto lontano dal Frank Borzage degli stessi anni.»(Paola Cristalli in «Cinegrafie» n. 7)

The seventh of the eight films that Augusto Genina dedicated to Carmen Boni, the boyish looking diva, Chaplin-like character similar in aspect to Louise Brooks who the director would direct in Prix de Beauté (proof of his artistic

faithfulness to a certain kind of feminine lead). Film of German production, from the period when Genina went to Germany to survive the failure of the UCI and the ruin of the Italian companies. Maybe as a consequence, the film had some turistic intentions, since the leading titles begin: "This delightful comedy takes place in and around the magnificent city of Rome". Piazza del Popolo, Trinità dei Monti, Castel S. Angelo, Via Nazionale, the palace of Count Bertini are the landmarks of this famous city that the photography captures with all its lights, prodigiously sensitive to all the variations in atmosphere.

In his control of staging, functional use of internal and external spaces, attention to scenography and capacity to reach a romantic climax (one of the clearest, most economical and successful endings in Italian silent cinema: the critics contested the fact that it was not faithful to the original comedy), Genina shows some similarities to his contemporary Frank Borzage. (Paola Cristalli in «Cinegrafie n. 7)

RITROVATI E RESTAURATI

ZAIDA, DIE TRAGOEDIE EINES MODELLS (Germania, 1923)

R.: Holger-Madsen. Sc.: Luise Heilborn-Körbitz. F.: Sophus Vangoe. Scgr.: Jack Winter. In.: Gertrud Welcker, Olga Belajeff, Alexander Murski, Heinrich Peer, Alf Blütecher, Ernst Brodl. P.: Eiko-Film, Berlino. 2035m. D.: 90'. 35mm. Versione tedesca e francese. Dalla Cinémathèque Royale Belge, dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg, dal Danske Filmmuseum.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Fernand Schirren (pianoforte) / Musical accompaniment by Fernand Schirren (piano).

Il film è stato restaurato a partire da una copia su supporto nitrato della versione francese ritrovata dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg e utilizzando il visto di censura tedesco. Essendovi consistenti differenze tra la versione tedesca e quella francese, si sono restaurate entrambe le edizioni.

The film was restored from a nitrate print found by the Cinémathèque du Luxembourg and using the censored German version. As there were considerable differences between the German and French versions, it was decided to restore both versions.

Prologo - Due amici, a teatro, seguono il dramma di *Zaida*, donna romana che viene scoperta in flagrante tradimento dal marito. I due amici si chiedono l'un l'altro: se ti fossi trovato nella situazione del marito avresti ucciso Zaida o l'amante? Le due risposte che si danno sono opposte.

Con questa dichiarazione di morte si apre il film che diviene progressivamente la storia di tre morti: quella dell'amicizia tra due uomini, dell'amore che nutrivano per Zaida, e della figura femminile che nello svolgersi degli avvenimenti perde ogni centralità rispetto alle due figure maschili.

Prologue - Two friends at the theater watch the drama of Zaida, a Roman woman who is caught betraying her husband. The friends ask each other what they would have done in a similar situation. "Would you have killed Zaida or her lover?" The two answer with opposing replies.

The film opens with this declaration of death and progressively becomes the story of three deaths: that of the friendship between the two men, that of the love they held for Zaida, and that of the feminine figure that, in the course of the events, loses her central position between the two male figures.

ALL'ESTERO: CARMINE GALLONE

FILS D'AMERIQUE (Francia, 1932)

R.: Carmine Gallone. S.: dal lavoro teatrale di Pierre Veber e Marcel Gerbidon. Sc.: Pierre-Gilles Veber. F.: Curt Courant, Gérard Perrin. In.: Annabella (Dorette), Jane Lory (signorina Mouchin), Simone Simon (Maryse), Albert

Préjean (Pierre Berterin), Gaston Dubosc (signor Berterin), Guy Sioux (Guy Dupont), Henry Kerny (Mouchin). P.: Société des Films. 2365m. D.: 85'. 35mm. Girato in Ungheria in francese. Versione francese sonora. Dal C.N.C. - Les Archives du Film.

