EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Serata inaugurale / *Opening Night*

CIRANO DI BERGERAC (Cyrano de Bergerac) (IT 1922-1923)
REGIA/DIR: Augusto Genina (+ Mario Camerini, per alcune scene/*several scenes*, uncredited). SCEN: Augusto Genina, Mario Camerini, dal dramma di/*from the play by* Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897). DID/TITLES: Mario Camerini (supv. Augusto Genina). PHOTOG: Ottavio De Matteis. SCG/DES: Caramba [Luigi Sapelli]. COST: Camillo Innocenti (da bozzetti/*from sketches by*). ASST. DIR: Mario Camerini. CAST: Pierre Magnier (*Cirano di/Cyrano de Bergerac*), Linda Moglia (*Rossana/Roxanne*), Angelo Ferrari (*Cristiano di/Christian de Neuvillette*), Alex Bernard (*Raguenau*), Gemma de' Sanctis (*la governante/the housekeeper*), Umberto Casilini (*conte/Count de Guiche*), Maurice Schutz, Roberto Parisini. PROD: Extra-Film Genina/UCI, Roma. DIST: UCI. V.C./CENSOR DATE: 31.10.1922 (17516), 2835 m.
PREMIÈRE: 1923 (Concorso internazionale di cinematografia, Torino, primo premio/First Prize). USCITA/REL: 1923 (Paris, Salle Marivaux), 1925 (Italia: fine anno/*end of the year*; Roma: 25.1.1926). COPIA/COPY: DCP, 119', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films/FPA Classics, Paris.

Restauro realizzato nel 2023 dalla Lobster Films in 2023 a partire da una copia nitrato 35mm colorata au pochoir della collezione Blackhawk preservata al George Eastman Museum di Rochester e da un breve frammento di una copia nitrato dell'Eye Filmmuseum di Amsterdam. Le didascalie francesi sono basate sull'opera originale di Edmond Rostand in quanto nelle copie sopravvissute erano o bilingui in spagnolo e inglese (copia americana) o in olandese. Il restauro è stato effettuato con il sostegno del CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Parigi.
Restored by Lobster Films in 2023 from a 35mm stencil-coloured nitrate print in the Blackhawk Films collection preserved at the George Eastman Museum (Rochester) and a short fragment of a nitrate print in the Eye Filmmuseum collection (Amsterdam). The French titles are based on Edmond Rostand's original play, as the only surviving prints were either in bilingual Spanish/English (American print) or in Dutch. Restored with the support of the CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Paris.

Partitura composta da/*Score composed by* Kurt Kuenne. Eseguita da/*Performed by the* Orchestra da Camera di Pordenone, diretta da/*conducted by* Ben Palmer.

Per un caso molto felice il programma di quest'anno riunisce, in sezioni diverse, ben tre film di Augusto Genina (o addirittura quattro contando il suo soggetto per *L'innamorata* di Righelli), cioè di un regista che nella storia delle Giornate ha avuto un'attenzione particolare, con nel 1989 una retrospettiva completa dei film allora proiettabili (e ulteriormente completata con l'opera sonora al

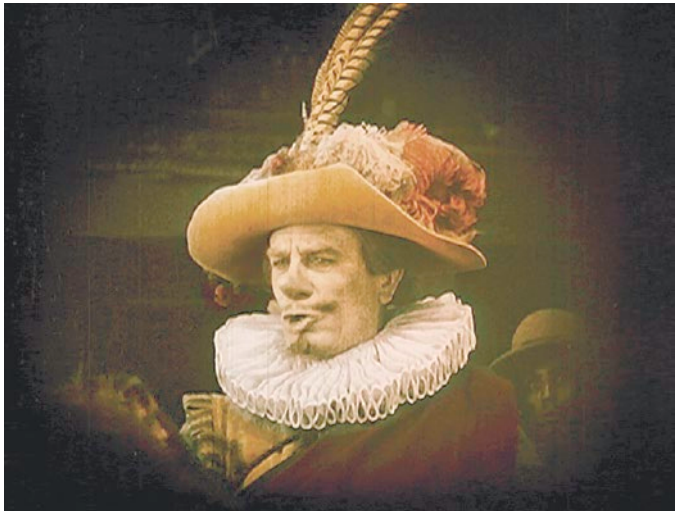
By a very fortunate coincidence, this year's programme brings together, in different sections, three films by Augusto Genina (or even four, if one counts his screenplay for Righelli's L'innamorata*). This extraordinary director has received special attention in various editions of the Giornate. All of his films then available were screened in 1989 (later complemented by the addition of his talkies at the Museo Nazionale del Cinema in Turin),*

Cirano di Bergerac, 1922-23. Linda Moglia, Angelo Ferrari. (Cinematek / Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

Museo Nazionale del Cinema di Torino), a cura dello scrivente e di Vittorio Martinelli, che vi dedicarono anche un corposo e illustratissimo volume monografico *(Il cinema di Augusto Genina*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine). Se di *Cirano di Bergerac* si proiettò allora una copia 35mm a colori della GEH (con nel 1999 un'ulteriore proiezione, in una trascrizione Betacam dal 35mm ritrovato dalla Lobster che, integrato con ulteriori elementi ritrovati, è alla base dell'odierno restauro digitale), *Femmina* allora non si poté proiettare pur essendosene da poco localizzato un frammento leggermente più lungo di quello ora in programma nel Fondo Pantieri poi approdato alla Cineteca Nazionale dove sinora non è stato rinvenuto, e

*curated by myself and Vittorio Martinelli. Both retrospectives dedicated a substantial, richly illustrated monograph to him (*Il cinema di Augusto Genina*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989). A 35mm colour version of* Cirano di Bergerac *from George Eastman House was screened, and a 1999 screening featured a Betacam version made from a 35mm print found by Lobster Films, which with additional unearthed footage forms the basis of today's digital restoration.*

Femmina *could not be screened, however, even though a fragment slightly longer than the one in this year's programme had recently been located in the Fondo Pantieri in Rome, which later found its way into the Cineteca Nazionale, where it has since disappeared.* Il siluramento dell'Oceania



Cirano di Bergerac, 1922-23. Pierre Magnier. (Blackhawk Films / FPA Classics, Paris)

Il siluramento dell'Oceania rimaneva allora solo uno dei tanti titoli non visibili dell'ampia filmografia ricostruita nel citato volume, di cui oggi si possono precisare alcuni dati allora reperiti in fonti secondarie, mentre altri restano ancora difficilmente verificabili perché le fonti primarie dei tre film sono tutte estere, e non sono conosciuti didascalie e titoli di testa italiani, lasciando quindi aperte questioni riguardanti l'esatto titolo del film. Nel caso di *Cirano di Bergerac* l'incertezza riguarda una questione tanto più rilevante, perché nella libera traduzione del dramma di Rostand pare che il personaggio secondario di Maddalena si esplicitasse in un doppio della protagonista Rossana interpretata da Linda Moglia. E si tratta di questione non da poco perché Maddalena diventa nel 1954 il nome della protagonista di uno degli ultimi film di Genina, tra i suoi più belli e più personali, interpretato da una splendida attrice svedese, Marta Toren, che è probabilmente insieme alla Eleonora Rossi Drago di *Tre storie proibite* la presenza femminile nella cui vulnerabilità meglio si rispecchia Genina, un regista che sin dai primi film muti, e certo nell'Italia Almirante Manzini di *Femmina* (titolo esemplare) e nella Linda Moglia di *Cirano*, la quale allora fu brevemente compagna di Genina prima della sua più lunga relazione anche artistica con Carmen Boni, ha cercato specchi in corpi di donna.

Non ritengo di dilungarmi qui troppo sui rapporti tra film presenti quest'anno in sezioni diverse, perché essi sono anche tra i film muti su cui il regista si soffermò maggiormente nelle sue memorie (pubblicate nel 1955 e integralmente riprese nel volume citato), quindi presumibilmente si tratta di film cui ci teneva particolarmente. Finendo per regalarci oggi collegamenti altrimenti non immaginabili

was another of the many titles in the extensive Genina filmography reconstructed in the 1989 volume that could not be viewed. Today, light can be shed on certain details then unearthed in secondary sources, although others remain hard to check because the primary sources for these three films are all abroad, and the Italian intertitles and opening credits are unknown.

In the case of Cirano di Bergerac, *the uncertainty concerns an even more important issue, for it seems from Genina's original scenario and sources of the period that in this film, loosely based on Rostand's play, the minor character of Maddalena was also played by Linda Moglia mirroring the role of the protagonist Rossana (Roxanne), although it is not in the version available today. This is no small matter, as in 1954 Maddalena was the name of the title character in one of Genina's last films, one of his finest and most personal. In that film, Maddalena was played by a splendid Swedish actress, Marta Toren, who, together with Eleonora Rossi Drago, who starred in* Tre storie proibite *(1952), is probably the female performer whose vulnerability best represents Genina's sensibility.*

Indeed, since his earliest silent films Genina was at pains to find female figures who would mirror his own emotions, such as Italia Almirante Manzini in Femmina *(an exemplary title), and, in* Cirano, *Linda Moglia, who was the director's companion for a brief period before his longer relationship with Carmen Boni, whom he also directed.*

We will not dwell too much here on the relations between the Genina films featured in this year's various sections, because they are among the silent films the director focused on most in his memoirs (published in 1955, and reproduced in full in our 1989 book), so we can assume these films were particularly dear to him. These musings have offered

tra i titoli, egli testimonia di essersi avvalso, per i trucchi di *Femmina,* di un non meglio precisato "collaboratore di Georges Méliès", laddove *Cirano* ha un'evidente, esplicita impronta mélièsiana nella sequenza del volto lunare colpito nell'occhio.
Su *Cirano* Genina informa precisamente della sua lunga gestazione e sofferta distribuzione evidente nelle date distanti tra visto di censura e uscita romana, con una precedente uscita francese (pur non trattandosi di coproduzione) in una inventiva versione a colori ("un sistema di tricromia applicato al positivo" ricorda il regista nelle sue memorie) che mai arriverà in Italia prima della triplice proiezione alle Giornate. Ma il successo in Francia non influirà sulla sempre più inerte UCI che farà uscire il film a Roma quasi quattro anni dopo la realizzazione. Tenendoci particolarmente al progetto, Genina si era inventato produttore per forzare l'inerzia produttiva e distributiva dell'UCI, il cui monopolio stava entrando in crisi, diventando essa un passivo strumento della Banca Commerciale a cui il presidente dell'UCI, avvocato Barattolo, era asservito.
Ma le memorie di Genina sono particolarmente vive anche sul set del film: che fu dapprima girato in Francia con attori francesi, fatti tornare in Italia con un anno di ritardo, cui si aggiungono comparse italiane secondo un ricordo degno di *La ricotta* di Pasolini, giacché il regista incontra a film finito una vecchia comparsa che gli dice fieramente, "Sor Agu', i sordi l'ho presi ma la macchina da presa nun m'ha visto. Me so' fatto certi sonni ner bosco!"
Aneddotica divertente a parte (cui si potrebbe aggiungere parecchio sul rapporto col cugino Camerini, che girò alcune scene di battaglia sullo sfondo dei primi piani con la protagonista e probabilmente la corteggiò, pertanto la storia tra due uomini che amano la stessa donna nel film non pare remota), *Cirano di Bergerac* non è solo particolarmente significativo per le distanze del regista dall'Italia e dalla sua contemporaneità (la didascalia iniziale "Paris 1630" evoca la data "1295" posta a sottotitolo del suo primo film *Beatrice d'Este*): sia verso il fascismo che verso il dopoguerra neorealistico, come già verso il dominio nobiliare e altoborghese che pare imporsi sulle vicende dei suoi film muti, Genina accoglierà diverse maschere senza che mai potessero celare il suo vero sentire. Ciò è anche importante su due questioni essenziali del suo cinema: il rapporto tra muto e sonoro, inteso come presenza di voci appartenenti a corpi vivi (e nessuno meglio di lui avrebbe potuto essere il regista di *Prix de beauté*, pur ideato da Pabst e Clair), e il rapporto tra bianco e nero e colore. *Cirano* è evidentemente, nella sua storia stessa, il film su una voce sfuggente (il protagonista "doppia" un amico di cui la donna s'innamora anziché di lui, ma poi la verità, già da Rossana/Maddalena/Linda Moglia presentita, si rivela). Ed è un film pensato in biancoenero ma di cui Genina accoglierà con entusiasmo il colore donatogli in Francia, così come *Maddalena* sarà da lui pensato in biancoenero ma egli farà proprio il colore di Claude Renoir come il più vero per la pelle, le labbra, gli occhi di Marta Toren – colore del primo Technicolor che da anni attende il ritorno in un restauro. Speriamo di aver potuto qui delineare, seppur in estrema sintesi,

connections between films that would otherwise be unimaginable, testifying to the fact that Genina made use of the tricks of an unspecified "collaborator of Georges Méliès" in Femmina, *whereas* Cirano *displays a clear, explicitly Méliès-like approach in the sequence of the Moon depicted with a face and struck in the eye.*
Genina's account provides precise information on Cirano*'s long gestation and difficult distribution, evident in the long period that elapsed between the censor's approval and the film's release in Rome, while an inventive colour version ("with a three-colour process applied to the print", according to Genina's own recollection) – never shown in Italy before its screening at the Giornate –was released in France (although the film was not an Italo-French co-production).*
However, its success in France did not influence the increasingly inert Unione Cinematografica Italiana (UCI), which released the film in Rome almost four years after its completion. Being particularly fond of the project, Genina acted as the film's producer so as to challenge the inertia of UCI, which was about to lose its monopoly and was becoming a passive instrument of the Banca Commerciale, to whom Barattolo, the head of UCI, was in thrall. Genina's memoirs are particularly vivid regarding the shooting of the film, first in France with French actors, then in Italy a year later, where the cast was joined by Italian extras: a reminiscence worthy of Pasolini's La ricotta, *for, as Genina tells it, the director meets an old extra after the film is finished, who proudly tells him, "'Sor Agu', I got the money, but the camera didn't see me. I had some really good naps in the woods!"*
These anecdotes could be further expanded by delving into his relationship with his cousin Mario Camerini, who shot some background skirmishing as the setting for scenes with the leading lady, whom he may also probably have been wooing at the time. (So the film's plot, in which two men love the same woman, does not seem all that fanciful.)
Be that as it may, Cirano di Bergerac *is significant as a further example of the director's distance from Italy and its affairs. Indeed, Genina preferred to keep his distance from both Fascism and post-war neorealism, as well as shunning the aristocratic and upper-middle-class concerns that seem to prevail in the plots of his silent films. He was happy to don different masks, while never allowing them to hide his true feelings. This is also important with regard to two essential issues in his cinema: the relationship between silent films and talkies, i.e., films where voices belong to living bodies (no one could have directed* Prix de beauté *better, even though it was conceived by Pabst and Clair), and the relation between black & white and colour film. As its plot makes quite clear,* Cirano *is a film about a voice's deceptiveness (the protagonist, in love with a woman, agrees to "dub" his friend so he can woo the very same woman, but then the truth, already sensed by Rossana/Maddalena/Linda Moglia, is revealed).* Cirano *was originally meant to be in black & white, but Genina thoroughly endorsed the colour version screened in France, just as he later planned* Maddalena *as a black & white film, only to adopt Claude Renoir's colour as more appropriate for Marta Toren's skin, lips, and eyes (this film was in early Technicolor, and is still awaiting restoration).*

l'importanza di un film e soprattutto di un regista non qualsiasi, perché capace, e non solo nei film pienamente riusciti, di rivelare ciò che agita nel profondo il cinema, la realtà appassionante ma fragile dei suoi paesaggi (magnifica la didascalia "La guerre et l'amour font maintenant partie du paysage") e dei suoi corpi vivi.

SERGIO M. GRMEK GERMANI

La partitura Era il 1995 e mi ero appena laureato alla University of Southern California dove avevo avuto la fortuna di seguire un corso di storia del cinema tenuto dal compianto, grande David Shepard. All'epoca conoscevo David solo come mio professore; non avevo idea che fosse anche un gigante nel mondo della conservazione dei film. Quindi, rimasi piuttosto sorpreso quando un pomeriggio mi telefonò per chiedermi se mi poteva ingaggiare per ri-orchestrare una problematica partitura da lui commissionata per la versione restaurata del film muto del 1923 *Cirano di Bergerac*. Dal momento in cui vidi il film, il suo magico mix di spettacolo cinematografico, struggente desiderio umano e umorismo esilarante inondò la mia mente di melodie e chiesi a David se potevo invece scrivere una nuova colonna sonora, partendo da zero. Volevo per il film un paesaggio musicale che fosse romantico, avventuroso, che cogliesse l'intimità di un'epopea e che fosse giocoso come il film stesso... Con mia grande gioia, lui accettò. Nei mesi successivi composi e revisionai la musica sotto la direzione di David, suonandogli pezzi di 10 minuti man mano che li finivo; in certi giorni era molto soddisfatto, in altri mi diceva: "Mi spiace, ma no", e io riscrivevo. Non molto tempo dopo, la San Diego Symphony presentò in anteprima la mia partitura – fu una grande emozione.

Ma col passare del tempo, tutto ciò che riuscivo a sentire della partitura erano gli elementi che volevo rivedere e migliorare. Per 25 anni ho sperato di avere l'opportunità di farlo ed è stato come un sogno che si è avverato quando, all'inizio dell'anno, Jay Weissberg e Serge Bromberg mi hanno scritto chiedendomi se volevo rivedere la partitura. Durante il lavoro di revisione mi sono reso conto che col tempo il film ha acquisito risonanza e ora mi emoziona ancor più di allora. Con mia grande sorpresa, ho scoperto che c'erano sequenze da me originariamente mal interpretate e avere l'opportunità di correggerle e rimodellare il flusso narrativo del film mi ha dato la sensazione di chiudere finalmente il cerchio.

Sono tanto grato a Jay, Serge, Federica Dini, al maestro Ben Palmer e agli altri delle Giornate per aver reso possibile tutto questo – e in particolare sono grato a David. Grazie per l'opportunità che mi hai dato. Spero che tu mi stia ascoltando da qualche parte, amico mio, e spero che la nuova versione ti piaccia. – KURT KUENNE

I trust this outline has given some idea of the importance of an exceptional film, and above all of an extraordinary director. Genina was able to show, not only in his most successful films, how cinema can stir one, and how enthralling but simultaneously fragile its landscapes can be (witness the magnificent intertitle "La guerre et l'amour font maintenant partie du paysage"), and its living bodies. – SERGIO M. GRMEK GERMANI

The music *It was 1995, and I'd just graduated from USC, where I had the good fortune to take a film history class from the late, great David Shepard. At that time, I only knew David as my professor; I had no idea that he was also a giant in the world of film preservation. So I was quite surprised when he phoned me one afternoon to ask if he could hire me to re-orchestrate a problematic score he'd commissioned for his restoration of the 1923 film* Cyrano de Bergerac. *From the moment I saw the film, its magic blend of cinematic spectacle, aching human longing, and laugh-out-loud humor flooded my head with melodies, and I asked David if I could just write him a new score from scratch instead; I wanted to give the film a musical landscape that was romantic and adventurous, one that captured the intimate within the epic, and was as playful as the film itself. To my great delight, he agreed. For the next several months, I composed and revised under David's direction, playing him each new 10 minutes as I finished them; some days he was very pleased, other days he said, "I'm sorry, but no," and I would rewrite. Not long thereafter, the San Diego Symphony premiered my score, which was an enormous thrill.*

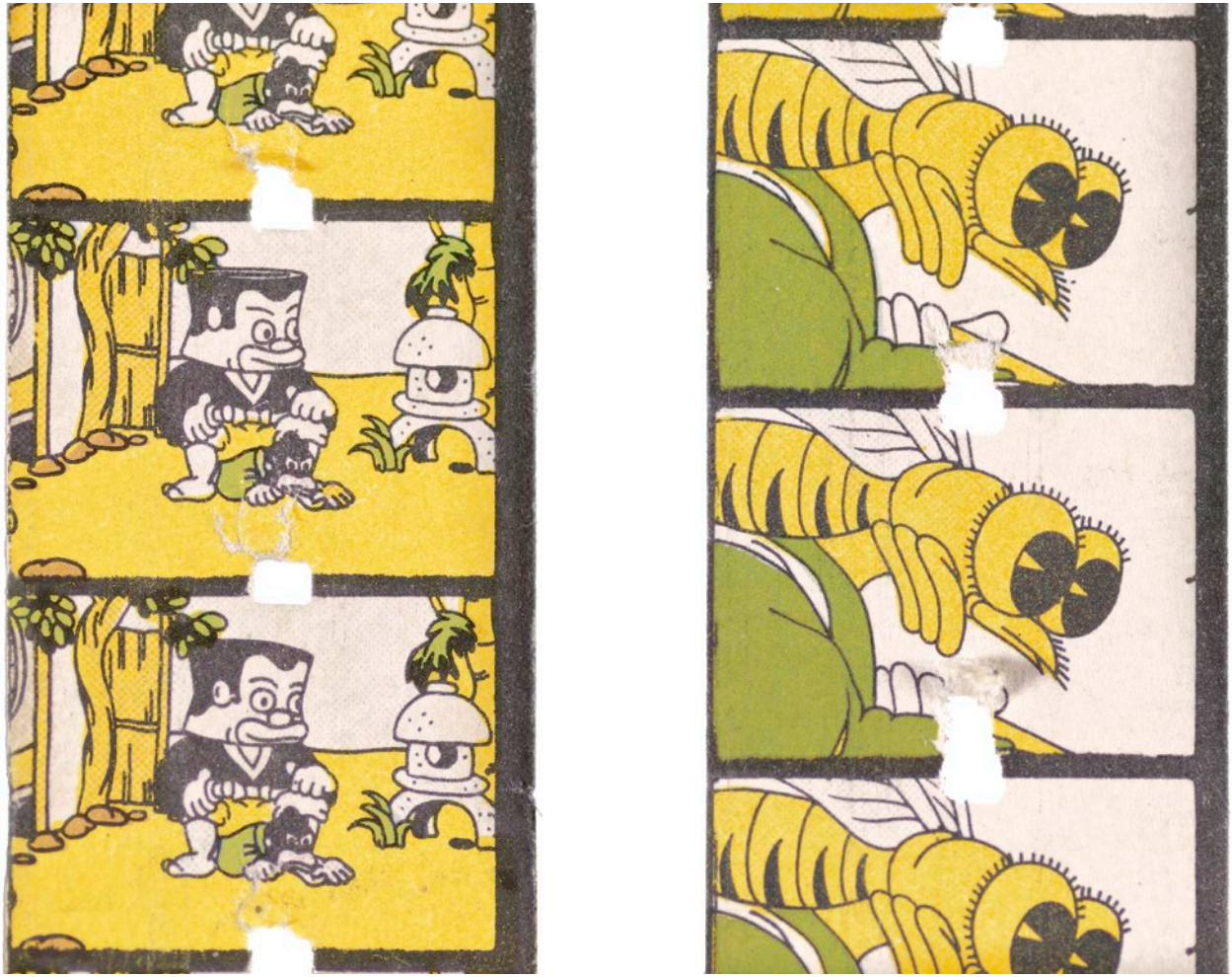
But as time passed, all I could hear in the score were the elements that I wanted to revise and improve. For 25 years, I've hoped to have that opportunity, so it was a dream come true when Jay Weissberg and Serge Bromberg wrote me early this year to ask if I would revisit the score. I discovered while revising that the film has only gained resonance with age, and it moves me even more now than it did then. And to my surprise, I discovered there were sequences I'd misinterpreted in my original composition, and having the opportunity to fix those sequences and resculpt the film's narrative flow felt like I was finally closing an unfinished circle.