«*Un fils d'Amerique* (che in Italia divenne *Il figlio della strada*) venne girato in Ungheria per conto della Société des Films Osso di Parigi. Il film è tratto da una commedia di Veber e Gerlidon rappresentata nel 1913 al Théâtre de la Renaissance a Parigi, aggiornata dai figli di Veber, René-Gilles e Serge ed è la storia di un tale che si spaccia per il figlio scomparso vent'anni prima di un anziano industriale e che dopo aver rimesso in sesto gli affari del suo pseudo-padre e fatto innamorare di sé la pseudo-sorella preferisce scomparire dopo aver confessato il suo inganno. "L'abilità e la perizia di Carmine Gallone che si è rivelato un regista geniale - scrive il recensore de «La Rivista Cinematografica» hanno fatto di questo film un bellissimo lavoro che ha il pregio tanto per il soggetto, quanto per le trovate in esso contenute, di distaccarsi dagli altri lavori in commercio".

Ed un *atout* in più è costituito dalla coppia di protagonisti, la delicata Annabella ed il simpatico Albert Préjean; in una parte di fianco Simone Simon, qui in una delle sue prime apparizioni.»

(Vittorio Martinelli)

«*Un fils d'Amerique* (called *Il figlio della strada* in Italy) was shot in Hungary for the Société des Films Osso of Paris. The film was taken from a theatrical comedy by Veber and Gerbidon that played in the Théâtre de la Renaissance in Paris in 1913 and brought up to date by Veber's sons, René-Gilles and Serge. It is the story of a man who presents himself as the son, gone missing twenty years before, of an old tycoon. After having put his pseudo-father's business in order and made his pseudo-sister fall in love with him he prefers to disappear after confessing his deception. The critic of «La Rivista Cinematografica » wrote: "The ability and skill of Carmine Gallone, who has shown himself to be a brilliant director, has made this film a beautiful work to be praised for its theme as much as for the ideas found in it, that distinguishes it from other works to be found on the market".

And a further trump is made up of the couple of protagonists, the delicate Annabella and the winsome Albert Préjean, in a part beside Simone Simon, here in one of her first appearances.»(Vittorio Martinelli)

ore 21.15

RITROVATI E RESTAURATI

THE MATINEE IDOL (USA, 1928)

R.: Frank Capra. S.: da *Come back to Aaron* di Robert Lord e Ernest S. Pagano. Sc.: Elmer Harris. F.: Philip Tannura. In.: Bessie Love (Ginger Bolivar), Johnnie Walker (Don Wilson), Lionel Belmore (Jasper Bolivar), Ernst Hilliard (Wingate), Sidney D'Albrook (J. Madison Wilberforce), David Mir (Eric Barrymanie). P.: Columbia Picture. D.: 66'. 35mm. Versione francese. Dalla Cinémathèque Française.

Musica originale composta ed eseguita da Musica nel buio:(Original score composed and performed by):Marco Dalpane (pianoforte), Massimo Semprini (sassofono), Gerard Antonio Coatti (trombone) Giorgio Fabbri Casadei (chitarra), Vincenzo Vasi (basso) Davide Dondi (violino), Maela Granziero (violino), Loris Dal Bo (viola), Enrico Guerzoni (cello).

La copia su cui si è basata la Cinémathèque Française per il suo restauro ha una lunga storia. Si tratta di una copia in diacetato (1928) depositata dalla Fédération Française des Ciné Clubs presso il laboratorio J.P. Boyer di Nimes. La Cinémathèque Française ne ha ereditato il deposito dopo la cessazione definitiva dell'attività di quest'ultimo. A seguito di varie ricerche, essa si è rivelata essere l'unica copia esistente di un film perduto di Frank Capra e, in accordo con i depositanti, si è proceduto al suo restauro.

The print on which the Cinémathèque Française based its restoration has a long history. The print, in diacetate (1928), was deposited at the J.P. Boyer laboratory in Nimes by the Fédération Française des Ciné Clubs. The Cinémathèque Française inherited the depository after J.P. Boyer went out of business. Various research has indicated that this is the

only print in existence of a lost film by Frank Capra. With the agreement of the depositors it was decided to restore the film.

Il 1928 è un anno decisivo per la carriera di Frank Capra. Rimasto senza lavoro in seguito all'insuccesso di *For the Love of Mike* (1927) - una commedia interpretata da una giovanissima (e ancora sconosciuta) Claudette Colbert, diretta dopo la fine del sodalizio con Harry Langdon e oggi perduta - il giovane cineasta viene infatti indirizzato dall'amico Max Sennett verso la Columbia, in cerca di nuovi talenti. Come è noto Frank Capra lavorerà per lo studio di Harry Cohn fino al 1939, girandovi i suoi film più famosi e contribuendo in modo decisivo alla fortuna della piccola casa di produzione.