I'm so grateful to Jay, Serge, Federica Dini, Maestro Ben Palmer, and everyone at the Pordenone Silent Film Festival for making this possible — and most of all, to David. Thank you for taking a chance on me. I hope somewhere you're listening, my friend, and I hope you like the revision. – KURT KUENNE

Film giapponesi su carta / *Japanese Paper Films*

Dal 1932 al 1938 varie case cinematografiche giapponesi produssero film su carta anziché su celluloide. Questi film utilizzavano per proiezioni domestiche e di vicinato proiettori epidiascopici brevettati, in grado di proiettare materiali sia opachi che trasparenti. I proiettori riflettevano la luce da una striscia di pellicola opaca in una lente che poi proiettava l'immagine su uno schermo.
I singoli film si vendevano in grandi magazzini di carattere popolare, oppure si potevano ordinare direttamente da un catalogo postale. Avevano una lunghezza di 15, 30 o 45 metri e una durata compresa all'incirca tra uno e tre minuti; alcuni film erano però distribuiti su più rulli. I proiettori erano manovrati a mano e quindi non c'era una velocità di proiezione predefinita. Si trattava di film sia d'animazione che girati dal vero (duplicati da fonti in celluloide), in bianco e nero o a colori, e in qualche caso provvisti di una colonna sonora originale su dischi a 78 giri sincronizzata con il film. Le colonne sonore comprendevano musica, effetti sonori e dialoghi, oltre agli interventi dei narratori giapponesi denominati *benshi*. I film giapponesi su carta proponevano quindi un'esperienza visiva alquanto avanzata, con sonoro e colore prima che queste tecnologie diventassero comunemente disponibili nelle sale cinematografiche.
I film stessi sono assai eterogenei. Molti film d'animazione sono tratti da racconti popolari giapponesi, popolati di creature mitiche e figure storiche leggendarie. I film girati dal vero comprendono adattamenti di popolari film giapponesi così come importazioni hollywoodiane ed europee. Troviamo inoltre una serie di pellicole di carattere documentario, antropologico e persino didattico. Film di propaganda a sostegno dello sforzo bellico giapponese negli anni Trenta figurano sia tra i film girati dal vero che tra quelli d'animazione. *I giapponesi sono qui*, per esempio, è un "documentario" animato che ricostruisce la vicenda di una crisi di ostaggi verificatasi in Cina nel 1934.
I film su carta potrebbero sembrare una stranezza, ma non dobbiamo dimenticare che vari apparecchi pre-cinematografici come il flipbook, il fenachistoscopio e il taumatropio, impiegavano tutti la carta. Il Giappone può inoltre vantare una lunga tradizione artigianale legata alla carta: dagli *emakimono* (rotoli di carta) al *kamishibai* (teatro di carta), nel paese il medium cartaceo si utilizza da molto tempo per narrare storie visive. Naturalmente i film su carta non sono un'esclusiva giapponese: i primi cineasti statunitensi copiavano su carta i film in celluloide per depositare i diritti d'autore. Il Giappone fu però il paese che esplorò in maniera più approfondita l'uso della carta come alternativa plausibile alla celluloide.
Nel 1938, con l'intensificarsi dello sforzo bellico, il Giappone vietò l'uso di metalli e acciaio per la fabbricazione di giocattoli domestici. La produzione di proiettori per film di carta si interruppe, e le imprese cessarono gradualmente o riorientarono la propria attività. Dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale si salvarono pochissimi film su carta. Con il passare degli anni le copie su carta superstiti diventarono sempre più delicate, e i collezionisti, i musei e gli archivi

From 1932 to 1938, several Japanese companies produced films on paper rather than celluloid. These films used proprietary epidiascopic projectors for home and neighborhood screenings, capable of screening both opaque and transparent materials. The projectors reflected light off of an opaque filmstrip into a lens which then projected the image onto a screen. Individual films were sold in popular department stores, or could be ordered direct via mail catalogue. Films came in lengths of 15, 30, or 45 metres, running about 1-3 minutes, although some films continued across multiple reels. The projectors were hand-cranked, so there was no set projection speed. Films included animé *and live-action films (duplicated from celluloid sources), came in black & white and color, and some films even had original soundtracks supplied on 78 rpm discs that synchronized with the film. The soundtracks featured music, sound effects, and dialogue, or Japanese narrators called* benshi. *Thus, Japanese paper films represented a fairly advanced viewing experience with sound and color before those technologies were regularly available in the theatrical arena.*
The films themselves are highly eclectic. Many animated films draw on well-known Japanese folktales with mythical creatures and legendary historical figures. Live-action films include abridged versions of popular Japanese films, as well as Hollywood and European imports. In addition, there were a number of documentary, anthropological, and even educational paper films. Propaganda films supporting Japan's 1930s war efforts appear in both live-action and animated form. For example, Japanese People Are Here *is an animated "documentary" that retells the story of a 1934 hostage crisis that occurred in China.*
While films on paper might seem an oddity, we should remember that a number of pre-cinema devices, such as the flip-book, phenakistoscope, and thaumatrope, were all paper-based. Moreover, Japan has a long history of paper craft. From emakimono *(paper scrolls) to* kamishibai *(paper theatre), Japan has long used the medium of paper for telling visual stories. Of course, paper films are not unique to Japan. Early U.S. filmmakers copied celluloid films to paper for copyright deposit purposes. Japan, however, most deeply explored using paper as a projectable alternative to celluloid.*
In 1938, as part of the increasing war effort, Japan banned the use of metal and steel for domestic toys. Projector production for paper films ceased, and the companies slowly folded or refocused their business. Following World War II's devastation, very few paper films survived. Over the years, the surviving paper grew increasingly delicate, and the film collectors, museums, and archives that held paper films were reluctant



[The Battle of the Monkey and the Crab], c.1932-1938 (Toy Film Museum, Kyoto)

che le detenevano riluttavano a proiettarle sugli apparecchi superstiti temendo di danneggiarle ulteriormente. Quindi alcuni film su carta sono sopravvissuti, ma se sapeva assai poco perché in effetti era impossibile visionarli.

Il Japanese Paper Film Project è stato avviato nel 2019 negli Stati Uniti presso la Bucknell University (di Lewisburg in Pennsylvania), con l'obiettivo di elaborare un processo per preservare le copie superstiti di film su carta. Il nostro progetto ha sviluppato un sistema hardware/software denominato *Kyōrinrin* (prendendo nome da uno *yokai* giapponese, ossia uno spirito che protegge i rotoli perduti o mai letti) per digitalizzare i film. A partire dal 2023 il sistema è stato spostato in Giappone, e finora ha digitalizzato più di 225 film superstiti detenuti

to run them on surviving projectors for fear of further damaging the films. Thus, while paper films survived, very little was known about them because they were effectively impossible to view.

The Japanese Paper Film Project started in America in 2019, at Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania), to develop a process for safely preserving surviving paper film prints. Our project developed a hardware/software system called Kyōrinrin *(named after a Japanese* yokai *or spirit that protects lost or unread scrolls) to digitize the films. Beginning in 2023, the system travelled to Japan, and has thus far digitized over 225 surviving films from Japanese museums, film archives, and*

da musei, archivi cinematografici e singoli collezionisti giapponesi. Il ricercatore Tsuyoshi Yamabata (Itabashi Science Museum) stima che vi siano circa 140 titoli di film su carta di cui esiste un'unica copia. Finora il Japanese Paper Film Project ha digitalizzato circa 122 di tali film.
Questo programma delle Giornate costituisce una variegata collezione di film che testimoniano dei diversi modi e generi dei film giapponesi su carta, dai duplicati di film girati dal vero a film d'animazione originali; alcuni di essi sono corredati di didascalie, utili per contestualizzarli. In qualche caso vi è una colonna sonora sincronizzata, mentre i rimanenti film muti sono accompagnati dal Duo Yumeno (Yoko Reikano Kimura al koto e il violoncellista Hikaru Tamaki), cui si devono le musiche originali composte per i film. – Eric Faden

La musica Negli anni Trenta, quando in Giappone si producevano film su carta, nel paese stava prendendo forma anche un nuovo movimento musicale. I musicisti giapponesi tradizionali, come il compositore e interprete del koto Michio Miyagi (1894-1956), inserivano elementi della musica occidentale nelle proprie opere e iniziarono a collaborare con musicisti europei. Forse nel ventunesimo secolo la musica interculturale non è più una novità, ma uno dei nostri obiettivi consiste nel reimmaginare come sarebbe stata la colonna sonora dei film su carta, se i musicisti degli anni Trenta l'avessero composta per koto e violino/violoncello.
Non cerchiamo soltanto di incorporare i generi musicali più diffusi all'epoca (canzoni popolari, jazz e melodie folcloristiche); nei film girati dal vero e dedicati al *chambara* (combattimento giapponese con la spada), il koto cita direttamente brani classici, composti nei periodi Edo (1603-1867) e Meiji (1868-1912) che descrivono scene di battaglie. Utilizziamo anche effetti sonori e suoni percussivi, perché in generale la musica giapponese è più aperta a ciò che la musica classica occidentale potrebbe considerare "rumore".

Yoko Reikano Kimura & Hikaru Tamaki (Duo Yumeno)

individual collectors. Researcher Tsuyoshi Yamabata (Itabashi Science Museum) estimates that there are approximately 140 unique paper film titles. Thus far, the Japanese Paper Film Project has digitized about 122 unique films.
This Giornate programme represents a diverse collection of films that show the different modes and genres of Japanese paper films, from live-action duplicates to original animated films. Some films include title cards to help contextualize them. While a few films have synchronized soundtracks, the remaining silent films are accompanied by Duo Yumeno (Yoko Reikano Kimura on koto and cellist Hikaru Tamaki), who composed original music for the films. – Eric Faden

The Music *When paper films were produced in Japan in the 1930s, a new movement in music was also taking shape there. Traditional Japanese musicians, such as koto performer and composer Michio Miyagi (1894-1956), were incorporating elements of western music into their works and starting to collaborate with European musicians. Cross-cultural music may have lost much of its novelty in the 21st century, but one of our goals is to re-imagine what the soundtrack for paper films may have sounded like if musicians in the 1930s composed for koto and violin/cello.*
We not only try to incorporate kinds of music that were commonly heard in the era – popular songs, jazz, and folk melodies – but in live-action chambara *(Japanese swordplay) films, the koto quotes directly from classical pieces composed in the Edo (1603-1867) and Meiji (1868-1912) periods that depict battle scenes. We also utilize some sound effects and percussive sounds, because Japanese music in general is more open to what Western classical music may consider "noise."*

Yoko Reikano Kimura & Hikaru Tamaki (Duo Yumeno)

Schede redatte da/*All film notes written by* Jake Klavonski and Iaroslava Polusmak.

[FLANDERS' TALES: STORMY NIGHT] (嵐の夜 フランドル童話) [Racconti delle Fiandre: Notte di tempesta] (JP 1935)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 1'42" (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Un'imbarcazione diretta verso la città di Ostenda è colta da una tempesta.
A boat is headed to the town of Ostend when it gets caught in a storm.

[OTSUKI – MR. MOON] (お月さん) [Otsuki – Il Signor Luna] (JP 1935)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'06", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori, ispirato al racconto popolare "Il coniglio sulla luna". Un gruppo di tanuki (cani procioni) celebra il levarsi della luna mentre un coniglio sulla faccia della luna prepara mochi (dolcetti di riso giapponesi).
Animated colour film. A group of tanuki *(raccoon dogs) celebrate the moonrise while a rabbit on the face of the moon makes* mochi *(sweet Japanese rice cakes) in this nod to the folktale "The Rabbit on the Moon".*

[PARADISE ON A DESERTED ISLAND, PART 1] (孤島の楽園, 上) [Paradiso su un'isola deserta, parte 1] (JP 1933)
PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'21" (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Riprese dal vero di gabbiani, con una sequenza time-lapse sulla schiusa delle uova. L'originale in celluloide è ignoto.
Live-action footage of seagulls, with a time-lapse sequence of an egg hatching. The celluloid source is unknown.

URASHIMA TARŌ (浦島太郎) (JP, c. 1933-1938)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 1'41", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Il pescatore Urashima Taro cavalca una tartaruga sulla cresta delle onde dell'oceano. Poi i due si immergono e giungono a un castello sottomarino, dove Taro incontra una principessa. Segue una festa in cui esseri umani e stelle marine danzano. Tratto dal racconto popolare "Otogi Banashi".
Animated colour film. Fisherman Urashima Tarō rides a turtle on top of the ocean waves. They then submerge underwater and arrive at a castle, where Tarō meets a princess, followed by a celebration by dancing people and starfish. Based on the folktale "Otogi Banashi".

[ARAKI MATAEMON, PARTS 1 AND 2] (荒木又右衛門, 上) [Araki Mataemon, parti 1 e 2] (JP, c. 1935-1938)
PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 4'09" (da/*from* 27mm, paper, 2 rls., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Ashiya Kogan Collection, Kyoto.

Estratto da un film girato dal vero (Araki Mataemon: maestro spadaccino, diretto da Kumahiko Nishina, JP 1935). Araki Mataemon, samurai dell'epoca Edo, e suo cognato Watanabe Kazuma vogliono vendicarsi di Kawai Matagoro.
*Extract from a live-action film (*Araki Mataemon: Master Swordsman, *directed by Kumahiko Nishina, JP 1935). Edo-period samurai Araki Mataemon and his brother-in-law Watanabe Kazuma seek revenge on Kawai Matagoro.*

[LIMITED EXPRESS CHUSHINGURA, PARTS 1 AND 2] (特急忠臣蔵 上巻 と下巻) [L'espresso speciale Chushingura, parti 1 e 2] (JP 1935)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 6'25", col., sd. (da/*from* 27mm, paper, 2 rls., col., variable fps); narr: JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Rielaborazione comica degli autentici eventi dei 47 Ronin. Questo film d'animazione a colori, provvisto di colonna sonora, combina l'ambientazione nell'epoca Edo con apparecchiature moderne come macchine fotografiche, motociclette e automobili.
A comic retelling of the real-life events of the 47 Ronin. This colour animation film with a soundtrack combines an Edo-period setting with modern devices such as cameras, motorcycles, and cars.

[SUTAKORA SACCHAN RACCOON DOG BALLOON] (スタコラサッチャン 狸の風船玉) [Il pallone tanuki di Sutakora Satchan] (JP, c.1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'29", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Satchan gonfia un pallone che si trasforma in un *tanuki* (cane procione) vivente. Basato sul personaggio del *manga* di Suihō Tagawa.
Animated colour film. Sacchan inflates a balloon that turns into a living tanuki *(raccoon dog). Based on the* manga *character by Suihō Tagawa.*

[NORAKURO – THE HOT-AIR BALLOON] (のらくろ軽気球の巻) [Norakuro – pallone aerostatico](JP, c.1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'48", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Un cane di nome Norakuro abbandona involontariamente un amico su un pallone aerostatico, e cerca in tutti i modi di salvarlo. Basato sul personaggio del *manga* di Suihō Tagawa.
Animated colour film. A dog named Norakuro accidently strands his friend on a hot-air balloon, and tries different ways to save him. Based on the manga *character by Suihō Tagawa.*

[THE BATTLE OF THE MONKEY AND THE CRAB] (猿蟹合戦) (JP, c.1932-1938) [La battaglia della scimmia e del granchio]
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 2'30", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Kyoritsu Women's University, Yo Sato Laboratory, Tokyo.

Film d'animazione a colori. Una scimmia samurai uccide un granchio samurai, e il figlio del granchio decide di vendicarsi con l'aiuto di alcuni amici. Tratto da un racconto popolare dell'epoca Edo.
Animated colour film. When a monkey samurai kills a crab samurai, the crab's child takes revenge with the help of friends. Based on an Edo-period folktale.

[TRAIN TRIP] (汽車の旅) [Viaggio in treno](JP, c. 1932-1938)
ANIM: Masaki Tozo. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 1'13", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col. [blue monochrome], variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Un treno in viaggio attraverso la campagna. / *Animated colour film. A train travels through the countryside.*

[SKIING] (–スキー) [Sugli sci] (JP 1933)
PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 44" (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film girato dal vero. L'originale in celluloide è ignoto. Alcuni sciatori scendono lungo vari pendii.
Live-action film (celluloid source unknown). Skiers enjoy a variety of slopes.

[FIRST LINE OF NATIONAL DEFENSE] (国防第一線) [Prima linea della difesa nazionale](JP 1934)
PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'50" (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Riprese documentarie girate dal vero di isolani indigeni del Pacifico. / *Documentary live-action footage of indigenous Pacific islanders.*

[JAPANESE PEOPLE ARE HERE] (日本人ここにあり) [I giapponesi sono qui] (JP, c. 1934-1938)
ANIM: ?. PROD: Tsukiboshi. COPIA/COPY: DCP, 3'29", col., sd. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); narr: JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Tsuyoshi Yamabata Collection, Tokyo.

"Documentario" animato a colori, provvisto di colonna sonora, che ricostruisce la vicenda di una crisi di ostaggi verificatasi in Cina nel 1933. / *An animated colour "documentary" with soundtrack, which retells the story of a 1934 hostage crisis that occurred in China.*

[MOMOTARO'S WILD EAGLE CONQUEST] (桃太郎 荒鷲退治) [Momotaro alla conquista dell'aquila selvaggia](JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 2'02", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Momotaro era un eroe popolare dell'epoca Edo rielaborato negli anni Trenta per allinearlo all'intensificarsi delle tendenze nazionalistiche in Giappone. Qui Momotaro vuole vendicarsi di un'aquila che ha disturbato un gruppo di pacifici pinguini.
Animated colour film. Momotaro was an Edo-era folk hero repurposed in the 1930s to align with Japan's more nationalist viewpoint. Here Momotaro seeks revenge upon an eagle that has disturbed a group of peaceful penguins.

[KACHIKACHI YAMA, PART 1] (カチカチ山 上巻 と下巻) [Kachikachi Yama, parte 1] (JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 3'02", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Un coniglio vuole vendicarsi di un malvagio *tanuki* (cane procione). La storia è tratta da un racconto popolare. L'originale è provvisto di colonna sonora. Il film sarà presentato alle Giornate con accompagnamento musicale.
Animated colour film. A rabbit seeks revenge on an evil tanuki *(raccoon dog). Story based on a popular folktale. The original has a soundtrack; the film will be presented silent with musical accompaniment at the Giornate.*

[KACHIKACHI YAMA, PART 2] (カチカチ山 上巻 と下巻) [Kachikachi Yama, parte 2] (JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 3'10", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Un coniglio vuole vendicarsi di un malvagio *tanuki* (cane procione). La storia è tratta da un racconto popolare. L'originale è provvisto di colonna sonora. Il film sarà presentato alle Giornate con accompagnamento musicale.
Animated colour film. A rabbit seeks revenge on an evil tanuki *(raccoon dog). Story based on a popular folktale. The original has a soundtrack; the film will be presented silent with musical accompaniment at the Giornate.*

[PONSUKE'S SHAPESHIFTING TRAINING] (ポンスケ化け修業) [Ponsuke si allena alle metamorfosi](JP 1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 2'07", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Ponsuke si lamenta di non essere capace di cambiare forma. Corre ad aiutare alcuni polli e poi scopre un libro sulle metamorfosi. Basato sul personaggio ideato nel 1934 dall'animatore Ikuo Oishi.
Animated colour film. Ponsuke laments over his inability to shapeshift. After helping some chickens, he discovers a book on shapeshifting. Based on the 1934 character by animator Ikuo Oishi.

[FISHING AROUND] (レフ坊の魚つり) [A pesca] (JP 1936)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'37", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Un ragazzo di nome Reffie ignora un cartello con la scritta "Divieto di pesca", si tuffa in acqua e combatte contro una piovra.
Animated colour film. A young boy named Reffie disregards a "No Fishing" sign, dives into the water, and fights an octopus.

[REFFIE'S ROCKET] (レフ坊のロケット) [Il razzo di Reffie](JP 1937)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'08", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Reffie si reca in un osservatorio astronomico e nota che la faccia della luna gli sta mostrando la lingua. Per vendicarsi Reffie lancia un razzo che va a schiantarsi sulla luna e la trasforma in una mezzaluna.
Animated colour film. Reffie goes to an observatory and notices that the face of the moon is sticking its tongue out at him. As revenge, Reffie crashes a rocket into the moon, turning it into a crescent moon.

[CELL 2455, DEATH ROW] [Cella 2455, braccio della morte](JP, c. 1955)
ANIM: ?. COPIA/COPY: DCP, 1'01" (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film amatoriale realizzato a mano, ritrovato sul retro di un altro film su carta, comprendente indicazioni sulla sala, prezzi di ingresso e la ricostruzione di una scena di inseguimento tratta dal film noir americano del 1955 *Cella 2455, braccio della morte.*
An amateur handmade film found on the reverse side of another paper film, which includes theatrical signage, admission prices, and a recreation of a chase scene from the 1955 American film noir Cell 2455, Death Row.

[THE UNBEATABLE OHEI'S BANDIT EXTERMINATION] (無敵凹兵の怪賊退治) [Lo sterminio dei banditi dell'invincibile Ohei] (JP 1933)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'34", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Durante una passeggiata serale Ohei cade in un'imboscata tesa da banditi che in realtà sono personaggi della storia e della mitologia giapponese, come il leggendario monaco Sohei e un *Oni* (demone) con tre occhi.
Animated colour film. While on an evening walk, Ohei is ambushed by bandits from Japanese history and mythology, such as the legendary Monk Sohei and a three-eyed Oni *(demon).*

[THE UNBEATABLE OHEI'S KAPPA DANCE] (無敵凹平かつぱ踊) [La danza dell'invincibile Ohei con il kappa] (JP 1936)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 2'30", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. L'invincibile Ohei viene in aiuto di un *kappa* (creatura acquatica) cui è stata sottratta la *sara* (la cavità simile a un piatto che reca sulla sommità del capo). Ohei sgomina vari banditi mentre il *kappa* recupera la *sara* che gli era stata rubata.
Animated colour film. The Unbeatable Ohei helps a kappa *(water creature) whose* sara *(head dish) was stolen. Ohei defeats several bandits while the* kappa *reclaims its stolen head dish.*

[KAPPA ODORI] (かっぱ踊り) (JP, c. 1935-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'46", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Machiko Kusahara Collection, Tokyo.