The year 1928 was a decisive one in the career of Frank Capra. After the failure of For the Love of Mike (1927) - a comedy, missing today, interpreted by a very young and still unknown Claudette Colbert, straight after the end of the association with Harry Langdon - the young filmmaker was directed by his friend Max Sennett to Columbia, which was seeking new talents. As is known, Frank Capra was to work for Harry Cohn's studio until 1939, producing his most famous films and making a noteworthy contribution to the fortunes of the small production company.

"Lavorando senza sosta, sei settimane per ogni titolo (due per scrivere la sceneggiatura, due per girare, e due per il montaggio), ne feci altri due: *So This Is Love*, una commedia con Buster Collier Jr., Johnnie Walker e Shirley Mason, e *The Matinée Idol*, una commedia da teatro-tenda con Johnnie Walker e Bessie Love. In esse cercai di aggiungere agli elementi comici un altro ingrediente di sicuro successo: un po' di storia d'amore. Sembrava funzionare."

In *The Matinée Idol* Frank Capra abbandona del tutto i gag slapstick di derivazione sennettiana e chapliniana, ancora presenti abbondantemente in *That Certain Thing* e *So This Is Love*. Inoltre il plot, arricchito dalla dimensione meta-spettacolare (il gioco del teatro nel teatro), diviene assai più strutturato e complesso, con simmetrie e ripetizioni tipiche della commedia sofisticata (il recensore di «Variety» osserva giustamente che con un budget maggiore il film sarebbe stato degno delle sale più prestigiose). Ma soprattutto l'elemento comico, oltre ad essere giocato in maniera assai più sapiente e raffinata, appare già contrabilanciato da quella componente patetica che ritroveremo in quasi tutte le commedie del Capra maturo, da *Lady for a Day* a *It's a Wonderful Life*.

Non è esagerato dire che *The Matinée Idol* contiene già in nuce alcuni dei temi dominanti nella sua produzione più matura, enumerati e discussi con precisione da Michel Cieutat: ad esempio l'opposizione fra provincia e metropoli (il mondo ingenuo degli attori itineranti accostato allo star system di Broadway, il pubblico newyorkese contrapposto agli spettatori di campagna) e quella, complementare, fra cinismo e candore (che contrappone l'impresario newyorkese e - almeno nella prima parte - il protagonista a Ginger e Jasper Bolivar); oppure il motivo della conversione e del riscatto finale di un personaggio colpevole, che ricorre nei capolavori della maturità (ad esempio in *Mr. Deed Goes to Town*, *Mr. Smith Goes to Washington* e *Meet John Doe*, dove però il ruolo dell'ingenuo è impersonato dal protagonista maschile, mentre è la donna che dopo averlo ingannato si pente). E' eccessivo vedere in questo film la prima manifestazione della commedia capriana? Sorprende in ogni caso che dopo questo felice risultato il regista abbandoni il suo genere elettivo per girare una lunga serie di film (melo-) drammatici o d'azione (dal successivo *The Way of the Strong* fino ai primi drammi con Barbara Stanwyck, passando per la trilogia avventurosa di *Submarine*, *Flight e Dirigible*), ritornando alla commedia solo nel 1931 con *Platinum Blonde*. (Alberto Boschi in «Cinegrafie» n. 7)

«Working nonstop, six weeks for each title (two to write the screenplay, two for the filming, and two for the editing), I made two more: So This Is Love, a comedy with Buster Collier Jr., Johnnie Walker and Shirley Mason, and The Matinee Idol, a theater curtain comedy with Johnnie Walker and Bessie Love. In these works I tried to add another ingredient of sure success to the comic element: a bit of a love story. It seemed to work.»

Harry Cohn was the archetype of a breed of moviemakers I had not met before: tough, brassy, untutored buccaneers, second-generation opportunists attracted to a proven bonanza. Spawned in the confining poverty of Jewish ghettos on the East Coast, they broke out like young lions and headed west - to defy the odds and the gods in the carnivorous game of moviemaking. They were not actors, writers, directors, or technicians. They were indigent, hot-eyed

entrepreneurs, gamblers who played longshots. Many had been exposed to the fillum fever while working as ushers, ticket takers, messengers delivering cans of film. Some were grub-staked by relatives already in the fillum business - as exhibitors or producers. But most came to Hollywood with little more than guts and gall, knowing they had as good a chance as the next guy to beg, borrow, or steal enough cash to "shoot the dice" and make some cheap, sensational pictures for the thousands of third-rate movie houses.