Film d'animazione a colori. Ohei viene condotto al lago in cui risiedono i *kappa* (creature acquatiche). Il re dei *kappa* annuncia che si terrà una festa in onore di Ohei, e i *kappa* celebrano con rulli di tamburi e danze.
Animated colour film. Ohei is brought to the lake where the kappa *(water creatures) reside. The* kappa *king announces there will be a celebration for Ohei, and the* kappa *celebrate with drums and dancing.*

[MILITARY PARADE, PART 1] (軍国祭 上巻) [Parata militare, parte 1](JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: Katei Toki. COPIA/COPY: DCP, 2'58", col., sd. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., sd., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori provvisto di colonna sonora. Soldati, generali ed elefanti marciano in battaglia accompagnati da vari tipi di equipaggiamenti, tra cui autoblindo, un treno, carri armati, aeroplani e un dirigibile.
Animated colour film with music and effects soundtrack. Soldiers, generals, and elephants march into battle accompanied by different kinds of equipment, including armoured cars, a train, tanks, airplanes, and a dirigible.

[TONKICHI'S ADVENTURE] (豚吉の冒険) [L'avventura di Tonkichi] (JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'30", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Tonkichi vola attraverso i cieli su un aeroplano ma finisce su un'isola deserta, ove incontra vari animali selvaggi: dapprima un leone, poi una scimmia. Quando un coccodrillo lo ingoia si risveglia (nel proprio letto).
Animated colour film. Tonkichi flies through the sky on a plane but ends up stranded on a desert island, encountering different wildlife, first a lion, and then a monkey. Just as he's swallowed by a crocodile he wakes up, in his own bed.

[FLOWER GARDEN DANCE] (花園のダンス) [La danza dei fiori nel giardino](JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 1'35", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori. Una fanciulla acquista dei fiori e una fata si offre di renderli magici. La fanciulla segue le istruzioni della fata e pianta i fiori. Il Giorno dopo i fiori, crescendo, si trasformano in piccoli personaggi e iniziano a danzare, per la gioia della fanciulla e degli animali vicini.
Animated colour film. A girl purchases some flowers and a fairy offers to enchant them. The girl follows the fairy's instructions and plants the flowers. The next day, the flowers grow into small characters and start dancing, to the amusement of the girl and the animals nearby.

[TREASURE CHEST] (たから箱) [Lo scrigno del tesoro] (JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 35", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Un orso e una tigre trovano uno scrigno con un tesoro: per deciderne la proprietà, si sfidano in una gara di corsa. L'orso vince, ma un uccello si porta via lo scrigno incustodito.
Animated colour film. A tiger and a bear both find a treasure chest. They agree to a race to decide its ownership. The bear wins; however, the unattended treasure chest is stolen by a bird, who flies onto a branch with it. The bird opens it and a jack-in-the box pops out.

[ANIMAL OLYMPICS, PARTS 1 AND 2] (動物オリンピック, 上下巻) [Le olimpiadi degli animali, parti 1 e 2] (JP 1935)
ANIM: Iwata Torinosuke (岩田 酉介). PROD: Katei Toki. copia/copy: DCP, 6'59", sd. (da/*from* 27mm, paper, 2 rls., sd., variable fps); *voiceover:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Film d'animazione con colonna sonora. Gli animali partecipano a vari eventi sportivi olimpici. Il film illustra tutti i particolari, dalla cerimonia di apertura a un coro di animali, fino al radiocronista che commenta gli eventi.
Animated film with soundtrack. Animals participate in various Olympic sporting events. The film features everything from an opening ceremony and an animal chorus to a radio announcer commentating the events.

[THE PHANTOM DOUBLOT] (怪人ダブロット) [La coppia di fantasmi] (JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: Tsukiboshi. COPIA/COPY: incompl., DCP, 3'05", col., sd. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., sd., variable fps); *narr:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.

Film d'animazione a colori incompleto con colonna sonora. Un padre racconta al figlio la storia di un tesoro nascosto in un castello infestato dagli spettri. Ma si dice che coloro che vanno alla ricerca del tesoro non facciano più ritorno…
Incomplete animated colour film with soundtrack. A father tells his son about a hidden treasure in a haunted castle. However, it is said that those who seek the treasure never return…

[RACCOON DOG BELLY DRUMMING] (狸バヤシ) [Il cane procione si tamburella la pancia](JP, c. 1932-1938)
ANIM: ?. PROD: REFCY. COPIA/COPY: DCP, 2'02", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., col., variable fps); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Ashiya Kogan Collection, Kyoto.

Film d'animazione a colori. Vari *tanuki* (cani procioni) si tamburellano la pancia, ma un *tanuki* particolarmente magro non ci riesce. Trova una pompa, si gonfia e vola via come un pallone sopra i tetti della città, per atterrare infine sulla statua del famoso samurai del diciannovesimo secolo Saigō Takamori.
Animated colour film. Several tanuki *(raccoon dogs) drum their bellies, but one skinny* tanuki *cannot. He finds a pump, inflates himself, and flies away like a balloon into the city, finally landing on a statue of the famous 19th-century samurai Saigō Takamori.*

Ringraziamenti / *Acknowledgements*
Il Japanese Paper Film Project desidera ringraziare la Yanai Initiative per la presentazione congiunta di questo programma. Sono stati inoltre preziosi partner del nostro progetto i seguenti enti e le seguenti persone / *The Japanese Paper Film Project wishes to thank the Yanai Initiative for co-presenting this programme. The following institutions and individuals have also been invaluable partners in our project:*
The Toy Film Museum (Yoneo e Fumiyo Ota), Natsuki Matsumoto, Kanako Fukushima, Itabashi Science and Education Museum (Tsuyoshi Yamabata), Machiko Kusahara, Yo Sato, Joanne Bernardi, Elizabeth Armstrong, Michael Emmerich.

Evento del mercoledì / *Mid-Week Event*

THE GERMAN RETREAT AND BATTLE OF ARRAS (GB 1917)
DID/TITLES: Captain J. C. Faunthorpe. PHOTOG: Geoffrey Herbert Malins, Harry Charles Raymond, John Benjamin McDowell, Herbert Frederick Baldwin. PROD: Topical Film Company. SPONSOR: War Office Cinematograph Committee. DIST: William Frederick Jury. TRADE SHOW: 06.06.1917. PREMIÈRE: 25.06.1917. COPIA/COPY: DCP, 76'35", col. (da/*from* 35mm, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Imperial War Museums (IWM), London.

Partitura composta da / *Score composed by* Laura Rossi; esecuzione / *performed by:* Orchestra da Camera di Pordenone & Coro del Friuli Venezia Giulia; direttore/*conductor:* Andrej Goričar.

The German Retreat and Battle of Arras (Ritirata tedesca e battaglia di Arras) documenta la grande offensiva sferrata dall'esercito britannico a Pasqua del 1917, sul fronte occidentale, durante la prima guerra mondiale. Terzo di una trilogia di lungometraggi ufficiali sulle campagne condotte dall'esercito in Francia e in Belgio, dopo *Battle of the*

The German Retreat and Battle of Arras *records the British Army's big 1917 Easter offensive on the Western Front during the First World War. The third in a trilogy of official feature-length films about the Army's campaigns in France and Belgium – preceded by* Battle of the Somme *(1916)*

Somme (*Battaglia della Somme*; 1916) e *Battle of the Ancre and Advance of the Tanks* (Battaglia dell'Ancre e avanzata dei carri armati; 1917), *Battle of Arras* è il meno noto della serie, ma è di grande bellezza e visivamente più variato, come risulta evidente da questo nuovo restauro digitale, frutto della collaborazione tra gli Imperial War Museums (IWM) e l'Università di Udine.

Battle of Arras fu filmato da quattro operatori di cinegiornali, Geoffrey Malins, Harry Raymond, John McDowell ed Herbert Baldwin. Vestiti con uniformi dell'esercito, ricevettero vitto e alloggio dall'esercito e furono condotti a visitare le zone di guerra su un'automobile dell'esercito. Non erano liberi di effettuare riprese in luoghi di loro scelta; di solito erano "guidati" dal capitano J. C. Faunthorpe, ufficiale del servizio informazioni militare e direttore militare delle operazioni cinematografiche, e dipendevano dall'esercito per l'accesso ai campi di battaglia, oltre che per le informazioni sugli avvenimenti e sui soggetti che potevano filmare.

Il film fu finanziato dal War Office Cinematograph Committee e prodotto dalla Topical Film Company, organizzazione formata dai principali documentaristi e operatori di cinegiornali. Non esiste una documentazione relativa alla produzione del film e, a parte gli operatori, non ne conosciamo gli autori; l'unica altra persona menzionata è William F. Jury, il direttore logistico. Si presume che il montaggio e le didascalie siano stati realizzati con lo stesso metodo impiegato per i precedenti grandi film della serie *Battle*: gli operatori riportavano a Londra la pellicola impressionata e i loro appunti sul materiale girato; i filmati venivano poi montati da un ignoto produttore cinematografico, coadiuvato da uno (o più di uno) degli operatori, mentre il capitano Faunthorpe scriveva tutte le didascalie ed era incaricato della direzione complessiva. Successivamente alcuni ufficiali del War Office assistevano alla proiezione di un montaggio preliminare, che era poi inviato al quartier generale dell'esercito in Francia per un ulteriore esame e altri interventi di censura. Eventuali tagli indicati dall'ufficio censura si effettuavano a Londra.

A un primo sguardo *Battle of Arras* sembra seguire il modello dei film dedicati alla battaglia della Somme: la durata è pressoché identica a quella di *Battle of the Somme* e la struttura tematica è simile, ma da un esame più attento emergono differenze importanti. La prima parte di *Arras* non descrive i preparativi dell'offensiva della fanteria, ma è dedicata quasi interamente a "*The German Retreat*": immagini del territorio francese devastato dai tedeschi nella loro ritirata verso la linea Hindenburg, con i crateri prodotti dall'artiglieria nelle strade, le chiuse e i ponti distrutti lungo la Somme e gli alberi da frutto abbattuti. Nelle sequenze successive il film segue solo alla lontana lo schema di *Somme* e *Ancre*. Colpisce soprattutto l'assenza, a metà del film, di una scena culminante in cui i soldati britannici si lanciano all'assalto; assistiamo invece a due emozionanti incursioni nelle trincee nemiche, in cui la cinepresa segue gli uomini che escono allo scoperto e si abbassano per correre tra nuvole di fumo verso le trincee. Poi gli incursori fanno ritorno in ordine sparso, con il volto cupo e il respiro affannoso, ignorando la cinepresa. Le

and Battle of the Ancre and Advance of the Tanks *(1917)* – Battle of Arras *is the least known of the series, but beautiful and visually more varied, as demonstrated in this new digital restoration, the fruit of a collaboration between the Imperial War Museums (IWM) and the University of Udine.*

Battle of Arras *was filmed by four newsreel cameramen, Geoffrey Malins, Harry Raymond, John McDowell, and Herbert Baldwin. The cameramen were given Army uniforms to wear, and were housed and fed by the Army and transported around the battle zones in an Army car. They were not free to film where they wished; they were usually "conducted" by Captain J. C. Faunthorpe, an officer from Military Intelligence and the Military Director of Kinematograph Operations, and they depended on the Army for access to the battlefields and information about what was happening and the subjects they could film.*

The film was sponsored by the War Office Cinematograph Committee, and produced by the Topical Film Company, an organization made up of leading newsreel and factual filmmakers. There are no records about the production of the film, and other than the cameramen we do not know who made it; the only other named person is William F. Jury, the Booking Director. It is assumed that the editing and titling of the film was done in the same way as the previous big Battle *films, the cameramen bringing back the exposed footage and their notes of what they shot to London, where the footage was edited by an unnamed commercial film producer, assisted by one or more of the cameramen, with Captain Faunthorpe writing all the titles and in overall charge. Once the footage was edited, a rough cut was screened to War Office officials and then sent to Army General Headquarters in France for more scrutiny and censorship. Any cuts identified by the Chief Censor were made back in London.*

At first Battle of Arras *seems to follow the model of the Somme campaign films – it is around the same running time as* Battle of the Somme*, and has a similar thematic structure, but closer inspection shows that it differs in important respects. Instead of the opening concentrating on the preparations for the infantry offensive, most of the first part of* Arras *is devoted to* "The German Retreat" *– scenes of French territory laid waste by the Germans as they withdrew to the Hindenburg Line: shell craters in roads, destroyed bridges and locks on the river Somme, and cut-down fruit trees. Thereafter the film only very lightly follows the pattern of* Somme *and* Ancre*. Most striking is that there is no mid-film climax of British soldiers going "over the top"; instead, there are two gripping trench raids, the camera following the men as they pop up, then crouch-run among clouds of smoke to the enemy trenches. The raiders straggle back later, grim-faced and breathing hard, oblivious to the camera.*

didascalie riferiscono che nelle incursioni sono stati "catturati prigionieri" e ottenute "preziose informazioni", mentre dai documenti risulta che i sudafricani e i Cameronians (fucilieri scozzesi) subirono gravi perdite.