Harry Cohn, an ex-streetcar conductor and former song plugger for Tin Pan Alley - who snarled out of the side of his mouth with the best of them - was hit by fillum fever. With his wife's money, and his older brother Jack and Joe Brandt as partners, Harry Cohn put together a small film company: C.B.C. (Cohn, Brandt, Cohn) Productions - with its un-unique trademark of a Lady holding up a freedom torch. Arriving in Hollywood, Harry stuck his camel's head under the tattered flaps of a studio on Gower Street. Soon the camel was in, all others out. Unfurling a new sign, Columbia Pictures Studio, he pushed off into the foggy seas of "quickie" production. When I arrived at Columbia Studio, the Lady's torch was still above the waves - the rest of her was anxiously treading water.

The titel of the box-lunch picture was That certain thing; a quickie feature film, budgeted at less than twenty thousand dollars, as I remember. Mack Sennett spent twice that for a two-reeler. (Frank Capra, The Name Above The Title. An Autobiography, New York, Macmillan, 1971)

LA TENTATION DE ST-ANTOINE (Francia, 1905)

P.: Pathé. D.: 2'. 35mm.

LE TERRIBLE SORCIER ARABE (Francia, 1906)

P.: Pathé. D.: 3'. 35mm.

AMBROSIO: I DRAMMI

IL FAUNO (Italia, 1917)

R., S. e Sc.: Febo Mari. F.: Giuseppe Vitrotti. In.: Febo Mari (il mito/il fauno), Nietta Mordegli (Fede), Elena Makowska (Femmina), Vasco Creti (Arte), Oreste Bilancia (Astuzia), Ernesto Vaser (il carrettiere), Fernando Ribacchi, Giuseppe Pierozzi. P.: Società Anonima Ambrosio. 1325m. D.: 72'. l.o.: 1385m. 35mm. Versione italiana. Dalla Cinémathèque Royale Belge.

Restauro realizzato con il contributo del Projecto Lumière (nell'ambito del Programma Media).

Restored with funds from Projecto Lumière (within the Media Programme).

Accompagnamento musicale di Arturo Annechino (pianoforte) / Musical accompaniment by Arturo Annechino (piano).

La fortuna del *Fauno* in età moderna è contraddistinta da un paradosso: da tempo conservato presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino, per di più in una copia a colori (un'altra copia, con didascalie in danese, è alla Cineteca Nazionale di Roma), il film di Febo Mari non ha mai goduto della stessa reputazione riservata a un altro film di Mari, *Cenere* (1916), noto in Italia attraverso un esemplare in bianco e nero e restaurato a colori dalla George Eastman House di Rochester. Possiamo supporre che i motivi di ciò siano almeno due: l'aura di leggenda che circonda la figura di Eleonora Duse, protagonista e ispiratrice di *Cenere*, e la passata refrattarietà nei riguardi dell'estetica del decadentismo italiano al cinema. I tempi sono cambiati, e i drammi interpretati da Lyda Borelli e Pina Menichelli sono finalmente oggetto di un'attenzione priva di quegli accenti ironici che distinguevano la critica degli scorsi decenni. La fama di *Cenere* ha tuttavia eclissato quella del *Fauno* anche per un terzo motivo: la sua programmatica quanto contraddittoria adesione ai canoni del realismo. Girato in esterni rurali, con una messa in scena volutamente spoglia, *Cenere* ha incarnato gli ideali di ciò che il cinema muto italiano avrebbe potuto essere senza il divismo: un cinema di gestualità essenziale, scarna, aliena dagli spasmi di quella sensibilità artificiosa e impotente che fu tipica della produzione drammatica degli anni Dieci e Venti. Benché inferiore al *Fauno* in termini di invenzione visiva, l'adattamento dal romanzo di Grazia Deledda appagava l'occhio con i suoi forti contrasti chiaroscurali, con le sue prospettive inconsuete (i mietitori in un campo, intravisti dietro il dorsale di una collina), con brevi ma pregnanti movimenti di macchina nelle scene d'interni.