Sono inoltre poche le riprese realizzate nelle trincee. Abbondano invece i movimenti sul terreno di truppe e anche di reparti di cavalleria e artiglieria ippotrainata, che rispecchiano i successi dell'offensiva britannica nelle prime fasi della battaglia di Arras. C'è un'altra importante differenza: il film *Arras* dedica uno spazio assai minore ai feriti e all'assistenza loro fornita nei posti di medicazione presso i campi di battaglia, che erano invece aspetti importanti e dolenti caratteristiche dei due film precedenti. C'è un'inquadratura di caduti tedeschi, ma non vediamo caduti britannici. *Battle of Arras* ripropone le situazioni consuete di questo genere di film, ma le rende in qualche modo più intense: la cinepresa si mescola più da vicino agli stoici Tommies eternamente allegri, e oltre alle sinistre panoramiche di un paesaggio sconvolto dalla guerra ci mostra affascinanti vedute del territorio francese appena liberato. Una caratteristica peculiare di *Arras* è l'uso del colore: sezioni colorate a mano e didascalie in rosso, create per accentuare uno stato d'animo, sottolineano le esplosioni e aggiungono un tocco di naturalismo realistico ad alcune inquadrature: il blu per il fiume e il cielo, il marrone per il suolo.

The German Retreat and Battle of Arras, 1917. (Imperial War Museum, London)

Battle of Arras fu accolto positivamente dalla stampa. Confrontandolo con *Somme* e *Ancre*, i critici notarono soprattutto i movimenti di macchina, a loro avviso più dinamici e più vicini all'azione. Benché mancasse una scena di assalto dalle trincee, i commentatori rimasero colpiti dal modo in cui erano rappresentate la guerra in campo aperto e le incursioni nelle trincee. Tutte le recensioni sottolinearono l'ampia gamma di temi trattati nel film, e in particolare le scene della distruzione provocata dalla politica di "terra bruciata" praticata dai tedeschi, oltre all'impatto della guerra sul paesaggio. Come sempre, si esprimeva ammirazione per il valore, il buonumore e la forza d'animo dei soldati di fanteria.

Il restauro si è basato su una relazione di Elena Nepoti (che attualmente è Film Conservation Manager presso il BFI) e su un esaustivo

The intertitles relate that the raids brought "back prisoners" and "valuable information", while documents record that the South Africans and the Cameronians (Scottish Rifles) had many casualties.

There are also fewer shots in the trenches. Instead there is a lot of movement by troops and even cavalry and horse-drawn cannons above ground, reflecting the successes of the British offensive at the start of the Battle of Arras. Another important difference is that the Arras *film gives far less time to the wounded and their treatment at battlefield dressing stations, which was such a feature and a mournful characteristic of the two previous films. There is a shot of the German dead, though not of the British dead.*

Battle of Arras *has the familiar tropes of the genre, but they are somehow more intense: the camera mingles more closely with the stoic, ever-cheerful Tommies, and in addition to haunting panning shots of the war-ravaged landscape, there are fascinating views of newly liberated French territory. A special feature of* Arras *is the use of colour: hand-coloured sections and red intertitles, created to add mood, highlight the explosions, and add a realistic naturalism to some shots – blue for the river and sky, brown for the soil.*

Battle of Arras *was well received by the press. Comparing it with* Somme *and* Ancre*, reviewers were impressed with the camerawork, which they felt was more dynamic and closer to the action. Though there wasn't an "over-the-top" scene, commentators were affected by the coverage of open warfare and the trench raids. All the reviews remarked on the variety of topics covered in the film, especially the scenes of destruction created by the German "scorched earth" policy and the impact of warfare on the landscape. As ever, there was admiration for the bravery, humour, and fortitude of the infantrymen.*

The restoration was based on a report by Elena Nepoti (now Film Conservation Manager, BFI) and a comprehensive Edit Decision List used to guide the restoration in 2022-23. Along

elenco di decisioni di montaggio usato per guidare il restauro nel 2022-23. Accanto ai master degli IWM, conservati sin dai primi anni Venti, i curatori hanno individuato copie di *Battle of Arras* in archivi americani, francesi, tedeschi e portoghesi. Il restauro definitivo si è basato sui master degli IWM e su una copia nitrato in portoghese proveniente dalla Cinemateca Portuguesa, in cui le scene erano nello stesso ordine della versione britannica, e che inoltre recava le sezioni colorate (didascalie in rosso, imbibizione, e inquadrature imbibite e virate) mancanti nei master degli IWM. Alcune didascalie mancanti sono giunte anche dalla National Archives and Records Administration (NARA) e dalla Library of Congress.

I master degli IWM sono stati scansionati a Londra presso R3store, e poi inviati all'Università di Udine, dove un gruppo di studenti di restauro dei film, guidato dagli istruttori Simone Venturini e Gianandrea Sasso, ha avviato l'assemblaggio e il restauro, valendosi di periodici incontri con curatori, archivisti e consulenti degli IWM.

Ricreati per la prima volta dagli anni Venti del secolo scorso, i colori sintetizzati digitalmente si basano sull'attenta analisi di un rullo di fotogrammi colorati del film, accantonati da una generazione precedente di archivisti cinematografici degli IWM, e della copia portoghese. Avviato all'indomani del COVID (tutte le discussioni si sono svolte online), il restauro ha dato luogo a una collaborazione proficua e la proiezione definitiva del DCP si è tenuta presso la sede di Berkhamsted del BFI il 7 giugno 2023. – Toby Haggith

La musica Per completare il restauro la compositrice Laura Rossi ha scritto le musiche corali che accompagnano il film. Il libretto comprende dodici poesie e testi scritti all'epoca della prima guerra mondiale; sette furono composti proprio durante la battaglia di Arras. Laura ha anche curato l'arrangiamento delle musiche di cinque canzoni, tutte strettamente legate alla guerra. Selezionandole, ella ha scelto di rispecchiare l'esperienza di tutti i combattenti; vi sono testi di autori francesi, tedeschi, australiani e britannici. La composizione e la registrazione delle musiche è stata resa possibile dal generoso sostegno della David Lean Foundation. – Toby Haggith

Avendo già composto le musiche per *Battle of the Somme* e *Ancre*, è stato per me un onore completare la trilogia di questi importanti film storici. A *Somme* ho dedicato una partitura per orchestra sinfonica completa, ad *Ancre* una partitura per orchestra da camera e ad *Arras* una partitura per coro e formazione da camera. Dal momento che in questo film, rispetto ai primi due, sono più frequenti le riprese di gente del luogo, di battaglioni e delle conseguenze della battaglia, ho deciso che la soluzione più opportuna sarebbe stata un brano corale che utilizzasse poesie e testi, scritti soprattutto dai soldati che parteciparono alla battaglia. All'interno della partitura ho anche arrangiato alcune canzoni, e ho ascoltato le registrazioni, conservate presso gli IWM, delle testimonianze dei soldati che narravano le proprie esperienze. Ho scoperto il nastro, veramente toccante, di un soldato che aveva combattuto ad Arras e rievoca le canzoni cantate insieme ai suoi commilitoni; comincia a cantare, intonando le parole "Quando

with the IWM masters, held since the early 1920s, curators located copies of Battle of Arras *in American, French, German, and Portuguese archives. The final restoration was based on the IWM masters and a Portuguese-language nitrate print from the Cinemateca Portuguesa, which had the same scene order as the British version, as well as the coloured sections (red intertitles, tinting, and tinted and toned shots) that were missing from the IWM masters. The National Archives and Records Administration (NARA) and the Library of Congress also provided some missing titles.*

Scanning of the IWM masters took place at R3store in London. They were then sent to the University of Udine, where a team of film restoration students led by instructors Simone Venturini and Gianandrea Sasso undertook the assembly and restoration, guided by regular meetings with IWM curators, archivists, and advisors.

Recreated for the first time since the 1920s, the digitally synthesized colours are based on careful analysis of a reel of coloured frames from the film set aside by an earlier generation of IWM film archivists and the Portuguese copy. Begun in the aftermath of COVID with all discussions held online, the restoration was a fruitful collaboration, with the final screening of the DCP taking place at BFI Berkhamsted on 7 June 2023. – Toby Haggith

The Music *To complete the restoration, composer Laura Rossi wrote choral music to accompany the film. The libretto comprises 12 poems and texts written in the era of the First World War, with 7 written during the Battle of Arras itself. Laura also arranged the music for 5 songs, all strongly connected to the war. In these selections, she chose to reflect the experience of all the combatants; there are texts from French, German, Australian, and British writers. The composing and recording of the music was made possible by the generous support of The David Lean Foundation. – Toby Haggith*

Having previously scored Battle of the Somme *and* Ancre, *it was an honour to complete the trilogy of these important historical films. I scored the* Somme *for full symphony orchestra,* Ancre *for chamber orchestra, and* Arras *for choir and chamber ensemble. As this film has more footage of local people, battalions, and the battle's aftermath compared to the other two, I decided it would work well as a choral piece using poetry and text, mainly written by the soldiers who were there. I also arranged a few songs as part of the score, and listened to IWM recordings of soldiers talking about their experiences. I found an incredibly moving tape of a soldier who was at Arras, talking about the songs they sang; he breaks into song, singing "When this wicked war is over". I decided to use this for the end credits, and wrote an orchestral accompaniment for it - it's an incredibly powerful and poignant ending to the film.*

questa maledetta guerra finirà". Ho deciso di utilizzarlo per i titoli di coda, aggiungendovi un accompagnamento orchestrale, per concludere il film su una nota di grande intensità e commozione.
Durante le mie ricerche ho visitato per due volte i campi di battaglia della Somme; ho scoperto che il mio prozio Fred era stato un barelliere ed è possibilissimo che compaia in questi film. Ho conservato i suoi diari e ho seguito le sue orme sui campi di battaglia. Questo stretto legame personale con il film e la battaglia, unito alla lettura dei suoi diari, mi ha aiutato a comprendere in maniera più profonda ciò che i soldati dovevano provare allora, e a immedesimarmi nel loro punto di vista. – Laura Rossi

During my research I visited the Somme battlefields twice, and discovered my Great Uncle Fred was a stretcher bearer, and may well be in these films. I have his diaries, and retraced his footsteps across the battlefields. This close personal connection to the film and the battle, and reading his diaries, helped give me a deeper understanding of what it must have been like to be there, and helped me to write it from the soldiers' perspective. – Laura Rossi

Evento del mercoledì / *Mid-Week Event*

PALESTINE – A REVISED NARRATIVE (LB 2024)
MONT/ED, MUS: Cynthia Zaven. SD. DES: Rana Eid. COPIA/COPY: DCP, 29'17"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Imperial War Museums (IWM), London.