E'dunque giunto il momento di dare al *Fauno* il posto che gli spetta

The fortune of Fauno in the modern age is marked by a paradox: preserved in a color print at the Museo Nazionale del Cinema di Torino (another print with intertitles in Danish is at the Cineteca Nazionale di Rome), the film by Febo Mari never enjoyed the success of another of his films, Cenere (1916) known in Italy by means of an exemplary black and white version which has been restored in color by the George Eastman House in Rochester. We might suppose that there are two reasons for this lack of success: the aura of the legend that surrounds the figure of Eleonora Duse, protagonist and the inspiration of Cenere, and the past obstinance regarding the esthetics of Italian decadence in cinema. Times have changed and the dramas interpreted by Lyda Borelli and Pina Menichelli are finally the object of attention without those ironic overtones that marked the reviews of the past decades.

The fame of Cenere has eclipsed that of Fauno for a third reason: its programmatic yet contradictory adherence to the fundamentals of realism. Filmed in outdoor rural settings that were intentionally sparse, Cenere represented the ideals of that which Italian silent cinema could be without the film star system: a cinema of essential gestures, lean, alien to the spasms of that artificial and impotent sensitivity that were typical of the dramatic productions of the 1910's and 1920's. Though inferior to Fauno in terms of visual inventiveness, the adaptation of the novel by Grazia Deledda treated the eye with its light and shade effects, with its original perspectives (the reapers in a field glimpsed behind the ridge of a hill) with brief but significant movements of the camera in the internal scenes. The moment has therefore arrived to give Fauno the place it deserves.

Il Cinema Ritrovato ringrazia: Alberto Boschi, Henri P. Bousquet, Fabio Cervellati, Eric De Kuyper, Vittorio Martinelli, Mr.L.Jeffrey Selznick, Susan Dalton (American Film Institute), Dominique Paini (Cinémathèque Française), Bernard Martinand (Cinémathèque Française), Claudine Kaufmann (Cinémathèque Française), Guy Lemaitre (Cinémathèque Française), Michelle Aubert (C.N.C. - Les Archives du Film), Eric Le Roy (C.N.C. - Les Archives du Film), Jean-Louis Cot (C.N.C. - Les Archives du Film), Angelo Libertini (C.S.C.- Cineteca Nazionale), Mario Musumeci (C.S.C.- Cineteca Nazionale), Laura Argento (C.S.C.- Cineteca Nazionale), Paola Castagna (C.S.C.- Cineteca Nazionale), Maria Assunta Pimpinelli (C.S.C.- Cineteca Nazionale), Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale), Noel Desmet (Cinémathèque Royale), Livio Jacob (Cineteca del Friuli), Piera Patat (Cineteca del Friuli), Gianni Comencini (Cineteca Italiana di Milano), Ib Monty (Det Danske Filmmuseum), Enno Patalas (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), José Maria Prado (Filmoteca Espanola), Catherine Gautier (Filmoteca Espanola), Luciano Beriatua (Filmoteca Espanola), Klaus Wolkmer (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Gerhard Ullmann (Münchener Filmmuseum/ Stadtmuseum), Paolo Bertetto (Museo Nazionale del Cinema), Ivano Bellino (Museo Nazionale del Cinema), Hoos Blotkamp (Nederlands Filmmuseum), Peter Delpout (Nederlands Filmmuseum), Mark-Paul Mayer (Nederlands Filmmuseum), Marie Koerteling (Nederlands Filmmuseum), Aria Grandja (Nederlands Filmmuseum), Larry McCallister (Paramount Pictures), Matthias Knop (Deutsches Institut für Filmkunde), Vladimir Opela (Narodny Filmovy Archiv), Clyde Jeavons (National Film&TV Archive), Anne Fleming (National Film&TV Archive).

I MUSICISTI/ THE MUSICIANS

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da tre anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore. E' fondatore del gruppo "Musica nel Buio", composto da Giorgio Casadei (Chitarra), Massimo Semprini (sassofoni), Antonio Coatti (Trombone) e Vincenzo Vasi (basso). Questa formazione ha partecipato a vari festival, tra cui il film Fest di San Benedetto del Tronto, il Mystfest di Cattolica, le Giornate del Cinema Muto di Pordeone, il Musicos ante la Pantalla di Valencia e il Cinema Ritrovato di Bologna.

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatoire of Bologna. He has been devoting himself to musical scores for the theatre and dance performances. Since three years he has been working in accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He founded the ensemble "Musica nel Buio" with Giorgio Casadei (guitar), Massimo Semprini (saxophones), Antonio Coatti (trombone) and Vincenzo Vasi (bass), taking part in many film festivals in Italy and abroad.

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

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

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

Gabriel Thibaudeau pianista and composer, is a major Canadian specialist in accompaniment music for silent movies; from 1988 he has been working at the Cinéma-thèque Québécoise as piano soloist. His musical career culminates with the composition of the orchestral score for The Phantom of the Opera. In 1993 he composed the musical accompaniment for John Ford Straight Shooting, performed in the last edition of Il Cinema Ritrovato

Aljoscha Zimmermann lavora da anni nel campo dell'accompagnamento per film muti per conto del Münchner Filmmuseum. Nelle scorse edizioni de Il Cinema Ritrovato ha accompagnato *Die Nibelungen, Metropolis, Die Büchse der Pandora, Tangokönigin, Der Golem, Von Morgens bis Mitternachts*.

Aljoscha Zimmermann for years has been working for film accompaniments at Münchner Filmmuseum. In the past editions of Il Cinema Ritrovato he performed Die Nibelungen, Metropolis, Die Büchse der Pandora, Tangokönigin, Der Golem, Von Morgens bis Mitternachts.

Fernand Schirren, professore di ritmo presso l'École de Danse Mudra, fondata da Maurice Bèjart, e il Centre National de la Danse Contemporaine di Anger, cura l'accompagnamento dei film muti per il Musée du Cinéma di Bruxelles fin dalla sua fondazione, nel 1962. La maestria ritmica delle sue improvvisazioni lo rendono uno di più raffinati e sensibili accompagnatori di film muti.

Fernand Schirren, teacher of rhythm at the École de Danse Mudra, fondata da Maurice Bèjart- and at the Centre National de la Danse Contemporaine di Anger. He plays the accompaniments for silent movies at the Musée du Cinéma in Bruxelles since its foundation, in 1962. The masterly skill of his improvisations makes him one of the most throughbred and sensitive musical performers for silent movies.

Arturo Annechino svolge attività di musicista spaziando dalle performances alle musiche di scena e collaborando con vari registi e teatri : Festival di Salisburgo, Teatro stabile di Genova, Peter Stein, Sciaccalunga, Lindsay Kemp, Walter Pagliaro. Tra le ultime sue produzioni prettamente musicali si segnalano Diario (Rai-RadioUno) e Miserere, ispirato ai quadri di G. Rouali

Arturo Annechino has been working as musician mainly for stage and performances scores, in collaboration with important festival , theatres and directors such as Salzburg Festival, Teatro Stabile di Genova, Lindsay Kemp and others. Amongst his last musical productions: Diario (Rai-RadioUno) and Miserere, inspired by G. Rouali paintings.

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

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

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

Alain Baents has been performing for years as piano and organ soloist in accompaniments in many international festival and in Rotterdam Film Festival

XXII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO - 1994

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice-presidente), Gino Agostini, Pietro Bonfiglioli, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Edolo Melchioni, Nicola Sinisi

Direttore: Vittorio Boarini

Direzione culturale: Roberto Campari, Antonio Costa, Gian Luca Farinelli, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Andrea Morini, Renzo Renzi, Sandro Toni, Bruno Torri, Gianni Toti, Davide Turconi

IL CINEMA RITROVATO

Curatori: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Valeria Dalle Donne e Michele Canosa.

Segretaria: Nadia Matteuzzi

Ufficio di Segreteria: Susanna Stanzani, Valerio Cocchi, Guy Borlée, daniele Capelli, Valerio Cocchi, Susanna Stanzani, Barbara Leonardi.

Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni: Dario Zanelli e Paola Cristalli

Consulente musicale: Marco Dalpane

Coordinamento eventi musicali: Cristiana Querzè

Supervisione tecnica: Manrico Mattioli

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro

Traduzioni: Guy Borlée, Rossella Fontana, Maura Vecchietti, Miriam Van Beuzekom, Janka Pastrello

Importazione delle copie: Merzario

Service audio: Studio Allimite

Trasporti: Enio D'Altri

Viaggi: Emilia Viaggi

Editing: Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, assistiti da Valeria Dalle Donne e Cristiana Querzè

Grafica: Nicola Mazzanti