Accompagnamento musicale dal vivo / *Live musical accompaniment:*
Cynthia Zaven, pianoforte; Rana Eid, sound design.

Nel gennaio 2024 ho ricevuto da Rabih el Khoury a Berlino l'invito a comporre un cineconcerto da eseguire in occasione dell'ALFILM, il festival del cinema arabo di Berlino. Il cineconcerto doveva basarsi sui clip digitalizzati dei filmati a 35mm girati in Palestina durante la prima guerra mondiale, concessi dagli Imperial War Museums.
Avevo visto molte fotografie della Palestina risalenti alla fine del diciannovesimo secolo, ma nessuna reale ripresa filmata di quel periodo, realizzata nelle varie zone del paese: da Gaza e Gerusalemme a Betlemme, Nazareth e Giaffa. La scoperta di questo materiale è stata travolgente. Benché si tratti in gran parte di propaganda per l'esercito britannico che combatteva contro l'impero ottomano, alcune scene delle variegate comunità di musulmani, cristiani ed ebrei e della loro vita quotidiana erano particolarmente commoventi, soprattutto nel momento in cui è in corso la cancellazione di queste stesse immagini di coesistenza, e Gaza viene sradicata. Ho accettato con entusiasmo il progetto, tanto più sapendo che Rana Eid, mia tradizionale amica e collaboratrice, era stata a sua volta invitata a curare il sound design del film.
Dopo aver visionato i 77 clip, di vario contenuto, che abbracciavano un periodo di quattro anni (1914-18), ho iniziato a selezionare quelli che erano maggiormente in armonia con il progetto. Rimaneva però una domanda: cosa significava guardare al passato attraverso immagini costruite dallo sguardo del colonizzatore?
Sono partita collocando questo materiale nel suo contesto storico, e organizzando le riprese, almeno in un primo tempo, in ordine cronologico: il generale Allenby che conduce uno dei più grandi eserciti del Medio Oriente dall'Egitto verso Gaza, Tulkarem, e poi Giaffa e Gerusalemme. E così è cominciato il processo di montaggio. La partitura creata per la colonna sonora è stata composta in

In January 2024, I received a call from Rabih el Khoury in Berlin, inviting me to create a cine-concert to be performed at ALFILM / Arab Film Festival Berlin. The cine-concert would be based on digitized 35mm film clips shot in Palestine during World War I, courtesy of the Imperial War Museums.
I had seen many photographs of Palestine dating back to the late 19th century, but I had never before watched actual film footage from that era, captured throughout the land – from Gaza and Jerusalem to Bethlehem, Nazareth, and Jaffa. Discovering this material was overwhelming. Although most of it was propaganda for the British Army fighting the Ottomans, some of the scenes of the diverse communities of Muslims, Christians, and Jews and their everyday lives was particularly moving. Especially at a time when those very images of co-existence were being erased, and Gaza eradicated. I wholeheartedly accepted the project. All the more so knowing that my longtime collaborator and friend, Rana Eid, was also invited to create the film's sound design.
After viewing the 77 clips, varied in content and spanning 4 years (1914-18), I began selecting those that resonated with the project most. One question remained, however: What did it mean to look at the past through images shaped by the colonizer's gaze?
I started by placing this material within its historical context, and organizing the footage, at least initially, in chronological sequence: General Allenby leading one of the largest armies in the Middle East from Egypt toward Gaza, Tulkarem, and then Jaffa and Jerusalem. And so the editing process began. The

Palestine – A Revised Narrative, 2024. (Imperial War Museum, London)

parte prima che fosse portato a termine il sound design, in parte in un momento successivo.
Montaggio e musica hanno in comune un elemento fondamentale: il ritmo. Il ritmo contribuisce a unificare le componenti disparate di un film in un insieme coerente e coinvolgente. Il sound design può rafforzare il ritmo introducendo trame e contrasti che ne approfondiscono il significato. Quando Rana ha aggiunto i suoi ricchi strati di suono (una composizione tratta da registrazioni digitalizzate di nastri Nagra che aveva scoperto a casa dei suoceri, originari di Haifa) la seconda parte del lavoro, il vero e proprio cineconcerto, mi è diventata assai più chiara. Anziché fungere da convenzionale accompagnamento per un film muto, la mia interpretazione sarebbe stata concepita per integrare le immagini e il paesaggio sonoro esistenti, e allacciare un dialogo con essi. Questo confondersi dei confini tra sound design e musica, o in questo caso tra sound design e i suoni del mio pianoforte preparato, rispecchia il genere di ambiguità che Rana e io amiamo esplorare in generale nel nostro lavoro per il cinema.
Suonando direttamente sulle corde e sul meccanismo stesso, mi è stato possibile tuffarmi sotto la superficie, dove l'imprevedibilità e la tessitura rivelano un diverso tipo di suono, e forse un diverso genere di verità. Come la Palestina, il pianoforte preparato è diventato non tanto uno strumento funzionante, quanto piuttosto un paesaggio: fragile, fratturato, ma ancora vivo.
Se l'immagine era controllata dal colonizzatore, il suono e la musica ci hanno offerto lo spazio in cui rivendicare la narrazione alle nostre condizioni. – Cynthia Zaven

score that was created for the soundtrack was partly composed before the sound design was finalized, partly afterwards.
Editing and music share a fundamental element: rhythm. Rhythm helps unify disparate components of a film into a coherent engaging whole. Sound design can reinforce the rhythm by introducing contrasts and textures that deepen meaning. When Rana added her rich layers of sounds – a composition made from digitized recordings of Nagra tapes she had discovered at her in-laws' home, originally from Haifa – the second part of the work, the actual cine-concert, became much clearer to me. Rather than serving as a conventional accompaniment for a silent film, my performance would be designed to complement and enter into dialogue with the existing soundscape and image. This blurring of lines between sound design and music, or in this case between sound design and the sounds of my prepared piano, reflects the kind of ambiguity that Rana and I like to explore in our work for cinema in general.
Playing directly on the strings and the mechanism itself allowed me to dive beneath the surface, where unpredictability and texture reveal a different kind of sound – and perhaps a different kind of truth. Like Palestine, the prepared piano became less a functioning instrument, and more a landscape: fragile, fractured, yet still alive.
If the image was controlled by the colonizer, then sound and music provided the space where we could reclaim the narrative on our own terms. – Cynthia Zaven

OUR HOSPITALITY (ACCIDENTI… CHE OSPITALITÀ!) (US 1923)

REGIA/DIR: Buster Keaton, Jack Blystone. SCEN: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph Mitchell. PHOTOG: Elgin Lessley, Gordon Jennings. SCG/DES: Fred Gabourie. COST: Walter Israel. CAST: Buster Keaton (*Willie McKay*), Natalie Talmadge (*Virginia Canfield, la ragazza / The Girl*), Joe Roberts (*Joseph Canfield*), Ralph Bushman [Francis X. Bushman Jr.] (*Clayton Canfield*), Craig Ward (*Lee Canfield*), Monte Collins (*Rev. Benjamin Dorsey, il pastore / the Parson*), Joe Keaton (*Lem Doolittle, il macchinista / the Engineer*), Kitty Bradbury (*zia/Aunt Mary*), Buster Keaton Jr. (*Willie McKay, a 1 anno/age 1*), Leonard Clapham (*James Canfield*), Edward Coxen (*John McKay*), Jean Dumas (*Mrs. McKay*), James Duffy (*Sam Gardner, il controllore/the Conductor*). PROD: Joseph M. Schenck, Buster Keaton Productions, Metro. DIST: Metro Pictures Corporation. PREMIÈRE: 03.11.1923 (Loew's Warfield, San Francisco). USCITA/REL: 19.11.1923. COPIA/COPY: DCP, 74'45", col. (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*; orig. l. 6,220 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films/FPA Classics, Paris.

Film restaurato nel 2019 dalla Lobster Films a partire da un controtipo negativo 35mm della Blackhawk Films Collection, preservato all'Academy Film Archive, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, e da un positivo diacetato 35mm di prima generazione del Museum of Modern Art.
Restored in 2019 by Lobster Films from a 35mm dupe negative from the Blackhawk Films Collection, preserved at the Academy Film Archive, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, and a first-generation 35mm diacetate print from The Museum of Modern Art.

Partitura composta e diretta da / *Score composed and conducted by:* Andrej Goričar. Esecuzione dal vivo / *Performed live by:* Orchestra of the Imaginary, Ljubljana (Andrej Goričar, piano; Ana Mezgec, violino/*violin*; Gea Panter Volfand, viola; Milan Hudnik, violoncello; Irena Rovtar, flauto/*flute*; Jakob Bobek, clarinetto, clarinetto basso/*clarinet, bass clarinet*; Árpád Balázs Piri, fagotto/*bassoon*; Primož Zemljak, corno/*horn)*.
Partitura commissionata dalla / *Score commissioned by the* Slovenska Kinoteka.

Se Buster Keaton gira *The General* (1926) nel pieno splendore della sua carriera, *Our Hospitality* (1923) costituisce un'istantanea di quando la sua vita e il suo lavoro stavano sbocciando. Primo vero lungometraggio del regista ventottenne, sposato da soli due anni, ed ancora felicemente, con la sua co-protagonista Natalie Talmadge, il film ha un'ambizione tale, cinematograficamente parlando, da distinguerlo da tutto ciò che aveva fatto prima, e un tono romantico, persino lirico, che non avrebbe mai più raggiunto.
Molti anni dopo, Keaton avrebbe indicato in *Our Hospitality* uno dei suoi film favoriti. Dev'essere stato un episodio da rievocare con nostalgia. Fu l'ultimo film in cui, accanto a lui, recitò il suo vecchio amico di famiglia "Big Joe" Roberts, un collega veterano del vaudeville che era apparso in tutti i 19 film da due rulli girati da Keaton come indipendente, tranne tre. Roberts era un omone simile a un orso ma singolarmente gentile, che incarnava il perfetto antagonista per i mingherlini eroi impersonati da Buster, in qualità di minaccioso energumeno o anche di improbabile rivale romantico. La sua commovente interpretazione in *Our Hospitality*, nei panni del patriarca del Sud il quale interrompe finalmente la faida che da generazioni contrapponeva due famiglie, sarebbe rimasta l'ultima apparizione sullo schermo di Roberts. Big Joe fu colpito da un ictus durante le riprese, ma insistette per ritornare sul set a concluderle. Nell'autunno del 1923, al momento dell'anteprima, Roberts era così indebolito che fu necessario trasportarlo in sala. Morì quella notte stessa, all'età di 52 anni; era sopravvissuto quanto bastava per ammirarsi nel ruolo drammatico più ricco di sfumature che avesse mai interpretato nella sua lunga carriera di attore comico a teatro e al cinema.

If Buster Keaton's The General *(1926) shows us his career in full bloom,* Our Hospitality *(1923) provides a snapshot of his life and work when both were just blossoming. The 28-year-old director's first real feature, made when he was just two years into a still-happy marriage with his co-star Natalie Talmadge, has a breadth of filmmaking ambition that sets it apart from anything he had done before, and a romantic, even lyrical tone that he would never quite strike again.*
Our Hospitality *is a picture Keaton cited in later life as one of his personal favorites. It must have been nostalgic to look back on. It was his last time working with longtime family friend "Big Joe" Roberts, a fellow vaudeville veteran who had appeared in all but three of Keaton's 19 independent two-reelers. Roberts was a towering yet oddly gentle bear of a man who made the perfect foil to Buster's undersized heroes, whether as a menacing heavy or even an unlikely romantic rival. His moving performance in* Our Hospitality*, as the Southern patriarch who finally calls an end to a generations-long feud between two families, would mark Roberts' last-ever appearance onscreen. Big Joe had a stroke midway through filming, but insisted on coming back to finish the shoot. By the time of the first preview in autumn 1923 Roberts was so frail he had to be carried into the theatre; he died that same night at age 52, having survived just long enough to watch himself in the most nuanced dramatic role he had ever played in a long career as a stage and screen clown.*
Another "never again" on the set of Our Hospitality *was the on-camera presence of so many members of the filmmaker's family.*

Our Hospitality, 1923. Buster Keaton. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Un'altra caratteristica di *Our Hospitality* che non si sarebbe più ripetuta è la presenza dinanzi alla cinepresa di tanti membri della famiglia del cineasta. Il padre di Buster, Joe, interpreta il ruolo del controllore del treno che, con comica lentezza, trasporta Buster e Natalie da New York a un'innominata località del Sud; egli era già apparso in precedenti film di Keaton e in seguito avrebbe interpretato un ruolo minore in *The General*. Natalie invece non avrebbe mai più recitato accanto al marito, e anzi non sarebbe più apparsa sullo schermo, come del resto Joseph Keaton Jr., il figlio di Buster che aveva allora quattordici mesi e interpreta il ruolo di suo padre da bambino. L'anno seguente, dopo la nascita del loro secondo figlio, Buster e Natalie avrebbero iniziato a dormire in camere separate, e alla fine degli anni Venti si stavano avviando verso un rancoroso divorzio (dopo la rottura Natalie avrebbe cambiato il nome del primo figlio in James Talmadge). La scena in cui Buster corteggia Natalie al pianoforte, in una delle più ampie scene romantiche mai girate da Keaton, costituisce un commovente scorcio della coppia in un momento in cui i due guardavano a un futuro assai diverso.

Buster era cresciuto in una famiglia che non era soltanto un gruppo di parenti, ma anche una troupe di comici itineranti. Quando, all'età di 21 anni, passò dal numero teatrale dei Three Keatons al mondo del cinema, il suo metodo di lavoro preferito riprodusse la stessa dinamica, dalla stretta collaborazione fin dagli esordi con il suo primo maestro cinematografico e buon amico Roscoe Arbuckle alla tendenza, quando

Buster's father Joe, who plays the conductor of the comically slow train that carries Buster and Natalie from New York to an unnamed location in the South, had been in earlier Keaton films and would later play a small role in The General. *But Natalie would never again act opposite her husband, or indeed appear onscreen in any capacity. Nor would Buster's 14-month-old son, Joseph Keaton Jr., who played his father's character as a baby. The next year, after the birth of the couple's second son, Buster and Natalie would begin to sleep in separate bedrooms, and by the late 1920s they were headed toward a bitter divorce. (After their breakup Natalie would rename their first son James Talmadge.) Watching his character woo her at the piano, in one of the most extended courtship scenes Keaton ever filmed, offers a poignant glimpse of the couple at a moment when they looked forward to a very different future.*

Buster had grown up in a family that was as much a traveling comedy troupe as it was a unit of kinship. When at age 21 he moved from the Three Keatons' stage act into the world of film, his preferred way of working reproduced that dynamic, from his close early collaboration with his first cinematic mentor and good friend Roscoe Arbuckle to his preference, once he was in charge of his own film studio, for surrounding himself with a familiar company of comedy craftsmen: gag-writers Clyde

Our Hospitality, 1923. Buster Keaton. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

si trovò a dirigere il proprio studio, a circondarsi di un collaudato gruppo di artigiani della comicità: gli autori di gag Clyde Bruckman, Jean Havez e Joseph Mitchell; gli operatori Elgin Lessley e Gordon Jennings; e il suo insostituibile scenografo Fred "Gabe" Gabourie, il cui ingegno è testimoniato dalla creazione da zero della riproduzione di un autentico e funzionante treno a vapore degli anni intorno al 1830, oltre che dalla costruzione, in una piscina dello studio, di una credibile cascata per la scena del salvataggio che è il momento culminante del film. Il co-regista citato nei credits, Jack Blystone, lavora qui con Keaton per la prima e ultima volta; in seguito Buster elogiò vivamente l'abilità di Blystone, ma in realtà "dirigere un film" nello studio di Buster Keaton significava essenzialmente assolvere la funzione di un paio d'occhi che guardavano nella cinepresa, mentre il vero *auteur* stava di fronte alla cinepresa stessa, come risulta chiaro dallo stile coerente di tutte le sue produzioni indipendenti, chiunque fosse il regista menzionato nei credits.

Our Hospitality si può considerare come la prima parte di una trilogia di film di Keaton ambientati, analogamente a *The General* e a *Steamboat Bill, Jr.* (1928), in un'America pastorale. In tutti e tre i film un'ambientazione meticolosamente dettagliata sottolinea la dolce tranquillità della vita rurale. Due di essi si concludono con drammatiche sequenze di salvataggio girate in specchi d'acqua, e due contengono prolungate sequenze d'azione a bordo di treni in movimento.

Bruckman, Jean Havez, and Joseph Mitchell; cameramen Elgin Lessley and Gordon Jennings; and his indispensable production designer Fred "Gabe" Gabourie, whose ingenuity can be seen in the creation of a working reproduction of an actual 1830s steam train from scratch, and the building of a convincing waterfall for the film's climactic rescue sequence on a backlot swimming pool. The credited co-director, Jack Blystone, was working with Keaton for the first and last time; though Keaton later spoke highly of Blystone's skills, "directing" at the Buster Keaton studio mainly meant serving as a pair of eyes to look into the camera while the movies' true auteur *was in front of it, evidenced by the consistent style of all his independent output, regardless of the directing credit.*

Our Hospitality *can be imagined as the first installment in a loose trilogy of Keaton films set against a backdrop of pastoral Americana, together with* The General *and* Steamboat Bill, Jr. *(1928). All three films have meticulously detailed settings that emphasize the gracious, leisurely pace of rural life. Two end with dramatic rescue sequences shot in bodies of water, and two feature extended action sequences aboard moving trains. In the two period films, set in the early and mid 19th century, the historical research is painstakingly precise, while making allowances for comic tweaks: for example, the period*

Nei due film in costume, ambientati all'inizio e a metà dell'Ottocento, la ricerca storica è minuziosamente precisa, anche se si permette qualche lieve libertà a fini comici: per esempio il treno d'epoca che Keaton scelse di copiare per *Our Hospitality*, il *Rocket* di Stephenson, era inglese, non americano; come disse lo stesso Keaton, "abbiamo scelto la locomotiva del *Rocket* perché è più buffa".
L'innovazione più importante di *Our Hospitality*, per quanto riguarda il suo posto nella carriera di Keaton, non è la sua durata (che è quella di un lungometraggio), ma piuttosto la trama organica. Il suo unico lungometraggio precedente, *The Three Ages*, era costituito da linee narrative intrecciate in maniera tale che, se il film si fosse rivelato un fiasco, Keaton avrebbe potuto ricavarne tre cortometraggi comici separati. Con questo film egli compie invece uno di quei balzi prodigiosi che caratterizzano il progredire della sua carriera nell'epoca del muto, così come le sue acrobazie. *Our Hospitality* si apre con un prologo drammatico di nove minuti che non suscita la minima risata (e in cui la star non compare mai), e nello spazio di 75 minuti crea un intero universo comico, drammatico, figurativo e persino morale. Nel momento in cui i contrapposti clan dei Canfield e dei McKay si riconciliano e l'eroe e la sua bella si abbracciano, il pubblico ha vissuto una versione slapstick di *Giulietta e Romeo* (questa volta a lieto fine), oltre a una scena d'azione finale veramente mozzafiato. In seguito Keaton avrebbe realizzato film più lunghi, più ambiziosi, forse anche più divertenti di *Our Hospitality*, ma quest'ultimo rimane, nella sua compatta perfezione, un prezioso esempio del suo stile maturo nell'emozionante momento del suo emergere. – Dana Stevens

La musica La prima volta che ho visto *Our Hospitality* di Keaton, sono rimasto sopraffatto dall'incredibile varietà di emozioni che esso suscitava in me. Come può un film che inizia con una sequenza tanto drammatica essere una commedia?! E come può una commedia sentita e poetica trasformarsi in un epico film d'azione mantenendo sentimento e poesia?! Buster Keaton prendeva davvero molto sul serio la sua comicità. Ammiro la sofisticata versatilità di cui egli dà prova in *Our Hospitality*, ed è probabilmente questo il motivo per cui ho trovato così stimolante scrivere le musiche per questo film, che esprime un gran numero di concetti sottovoce, tra le righe, cosa che costituisce anche uno dei miei principi guida nel comporre musica per il cinema muto. Mi aiuta a creare un legame più profondo tra la musica e il film, basato non solo sulle immagini cinematografiche in quanto tali, ma anche su emozioni, idee e pensieri non espressi direttamente.
La musica che ho scritto questa volta è assai variata dal punto di vista espressivo, come il film stesso, ma nel suo nucleo si intreccia con connessioni musicali più o meno percepibili dal pubblico, che riuniscono tutti gli elementi. Potrei anche chiamare queste connessioni collegamenti musicali poetici. Nel suo modo peculiare di narrare un episodio tratto dalla realtà della storia americana, il film rappresenta a mio avviso una specie di poema epico. La narrazione ha una collocazione precisa nello spazio e nel tempo, ma la mia musica non fa altrettanto: cerca di sviluppare un proprio arco espressivo e stilistico, attingendo ai molti altri elementi che formano questa vicenda cinematografica di squisita fattura. – Andrej Goričar

train Keaton chose to copy for Our Hospitality*, the Stephenson* Rocket*, was English, not American; in Keaton's words, "we chose the* Rocket *engine because it's funnier looking."*
Our Hospitality*'s most important innovation, in terms of its place in Keaton's career, was not its feature length but its through-composed story. His only previous feature,* The Three Ages*, had been constructed of plotlines woven together in such a way that if the movie proved a flop he could cut it into three separate short comedies. But with this film he accomplishes one of those astonishing leaps that characterized the progress of his silent-film career as much as his stunt work. Opening with a 9-minute dramatic prologue that plays without a single laugh (and in which the star himself never appears),* Our Hospitality *establishes a complete comic, dramatic, pictorial, and even moral universe in the space of 75 minutes. By the time the battling Canfields and McKays reconcile as the hero and his lady embrace, the audience has lived through a kind of slapstick* Romeo and Juliet*, but this time with a happy ending, not to mention a heart-stopping action finale. Keaton would go on to make movies that were bigger, more ambitious, perhaps even funnier, than* Our Hospitality*, but in its compact perfection, this remains a fine example of his mature style at the thrilling moment of its emergence. – Dana Stevens*

The music *The first time I saw Keaton's* Our Hospitality*, I was overwhelmed by the incredible emotional range it evoked in me. How can a film that begins with such a dramatic sequence be a comedy?! And how can a heartfelt, poetic comedy later evolve into an action-epic while still retaining its heart and poetry?! Buster Keaton really took his comedies very seriously.*
I admire his versatility and sophistication in Our Hospitality*, and that's probably why I found writing the music for it so inspiring. The film expresses a lot of things in an undertone, between the lines, which is also one of my guiding principles in writing music for silent films. It helps me to create a deeper connection between the music and the film, one that is based not only on the film images as such, but also on emotions, ideas, and thoughts that are not directly expressed.*
The music I have written this time is very varied in expression, like the film itself, but at its heart it is interwoven with musical connections that are sometimes more, sometimes less, audible to the audience, and which bring everything together. I could also call these connections poetic musical links. The film, in fact, seems to me like a kind of epic poem with its very unique way of telling a reality-based story from American history. Despite the narrative being situated within a certain time and space, my music is not. It seeks to develop its own expressive and stylistic arc, drawing from the many other elements that form this exquisitely recorded film story.
Andrej Goričar